Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften
von
Eduard Devrient.

Erſter Band.

Dramatiſche
und
dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Erſter Band.

Das graue Männlein.
Die Gunſt des Augenblicks.
Hans Heiling.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1846.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das graue Männlein.

Schauſpiel in fünf Akten.

1833.

Perſonen.

Nikolaus Ulfinger, Bürgermeiſter.
Magdalena, ſeine Tochter.
Beata, deren Wärterin.
Heinrich Diethelm, Kaufherr.
Der Pfarrer.
Reinhold, ein Bürger.
Das graue Männlein.
Ein Roßkamm.
Der Waibel.
Der Todtengräber.
Sein Knecht.
Diener des Bürgermeiſters.
Geiſtliche. Schöppen. Häſcher. Volk.
Gäſte. Gewaffnete.

Zeit der Handlung: das ſechszehnte Jahrhundert.

Erſter Akt.

(Straße. Links Diethelm's ſtattliches Haus, eine ſteinerne Bank vor der Thür. Rechts eine Heiligenſaule — oder ein Brunnen — frei auf Stufen ſtehend.)

Erſter Auftritt.

Diethelm und Reinhold kommen.

Reinhold.

Glaubt nur, Herr Diethelm, es iſt nicht ſo leicht,
Bei dieſen Zeiten redlich durchzukommen.
Der leid'ge Mißwachs und der Hagelſchlag,
Und gar das Sterben unter'm lieben Vieh,
Es hat mich recht zurückgebracht. Da kommt
Denn Eure nachbarliche Hülſe mir
Recht wie vom lieben Himmel ſelbſt geſandt.

Diethelm.

Es ſoll mich freuen, wenn das kleine Darlehn
Euch wirklich ſolche große Hülſe bringt;

Wohl dem, dem man mit Gelde helfen kann.
Kauft nur die Roſſe, die in Eurer Wirthſchaft
Ihr länger wahrlich nicht entbehren dürft,
Man ſoll auf meiner Schreibſtub' ſie bezahlen.

Reinhold.

Dann ſtell' ich gleich den Schein darüber aus,
Und nach der Erndte trag' ich meine Schuld
Bei Heller und bei Pfennig wieder ab.

Diethelm.

Schon gut, mein lieber Nachbar, wählt Euch nur
Vier tücht'ge Roſſe aus, und mögen ſie
Euch reichen Segen in die Scheuern führen.

Reinhold.

Mit Gottes und der lieben Heil'gen Hülfe.
Ich will das Beſte hoffen. Eure Güte
Hat mich von großer Sorge ſchon befreit.
Könnt' ich's Euch doch vergelten, könnte ich
Euch ſo vergnügt nur wieder machen, als
Ihr zu uns kamt; in dieſen wen'gen Wochen
Seyd Ihr recht ſauertöpfiſch ſtill geworden.

Diethelm.

Ich, lieber Nachbar?

Reinhold.

Nehmt mir's nur nicht übel,
Daß ich's ſo plump heraus geſagt; jedoch,
Vielleicht kann Euch ein treugemeintes Wort
Von einem ſchlichten Mann' auch nützlich ſeyn.

Diethelm.

Es iſt kaum Redens werth. Ihr wißt ja wohl,
Ein Jeder trägt vom großen Leid der Erde
Sein kleines Theil, und trägt es, wie er kann.
Ich mag mich ungeſchickt dabei geberden —
Nun, habt Geduld, es ſoll mir wohl gelingen,
Mein ſtilles Leid noch beſſer zu bezwingen.

Reinhold.

Nein lieber Herr, es war nicht meine Meinung,
Daß Euren Trübſinn Ihr verbergen ſollt,
Ihr thätet Allen ja damit zu nahe,
Die Euch gern tröſten, helfen möchten. Nein,
Ich meine, weil Ihr doch ſo Alles habt,
Was nur des Menſchen Herz begehrt, kaum mündig
Von Augsburg hergerufen, um das Erbtheil
So wie die große Handlung Eures Vaters
Hier in Beſitz zu nehmen, — daß es Euch
Darum wie manchem andren Glückskind' geht:
Weil Euch ſo gar nichts mehr zu wünſchen bleibt,
Seyd Ihr nun mürriſch und verdrießlich worden.
D'rum rath' ich Euch: ſucht Euch ein gutes Weib,
Das macht das Blut Euch wieder friſch und munter,
Und bringt in Haus und Wirthſchaft neues Leben.
Erſt wenn für Andre man zu ſorgen hat,
Zu wünſchen und zu fürchten, lernt man lieben
Und glücklich ſeyn. Und ſagt, auf wen darf man
In Freud' und Leid ſich eigentlich verlaſſen,

Als auf ein treues Weib? Denn Nachbarn, Freunde,
Verwandte, ſelbſt die eignen Kinder haben
Ihr eignes Leben, jedes für ſich ſelbſt,
Mit eignen Sorgen, Freuden und Entwürfen.
Und haben ſie uns noch ſo lieb, ſo giebt's
Doch immer And'res, was ſie lieber haben,
Und das mit Recht. Jedoch ein treues Weib
Hält bei uns aus, weil in der Ehe Alles
Gemeinſam iſt und keinen mehr, für ſich
Allein, Glück oder Unglück treffen kann.
So iſt es freilich auch der eigne Vortheil,
Der Mann und Weib ſo aneinander kettet,
Doch eigennützig iſt ja alle Liebe,
Der liebe Gott wird's wohl ſo haben wollen.

Diethelm.

O ſchmähet nicht den ſüßen, heil'gen Zug,
Der ſo allmächtig Herz zum Herzen zwingt,
Um ſich und alles ſelbſtiſche Begehren
An das Geliebte gänzlich aufzugeben.
Verloren hat, wem dieſes Glück mißlingt,
Was kein Geſchenk des Lebens wiederbringt.

Reinhold.

Nun denn, Herr Diethelm, freit doch friſch d'rauf los,
Euch kann es doch bei keiner Jungfrau fehlen;
Seyd jung und reich und nehmt Euch ſtattlich aus,
Man ſieht's Euch an, daß Ihr von Augsburg ſeyd,

Wahrhaftig, ſelbſt des Bürgermeiſters Tochter,
Wenn Ihr ſie fordert, kann Euch nicht entgehen.

Diethelm (betroffen).

Wie ſagt Ihr? — Ei — Ihr ſcherzt wohl? — Doch wohin
Sind wir gerathen? Roſſe wolltet Ihr
Ja kaufen und die Marktzeit geht vorüber.

Reinhold.

'S hat gute Weile. Seht, der Meiſter Roßkamm
Hält dort mit ſeiner Koppel an der Ecke,
Und unſer Handel iſt bald abgeſchloſſen.

Diethelm.

Viel Glück zum Kauf.

Reinhold.

Dann bring' ich Euch den Mann —

Diethelm.

Ganz recht.

Reinhold.

Und nochmals, lieber Herr,
Nehmt meinen guten Rath Euch wohl zu Herzen.

(Er geht zur Rechten ab.)

Zweiter Auftritt.

Diethelm (allein).

Mein Kummer ſcheint ſchon ein Geſpräch der Stadt.
Bald wird man gar mit Fingern auf mich zeigen,
Daß ich mein Leid zu Schau und Markte trage.

(Er wirft ſich auf die Bank.)

Hat dieſe unglückſel'ge Leidenſchaft
Denn alle Mannheit ganz in mir vernichtet,
Daß ich mein Weh nicht einmal bergen kann?
O, wenn ſie dieſe Höllenmartern kennte,
Es müßte ſich ihr Herz zur Milde kehren!
Und doch, wer weiß? Es iſt den eitlen Weibern
Ja ſüße Luſt, ein armes Herz zu ſehen,
Das, von den glüh'nden Strahlen ihres Glanzes
Zu Tod' getroffen, langſam ſich verzehrt.
Warum hat ſie durch ihre Freundlichkeit
Mich erſt gelockt? In Augsburg, auf der Reiſe,
Mir jedes Zeichen ihrer Gunſt gegeben,
Das nur ein ſittig Mädchen geben darf,
Und zeigt mir hier nur höflich fremde Kälte?
Weiſ't mich geringſchätzig zurück, warum?
Warum? — als mich zu ihres Stolzes Luſt,
Zum Frohnen ihrer Eitelkeit — nein! nein!
In blinder Raſerei klag' ich ſie an.
Wie kann ich auf die reine Engelſeele
So gräuliche Beſchuldigungen laden?
Ich war ein eitler, ſelbſtgefäll'ger Thor,
Der jede Freundlichkeit zur Gunſt gedeutet.
Leichtgläubig ſog mein Herz den ſüßen Rauſch
Des Liebeswahnes ein — kann ſie dafür?
Nein, halte feſt, mein Herz, an deinem Glauben;
Und wie der ſieche Pilger ſelig ſtirbt,
Der vor dem wunderthät'gen Gnadenbilde

Geneſung nicht, doch ſüß'ren Tod gefunden,
Weil er der Sehnſucht Ziel doch noch geſchaut,
Vor der Gebenedeiten doch gekniet —
So blute hin, mein Herz, vor ihrem Bilde,
Du haſt ſie doch geliebt; und laß den Glauben
An ihren Werth durch keinen Schmerz dir rauben.

Dritter Auftritt.

Diethelm. Das graue Männlein (tritt auf. Ein kleiner zuſammengebückter Greis, von bleichem Angeſichte, weißem Barte, ganz grau gekleidet. Er bemerkt Diethelm und kommt mit langſam ſchlurfendem Gange zu ihm in den Vorgrund).

Diethelm (fortfahrend).

Sie liebt mich nicht, ſie hat mich nie geliebt.
Das iſt's, woran mein Herz nicht glauben will,
Weil tief im Inn'ren eine Stimme ſpricht,
Daß ſie mich lieben muß, daß unſre Seelen
Vom Anbeginn untrennbar ſich gehören.
O daß die Liebe ein ſo frei Geſchenk
Der ſchwanken, launenhaften Neigung iſt!
Daß ſie ſich nimmer durch Verdienſt erringen,
Durch keine Opfer ſich erwerben läßt!
Was wollt' ich ſonſt für Magdalenens Liebe
Vollbringen, wagen, opfern —

(Er bemerkt grau Männlein, das nah bei ihm ſteht, ihm freundlich zunickt).

Ha! — was wollt Ihr?
Wer ſeyd Ihr? ſprecht.

Grau Männlein (freundlich, mit ſanfter etwas heiſ'rer Stimme).

Bin Euer Diener, Herr.

Diethelm.

Daß ich nicht wüßte. — Wie mir ſcheint, ſeyd Ihr
Der wunderthät'ge Arzt, von dem man mir
Erzählt, daß ſeine Kunſt in dieſer Stadt
Gleich hochgeachtet und gefürchtet ſey.

Grau Männlein.

Gefürchtet? Ei, warum wär' ich gefürchtet?
Helf' ich doch Jedem gern, der mir vertraut.

Diethelm.

So ſagt man. Aber Jeder, der Euch mißtraut,
Der Euch mit einer Miene nur gekränkt,
Der büßt es, ſagt man auch, an Leib und Gut.

Grau Männlein.

Wenn das geſcheh'n, iſt's doch nicht meine Schuld.
Ihr wißt ja, lieber Herr, im Lauf der Dinge
Pflegt Böſes ſich mit Böſem zu vergelten.

Diethelm.

Mag ſeyn. — Allein Ihr ſeht, ich bin nicht krank,
Ich brauche Euren Beiſtand nicht.

Grau Männlein.

Doch, doch.
Ihr ſeyd recht krank, Ihr braucht mich, lieber Herr.

Diethelm.
Was fällt Euch ein?
Grau Männlein.
Meint Ihr, ich ſähe nicht,
Wie ein geheimer Kummer Euch die Keime
Des Lebens frißt? — Ihr braucht mich, lieber Herr.
Diethelm.
Wohl ſchwerlich! Geht mit Gott. Nicht jedes Weh
Kann Menſchenwitz und Menſchenhülfe heilen.
Grau Männlein.
Bisweilen doch, wenn nur der Arzt den Quell
Und Anfang eines Leidens kennt, und der
Hat ſich bei Euch mir glücklich offenbart.
Diethelm.
Fürwahr?
Grau Männlein.
Ihr kamt von Augsburg ganz vergnügt.
Ihr hattet unterwegs an einen Zug
Von Handelsleuten Euch geſchloſſen, der
Mit ſtädtiſchem Geleite zu uns kam.
Mit ihm zog auch des Bürgermeiſters Tochter,
(Die Ihr in Augsburg auch wohl ſchon gekannt,)
Von dem Beſuch bei ihrer Baſe heim.
Diethelm.
Was ſoll nur das?
Grau Männlein.
Geduld, mein guter Herr!

Wie ſchon geſagt, ſo kamt Ihr ſehr vergnügt
Und ſeelenfroh in dieſe gute Stadt.
Am nächſten Sonntag ſteht Ihr, friſch und munter,
Beim Ausgang aus der Kirche, in der Halle,
Und reicht des Bürgermeiſters Töchterlein,
Da ſie herauskommt, das geweihte Waſſer
Ganz freundlich und vertraulich grüßend dar.
Sie weicht Euch aus, tritt ſelbſt zum Weihebecken,
Grüßt vornehm, rückwärts über ihre Schulter,
Und iſt hinweg. — Da lehnt Ihr, todtenbleich,
Und ſtarren Auges an den nächſten Pfeiler,
Und ſteht noch immer ſo, als längſt die Kirche
Von allen Betenden verlaſſen iſt. —
Das war der Anfang Eurer ſchweren Krankheit.

Diethelm.

Tragt Ihr Euch mit Gevattermährchen?

Grau Männlein.

Nein,
Ich rede nur von dem Verlauf der Krankheit.
Den Tag darauf legt Ihr Euch ſauber an
Und geht zum Bürgermeiſter hin, allein
Der Herr hat Euch die Laſt nicht ſehr erleichtert,
(Kichernd) Hat einen garſt'gen Korb Euch aufgepackt.

Diethelm.

Verwünſcht!

Grau Männlein.

Ihr braucht mich, lieber Herr, nicht wahr?

Diethelm.
Woher wißt Ihr dies Alles?
Grau Männlein.
Wohl noch mehr.
Ihr ſeht nun, daß ich Eure Krankheit kenne.
Der Bürgermeiſter iſt ein alter Feind
Von Eurem ſel'gen Vater, und daß er
In ſeinem Sohne ihn noch kränken kann,
Das mag ihn kitzeln, ei, ich glaub' es wohl.
Ihr ſolltet's ihm mit Wucher wiedergeben,
Das würde Euer Leiden lindern.
Diethelm.
Wie?
Mich rächen ſollte ich, und an dem Vater?
Kann er dafür? — Er that nur was er mußte.
Grau Männlein.
Ja, ja, der reine Schild der Pflicht muß oft
Des Herzens Stolz und Härtigkeit verbergen.
Auch damals prahlte er mit heil'ger Amtspflicht,
Als er mich aus der Stadt verbannen wollte,
Weil Eurem Vater ich Geneſung brachte.
Diethelm.
Wie, meinem Vater?
Grau Männlein.
Ei, das wißt Ihr nicht?
Doch ja, Ihr war't ſchon dazumal in Augsburg.
Eu'r Vater, ſeht, der ſel'ge Bürgermeiſter,

War lange krank, als ich die Stadt betrat.
Ich ging zu ihm, verſprach: ihm aufzuhelfen,
Wenn er mir trauen wollte, und er that's;
Entfernte, weil ich's wollte, alle Zeugen,
Und als ich ihn nach Stundenfriſt verließ,
War er, deß Augenlider ſchon ſeit Jahren
Der Schlummer auf Minuten nur beſucht,
In heilungbringend tiefen Schlaf geſunken.
Auf dieſe Art gelang's in kurzer Zeit
Mir, Euren Vater wieder herzuſtellen.

Diethelm.

So laßt mich noch nach ſeinem Tod' Euch danken,
Und kann ich Euch es irgendwie vergelten —

Grau Männlein.

Nein, nein, was ich gethan, hat Euer Vater
Genügend mir gelohnt, nahm mich in Schutz,
Als Ulſinger (der erſter Rathsherr war,
Und nach dem Bürgermeiſterſitz verlangte,)
Mich ſchwarzer Teufelskünſte zeihen wollte,
Weil ſeinen Todfeind ich geſund gemacht.
Im off'nen Rath erklärte Euer Vater:
Was ich zu ſeiner Heilung vorgenommen,
In Gottes Namen nur ſey es geſchehen.
Von der Zeit an iſt Ulſinger mir feind.
Nach Eures Vaters Tode Bürgermeiſter,
Gebraucht er ſeine Macht zu meinem Schaden.
Er iſt der einz'ge Menſch in dieſer Stadt,

Der meine Wiſſenſchaft nicht anerkennt,
Der ſie verhöhnt, verdammt, mir Strafen droht,
Mich heut ſchon wieder vor Gericht geladen, —
(Mit heiſerem Lachen.)
Allein, was gilt's? es kommt einmal die Stunde,
Wo meiner Macht auch er ſich beugen muß.

Diethelm.

O, welche Luſt habt Ihr an Rach' und Feindſchaft!
Vergebet doch, daß Euch vergeben werde.

Grau Männlein.

Mein lieber Herr, wenn Ihr ein Leben lang
Verkannt, gehaßt, verfolgt, verſtoßen worden,
Wenn Dummheit und Gewalt Euch matt gehetzt,
Geneckt, gekratzt, gebiſſen und getreten, —
So wüßtet Ihr, daß die all'einz'ge Tröſtung
Nur in der Fähigkeit zur Rache liegt.

Diethelm.

Pfui, welche Lehren!

Grau Männlein.

Ei, ja, ja, ja, ja.
„Fein edelmüthig“ ſchickt ſich für die Jugend.
Ihr denkt wohl noch an mich. Ich ſeh's Euch an,
Ihr ſeyd auch nicht gemacht, um ſtill zu halten
Und duldſam, fromm den Kopf zu hängen, wenn
Der Uebermuth ganz luſtig auf Euch trommelt.
Wer das nicht kann, muß ſeine Waffen brauchen,
Und hat er keine Kraft für Keul' und Schwerdt,
Stößt er dem Feind' den Stachel in die Ferſe.

Diethelm.

Nein, nimmermehr. Und wenn auf dieſe Bruſt
Die Leiden ſich wie Bergeslaſten wälzen,
Nie ſollen ſie zu Rach' und Schadenluſt,
Von Gottes Wegen niemals mich verleiten!

Grau Männlein.

Von Gottes Wegen könnt Ihr gar nicht weichen,
Wenn Ihr auch wolltet, ſie ſind überall,
Und unſ're Triebe ſparen uns die Wahl.
Ein Jeder muß die Wege geh'n, die ihm
In ſeinen Neigungen und Leidenſchaften
Sind vorgezeichnet, anders kann er nicht,
Und ſoll auch nicht, denn das ſind Gottes Wege.

Diethelm.

Nein, nein! Nicht thieriſch, blinden Trieben ſind
Zum willenloſen Spiele wir gegeben.
Die Stimme Gottes iſt's, in unſrer Bruſt,
Die uns des Lebens rechte Pfade deutet;
Es iſt des Chriſtenthumes heil'ge Lehre,
Die auch des tiefſten Jammers Nacht erhellt.
Sie wird, ſie muß Geduld und Kraft mir geben,
Im Geiſt und in der Wahrheit treu zu leben.

Grau Männlein (höhniſch).

Da könnt Ihr ja im Geiſt' Eu'r Liebchen frei'n,
Mag ſie in Wahrheit eines And'ren ſeyn.
Was täuſcht Ihr Euch nur ſelber? Ihr müßt handeln,

Wenn Euer Gram Euch nicht verzehren ſoll,
Und weil Ihr ſelber Euch nicht rathen könnt,
Biet' ich mich an. Ihr braucht mich, lieber Herr.
Weiſ't meine Liebe doch nicht ſo zurück.

Diethelm.

Und wie vermöchtet Ihr mir denn zu helfen?
Könnt Ihr den ſtarren Sinn der Menſchen wandeln?
Habt Ihr die Macht, der Herzen Gunſt zu wenden?

Grau Männlein (wiegt den Kopf).

Des Menſchen Sinn
Dreht wie der Wind ſich her und hin.
Das Herz, das iſt ein Ding von Fleiſch und Blut,
Dem muß doch auch wohl anzukommen ſeyn.

Diethelm.

Entſetzlicher! Willſt Du durch Zauberkünſte
Ihr Herz —?

Grau Männlein (einfallend).

Ich meine, daß für jedes Uebel
In der Natur ein Gegenmittel liegt. —
Das iſt auch einer ſo von Gottes Wegen. —
Doch freilich liegen manche tief verborgen
Im tagesſcheuen Nebelreich der Wunder,
Das mächt'ge Geiſter neidiſch hüten. Dann
Iſt's nicht ſo leicht, ſie finden, nicht ſo leicht,
Die Herrſchaft über ſie erlangen; doch (mit unheimlicher Erhebung)

Die Kraft des Willens wirkt, daß man's erzwinge.
Macht uns zum König über alle Dinge!

Diethelm.

Laß ab, mit Deiner Rede gift'gem Stachel
Das Herz des Unglückſel'gen aufzureizen,
Der nur zu leicht dem finſtren Geiſt verfällt.
Nein, nein, ich ſtehe feſt. Hinweg, Verſucher!
Nie werd' ich Deiner Kunſt bedürfen, nie
Vom Weg des Heiles mich zum Böſen wenden.

Grau Männlein.

Nun ſachte — ſachte! — Hab's ja gut gemeint.
Ich will Euch weiter nicht beſchwerlich fallen.
Lebt wohl, Herr Diethelm, bleibt nur fein geſund,
(Kichernd) Und ſo vergnügt und munter, als Ihr ſeyd
Ihr braucht mich doch einmal noch, lieber Herr.
(Er geht ab.)

Vierter Auftritt.

Diethelm (allein, hat ſich wieder auf die Bank geworfen)

Und hat er denn nicht Recht? muß ich nicht handeln,
Wenn mich der Gram nicht tödten ſoll? Ich muß,
Muß Magdalena ſelber ſprechen, ihr
Mein ganzes Herz in ſeinen Qualen zeigen,
Und wenn ihr Mund mich dann verwirft, dann, dann —
Nein, denken kann ich nicht, was dann geſchieht,
Denn jenſeit dieſes Spruches giebt es nichts,
Giebt es kein Denken, Fühlen, Leben mehr.
(In die Scene blickend.)

Ihr Heiligen! Iſt das des Himmels Schickung?
Wie, oder ſpinnt das graue Männlein ſchon
In ſeiner Hülfe Zaubernetz mich ein?
Dort nahet Magdalena. — O wie ſchön!
Wie züchtig ſchreitet ſie daher, nicht ahnend,
Welch eine Raſerei der Leidenſchaft
Sie hier erregt. Ich möchte ſie ergreifen
Und durch die Lüfte pfeilgeſchwind entführen,
Weit zu des Weltmeers fernſtem Klippen-Eiland,
Wo nichts mir ihre Liebe ſtreitig machte. —
Sie naht, nur Muth, mein Herz, ſie muß mich hören.

Fünfter Auftritt.

Diethelm. Magdalena und Beata (treten auf).

Diethelm.

Doch wie beginn' ich? — Weh, mir ſinkt der Muth.

(Er tritt ſcheu an ſein Haus.)

Beata (im Vorübergehen).

Nicht tanzen? Ei, mein Kind, wer wird ſich zieren,
Du wirſt ſo gern wie andre Mädchen tanzen.
Und heute Abend gar, Du mußt als Wirthin
Den Reigen führen.

Diethelm (für ſich).

Ob ſie mich bemerkt?

Magdalena.

Das mag wohl ſeyn, wir arme Mädchen müſſen
So Manches thun, was nicht nach unſrem Sinn.

Diethelm.

Sie geht hinweg, der günſt'ge Augenblick
Entflieht unwiederbringlich, nein, ich wag' es.
(Ihr nachrufend)
Wollt Ihr nur einen Augenblick Gehör
Mir ſchenken?

Beata.

Kind, Herr Diethelm grüßt Dich.

Magdalena.

Wie?
Beata, komm, um's Himmelswillen fort!

Diethelm (vertritt ihr den Weg).

Wollt Ihr nicht einen Augenblick mir ſchenken?
Bin ich Euch ſo verhaßt, daß Ihr den Gruß,
Den Ihr dem Bettler gönnet, mir verſagt,
Mich anzuſehen ſcheut? O Magdalena,
Was hab' ich denn verbrochen, daß Ihr mich
So ganz verſtoßen?

Magdalena (verwirrt).

Ich verſteh' Euch nicht,
Herr Diethelm, und Ihr fühlt es wohl, daß ich
Euch hier nicht Rede ſtehen kann.

Diethelm.

So gönnt
Mir eine andre Zeit, ich muß Euch ſprechen,
Muß wiſſen, ob der harte Spruch des Vaters
Mir wirklich Euren Willen kund gethan.

Magdalena.

Laßt mich! —

Beata.

Ei, ſchämt Euch doch, Herr Diethelm,
Uns ſo auf offner Gaſſe aufzuhalten!
Meint Ihr, die Nachbarn haben keine Augen?
Wollt Ihr mein Lenchen in's Gerede bringen?

Diethelm.

Ein freundlich Wort nur ſprecht, mich aufzurichten,
Sagt: wo und wann ich mit Euch reden kann.

Magdalena.

Welch ein unziemliches Begehren! denkt
Ihr arg von mir?

Beata.

Nein, nein, wir machen keine
Beſtellungen mit jungen Herren.

Diethelm.

O Gott!
Mißdeutet meine Bitte nicht! Ich kann
Nicht länger leben in der Pein des Zweifels!
So ſchenket mir nur einen Blick der Güte,
Ein einzig Wort der Hoffnung ſagt mir nur!

Magdalena.

Wenn Ihr mich je geachtet habt, ſo laßt mich!
Was ſoll ich hier Euch ſagen?

Beata.

Laßt uns gehn,
Wir haben keine Zeit zum plaudern.

Diethelm (außer ſich, Magdalenens Hand ergreifend).

Nein!
Jetzt ſoll, jetzt muß mein Schickſal ſich entſcheiden!

Magdalena (entrüſtet).

Diethelm, wie könnt Ihr?! —

Beata.

Ihr ſeyd unverſchämt!

Diethelm.

O Magdalena, ſag' mir —

Magdalena (weinend).

O abſcheulich!
Wie könnt Ihr ſolchen Schimpf mir thun?

Beata.

Wahrhaftig,
Euch plagt der böſe Geiſt!

Magdalena (hat ſich losgemacht, eilt ab).

Hinweg!

Diethelm (folgt ihr).

Du zürn'ſt?
Du zürn'ſt mir, Magdalena? höre mich! — (Magdalena iſt fort,
Beata will ihr folgen, er hält ſie feſt, zieht ſie in den Vordergrund.)
So höre Du!

Beata.

Seyd Ihr denn ganz von Sinnen,
Ich ſag' Euch, laßt mich los, ich ſchrei' Gewalt! —

Sechster Auftritt.

Diethelm. Beata.

Diethelm (ſich faſſend).

Nicht doch, mein engelgutes Mütterchen,
Kannſt Du ſo hart, wie Deine Herrin ſeyn?
Gewiß, Du wirſt ein freundlich Wort mir gönnen.

Beata.

So macht denn fort und ſagt mir, was Ihr wollt,
Ich habe keinen Augenblick zum plaudern,
Denn tauſend Dinge warten mein, die noch
Zum heutigen Bankett beſchickt ſeyn wollen.
Ihr müßt nur wiſſen, werther Herr, zu Nacht
Giebt mein geſtrenger Herr, der Bürgermeiſter,
Ein groß Bankett, nun könnt Ihr Euch wohl denken,
Daß alle Laſt auf meinen Schultern liegt
Und ich die Zeit zu Rathe halten muß.

Diethelm.

Du ſollſt auch nur in kurzen Worten mir
Den Grund von Magdalenens Härte ſagen.
Du weißt ja ſelbſt, wie auf der ganzen Reiſe,
Wie ſie in Augsburg freundlich mir geweſen.

Beata.

Ach Herr, ich will von alle dem nichts wiſſen.

Diethelm.

Wie könnteſt Du es denn vergeſſen haben,
Daß auf der Reiſe ſie Geleit und Schutz
So freundlich von mir angenommen hat?
Als ſie mich ſcherzend ihren Ritter nannte
Und ich ſie nun um ihre Farben bat,
Hat ſie nicht ſelbſt aus ihrem ſeidnen Haar
Die Schleife mir geſchenkt, das theure Pfand,
Das nie ſeitdem von meinem Herzen kam?

Beata.

Ei, dumm genug, daß ſie's gethan. Doch war's
Ein Zeichen ihres Dankes, keiner Gunſt.
Was dürft Ihr darauf pochen? Andre Zeiten,
Sie machen andre Menſchen. Schlagt es Euch
Nur aus dem Sinn. (Will fort.)

Diethelm (vertritt ihr den Weg).

Das kann ich nicht, Beata!
Wie bringſt Du's über's Herz, ſo hart zu ſeyn,
In meiner Noth mir jeden Troſt zu weigern?

Beata.

Wie? Für ſo gottlos haltet Ihr mich, Herr?

Diethelm.

Das thu' ich nicht, und hoffe d'rum, Du wirſt
Mir ſagen, warum Magdalenens Vater

So ſchnöde meine Werbung abgewieſen!
Bin ich ihr wirklich denn verhaßt?

Beata.

Ei, Herr —
Den Haß verbietet ſchon die Chriſtenliebe.

Diethelm.

Und darf ich keine Hoffnung hegen, daß
Sie meine heiße Liebe je erwiedert?

Beata.

Wie kann ein ehrbar Weib auf ſolche Fragen
Euch Rede ſtehn? Laßt mich, und fragt ſie ſelbſt.

Diethelm.

Das will ich, ſchaff' mir nur Gelegenheit.

Beata.

Was fällt Euch ein? Wofür ſeht Ihr mich an?

Diethelm.

Für eine gute Frau, die ihren Beiſtand
Mir nicht verweigern wird, wo gegen Zucht
Und Sitte nichts verſtößt. Du haſt mir ſchon
Auf unſrer Reiſe manchen Dienſt geleiſtet,
Den ich nicht fordern durfte, und ich konnte
Dir meinen Dank dafür noch nicht bezeigen.
(Er nimmt ihre Hand.)
D'rum ſchlage mir's nicht ab, zum Angedenken
Den Ring zu tragen. (Er ſteckt ihn ihr an den Finger.)

Beata.

Ei behüte Gott!
Herr Diethelm, ſolch ein koſtbares Geſtein,

Wie paßt ſich das für mich? (Stutzig) Denkt Ihr wohl gar,
Mich zu beſtechen?

Diethelm.

O wie kränkſt Du mich!
Könnt' ich Unziemliches von Dir begehren?
Der Ring gehörte meiner ſel'gen Mutter,
Glaubſt Du — ?

Beata (einfallend).

Das war 'ne gottesfürcht'ge Frau!
Ich werde ſie mein' Tage nicht vergeſſen.

Diethelm (raſch).

So trag' den Ring zu ihrem Angedenken,
Und willſt Du ſie im Grabe noch erfreu'n,
So nimm Dich ihres einz'gen Sohnes an.
Sey meiner Liebe förderlich, gieb mir
Gelegenheit, mit Magdalena nur
Auf eine Stunde ungeſtört zu ſprechen.
Du thuſt ein gutes Werk, denn meine Abſicht
Iſt rein und ehrbar.

Beata (weinerlich).

Ja, ich glaub' es gern.
Ihr ſeyd ja Eurer Mutter Sohn, und könnt
Nicht falſch an meinem Lenchen handeln wollen.

Diethelm.

Davor ſey Gott! Sag' an, wie ſprech' ich ſie?

Beata (nachſinnend).

Ja, das iſt nicht ſo leicht. — Doch heut zu Nacht,

Im Saus und Braus der Feſtlichkeit, wenn Alles
Bunt durch einander geht, dann könnte wohl
Am unbemerkteſten ſie fort ſich ſtehlen.
Und wenn Ihr hinter unſrem Hauſ', im Gäßchen,
An unſres Hofes Pforte wär't —

Diethelm.

Das will ich!

Beata.

Ja, wenn nur Lenchen will.

Diethelm.

Ich ſchreibe ihr,
Und unterſtütze Du dann meine Bitte.

(Er ſchreibt in ſeine Schreibtafel.)

Beata.

Wenn's nur was helfen wird. Doch hört, Herr Diethelm,
Das Gäßchen iſt zwar ſtill und abgelegen,
Doch wär' es beſſer, wenn Ihr Euch 'nen Mantel
Und eine Kappe, ſo wie ich ſie trage,
Verſchaffen wolltet, daß wenn auch ein Nachbar
Euch dort mit Magdalenchen ſäh', er glaube,
Ich ſey es, die dort mit ihr geh' und rede.

Diethelm.

Das will ich gern, und alle Vorſicht brauchen,
Damit auch nicht der Schatten eines Makels
Auf Magdalenens reine Ehre falle.
Wann ſoll ich kommen?

Beata.

Mit dem Schlage elf,
Dann ſind ſchon Alle ſüßen Weines voll
Und Niemand merkt es.

Diethelm (hat geſchrieben).

Wohl, ſo nimm dies Blatt
Und ſag' ihr, ſag' ihr, daß mein ganzes Leben
An der Erfüllung dieſer Bitte hängt.

Beata.

Ich will ſchon machen, ſeyd nur guten Muthes.
Doch muß ich fort. (Sie geht.)

Diethelm.

Gott ſey mit Dir!

Beata (kehrt um).

Ach Herr, —
Ich hab' mich ja noch nicht einmal bedankt. —
Der ſchöne Ring — Ihr werdet grob mich ſchelten
Und ungeſchliffen —

Diethelm.

Nicht doch, Mütterchen,
Wie fiele das mir ein?

Beata (pfiffig).

Nun, lieber Herr,
Wenn ich den Ring an Eurer Hochzeit trage,
Dann habt Ihr meinen Dank.

Diethelm.

O geb' es Gott!

Beata.

Vergeßt den Mantel und die Kappe nicht.

Diethelm.

Nein, nein.

Beata.

Schlag elf.

Diethelm.

Schlag elf.

Beata (nickt ihm zu).

Grüß Gott! (Ab.)

Diethelm.

Leb' wohl!

Siebenter Auftritt.

Diethelm, gleich darauf **Reinhold** und **Roßkamm**.

Diethelm.

Nun, güt'ge Sterne, zeigt euch mir gewogen,
O eilt herauf, herauf am Himmelsbogen!
Verkürzet dieſen endlos langen Tag,
Und treibt die Zeit nach meines Herzens Schlag.

Reinhold (tritt auf mit dem Roßkamm).

Seyd doch geſcheidt — ſeht da, dort ſteht Herr Diethelm,
Nehmt Euer Geld und laßt den dummen Handel.

Roßkamm.

Ich ſoll's dem Hexenmeiſter ſchenken? Nein,
Mein Seel', ich ſchlag' die Knochen ihm entzwei!

Reinhold.
Ei pfui doch! — ſtill — Herr Diethelm, unſer Handel
Iſt richtig.

Diethelm (zerſtreut).
Wie?

Roßkamm.
Wollt Ihr die Gäule zahlen,
Herr Diethelm? Achtzig Kaiſerthaler.

Diethelm (ſich beſinnend).
Recht,
Ganz recht. Wollt Ihr mir folgen?

Roßkamm.
Das hat Zeit,
Wenn Ihr mir gut ſagt, läuft das Geld nicht fort,
Doch der verwünſchte Kerl da könnt' es thun,
Darum — (Er will fort.)

Reinhold (ihn aufhaltend).
Ei Mann, ſeyd Ihr beſeſſen? Wollt
Ihr mit Gewalt denn in's Verderben rennen?
Herr Diethelm, helft mir, redet ihm doch zu,
Er will dem grauen Männlein auf den Hals,
Das einen Schabernack ihm angethan.

Roßkamm.
'Nen Schabernack? Potz Peſtilenz! 'nen Schaden
Von funfzig Kaiſerthalern, ſchlecht gerechnet.
Denkt nur, am letzten Markte halt' ich da
Mit meinen Pferden, ſchleicht der graue Satan

Um ſie herum, beſchnüffelt und beguckt ſie.
Er meint, das eine Thier wär' krank, er wolle
Ein Mittel mir verkaufen. „Geht zum Teufel“,
Sag' ich, „was meinen Pferden gut, das weiß
Ich ſchon allein, bleibt Ihr mir von der Koppel.“
Da blinzt er mich ſo katzenfreundlich an,
Und Hals und Kopf dem Pferde ſtreichelnd, ſagt er:
„'S iſt Schade um das liebe Thier.“ So geht er.
Ich denke weiter nicht daran, zieh' heim,
Und in der erſten Herberg' ſchon, da ſteht
Der Gaul und rührt kein Körnchen Futter an,
Und frißt von Stund' an nicht, und kaum ſind noch
Fünf Tag' in's Land gegangen, — fällt die Mähre.
Ein kaum vierjährig Roß, ſo friſch und muthig,
So rund und glatt wie'n Döckchen. Geht das wohl
Mit rechten Dingen zu? Der Hexenmeiſter
Hat es ihm angethan; doch meiner Treu!
Ich komm' ihm über's Fell, er ſoll es büßen!

Reinhold.

Nehmt doch Vernunft an.

Roßkamm (in die Scene blickend).

Schau, da geht er eben.
Wart', Schurke! (Will fort.)

Reinhold (hält ihn).

Lieber Meiſter, hört!

Roßkamm (ſchiebt ihn fort).

Zum Henker!

Mit Eurer Furchtſamkeit, ich mach' es aus!

(Er läuft links ab.)

Reinhold.

Beſinnt Euch doch! (Eilt ihm nach.)

Achter Auftritt.

Diethelm, gleich darauf der **Waibel** und **Häſcher**.

Diethelm.

Will es nicht Abend werden?
Wie werd' ich mir nur, daß es Niemand merkt,
Die Weiberkappe und den Mantel ſchaffen?

Waibel (mit zwei Häſchern von der rechten Seite kommend).

Ei ſchönen guten Tag, mein werther Herr,
Doch noch ſein munter?

Diethelm.

Danke, danke.

Waibel.

Schön,
Deß freu' ich mich von Herzen. — Habt vielleicht
Das ſogenannte graue Männlein Ihr
Geſehn? Ich ſoll ihn auf das Rathhaus führen
Zum peinlichen Verhör, allein das iſt
Ein kitzlich und bedenkliches Geſchäft.
In dem verfall'nen Häuschen, ganz am Ende
Der Vorſtadt, wo er wohnen ſoll, iſt's ſtill,

Wie ausgeſtorben, und man will ihn ſchon
Bald hier, bald dorten heut geſehen haben.

Diethelm.

Ich ſah ihn ſelbſt vor Kurzem.

Waibel (verdutzt).

Sonderbar!
Wohin ich komme, da iſt er geweſen.
Ich laufe wie ein Hündlein hinter ihm
Und find' ihn nirgend — wirklich ſonderbar!
(Tumult links in der Scene.)
Hoho! Was giebt's denn da? Seht doch 'mal zu.
(Die Häſcher gehen ab.)
Zur Marktzeit hab' ich meine liebe Noth,
Da giebt es immer Zank und Schlägerei.
(In die Scene ſehend.)
Sieh, ſieh, es iſt ein tücht'ger Auflauf. Was
Nur wieder da geſchehn ſeyn mag? Wen tragen
Sie denn daher? Iſt einer todtgeſchlagen?
Das wäre ja nicht hübſch. — Da kommt mein Nachbar,
Der wird uns ſagen —

Neunter Auftritt.

Vorige. Reinhold (von der Linken).

Reinhold.

Ach du lieber Gott!
Das Unglück! Ach das Unglück! Sagt' ich's nicht?

Waibel.
He, Nachbar! Nun was giebt's?

Diethelm.
Was iſt geſchehn?

Reinhold.
'S iſt unerhört, der arme Meiſter Roßkamm,
Wär' er mir doch gefolgt!

Waibel.
Was iſt's mit ihm?

Reinhold.
Todt iſt er, todt! Und Ihr ſteht hier und gafft.
Geht hin und nehmt das graue Männlein feſt.
Das noch die ganze Stadt verderben wird.

Diethelm.
Erzählt doch nur.

Reinhold.
Ihr habt es doch geſehn,
Der Roßkamm wollte ſich nicht halten laſſen,
Läuft auf den Markt und fährt mit heft'gem Schelten
Und Drohen auf das graue Männlein zu.
Der warnt ihn noch, vom Leibe ihm zu bleiben,
Es würd' ihn reu'n; wir reden all' ihm zu,
Er aber, blind und toll, holt wüthend aus
Mit ſeinem Peitſchenſchaft, da ſtreckt das Männlein
Die Hand nur nach ihm aus und — daß ſich Gott erbarm',
Der Mann fällt todt vor uns auf's Pflaſter nieder.

Waibel.

'S iſt unerhört! — Das iſt doch nie geſchehn!

Reinhold.

Da bringen ſie ihn her. (Bürger tragen den Roßkamm.)

Diethelm.

Nur hier herein,
Vielleicht iſt Hülfe möglich. (Er öffnet die Thür ſeines Hauſes.)

Reinhold.

Schnell denn, ſchnell!

(Diethelm, Reinhold und die Bürger mit dem Roßkamm gehen in das Haus.)

Zehnter Auftritt.

Waibel, gleich darauf **grau Männlein**, **Häſcher**, **Volk**.

Waibel.

Jetzt wird die Sache mir doch faſt zu bunt! —
Da kommt der Hexenmeiſter, alles Volk
Zieht hinterdrein, doch Niemand wagt ſich an ihn.
Ei, meiner Treu, da haben ſie ganz Recht,
Er kann ſie mit den Augen ja vergiften.

(Das graue Männlein tritt von der linken Seite auf, ihn umgeben, in ſcheuer Entfernung, Häſcher und Volk.)

Wie fang' ich's denn nun an, ich muß ihn doch
Verhaften. (Er ſtreckt ihm ſeinen Stab entgegen.)
Heda! o, bleibt doch 'mal ſtehn!

Grau Männlein

(ſieht ihn an, ſteht einen Augenblick ſtill, verfolgt dann langſam ſeinen Weg über die Bühne hin, um, bei der Heiligenſäule vorüber, zur linken Seite abzugehen).

Waibel (mit vorgehaltenem Stabe rückwärts vor ihm her gehend).

Hört, ich verhafte Euch. Es iſt mein Amt,
Ich kann nicht anders. Lieber Meiſter, bleibt
Doch ſtehn, ich thu' Euch nichts zu Leide! (Heftiger.) Steht,
Im Namen der Gerechtigkeit! Ihr Häſcher,
Verſperrt ihm hier die Straße! Element!
Wozu tragt Ihr die Hellebarden?

(Die Häſcher ſind hinter der Säule herum zu ihm geeilt; ihm zu beiden Seiten ſtehend, ſperren ſie mit gefällten Hellebarden dem grauen Männlein den Ausgang.) So!

Grau Männlein (ſteht ſtill, ſpäht verſtohlen umher, — freundlich).

Ei, Kinderchen, was gebt Ihr Euch für Mühe,
Ihr wißt doch, daß Ihr mich nicht zwingen könnt.

(Er kauert ſich auf die Stufen der Säule.)

Waibel.

Wir wollen Euch auch gar nicht zwingen, Meiſter,
Gebt Euch im Guten, folgt uns auf das Rathhaus.

Volk (grüßend).

Platz, Platz! Der Bürgermeiſter und die Schöppen!
Platz!

Elfter Auftritt.

Vorige. Bürgermeiſter. Schöppen.

Bürgermeiſter.

Welch neuer, unerhörter Frevel iſt
Geſchehn? Wo iſt der Unglücksmann?

Reinhold

(der aus Diethelm's Hauſe gekommen und mit den Bürgern ſprach).

Er iſt
Nicht todt, mein gnäd'ger Herr, er kommt ſchon zu ſich.
Betäubt nur war er von dem gift'gen Hauche
Des Wundermannes dort.

Bürgermeiſter.

So preiſen wir
Des Himmels Huld, die eines Chriſten Leben
In ſolcher Fährlichkeit erhalten hat.

(Zu grau Männlein.)

Du aber, Schwarzkünſtler, erhebe Dich,
Dein Richter ſteht vor Dir.

Grau Männlein

(ſcheinbar theilnahmlos, zeichnet mit dem Finger auf die Erde).

Waibel (zu ihm).

So ſteht doch auf!
Des Bürgermeiſters Gnaden ſpricht zu Euch.

Grau Männlein

(thut als hörte er es nicht).

Bürgermeiſter.

Wir hatten Dich vor unſren Stuhl beſchieden,

Um Rechenſchaft für manche Miſſethat
Von Dir zu fordern, Dich zum letzten Mal
Vom Bündniß mit dem Böſen abzumahnen.
Anſtatt Dich zu geſtellen, haſt Du gar
Das Leben eines unſrer Schutzbefohl'nen
Durch böſe Künſte in Gefahr gebracht;
So trifft Dich nun die Klag' auf Leib und Leben,
Und liefert Dich dem Scheiterhaufen aus.

(Grau Männlein kichert.)

Steh auf und folg' dem Waibel in den Thurm.

Waibel.

Steht auf und kommt.

Bürgermeiſter.

Nun? Willſt Du nicht gehorchen?
Legt Hand an ihn! — Nun wird's?

Waibel.

Wir wagen's nicht.

Bürgermeiſter.

Ihr feigen Wichte, ſchämt Euch!

Reinhold.

Herr, bedenkt,
Sie haben Weib und Kinder.

Bürgermeiſter.

Soll ſie das
In der Erfüllung ihrer Pflichten hindern?
Heran! Ihr ſeyd um Euer Amt, wenn Ihr
Euch länger weigert!

Waibel.
Laßt uns, gnäd'ger Herr,
Den Vater holen, daß er ihn beſchwört.

Bürgermeiſter (heftig).
Ihr ſollt ihn greifen, jetzo, ich befehl's.

Waibel (mit den Häſchern auf grau Männlein eindringend).
Nun denn in Gottes Na —!

Grau Männlein
(mit emporgereckten Armen ſich plötzlich hoch aufrichtend, kreiſcht).
Rührt mich nicht an!
(Alles fährt zurück. Seine Geſtalt bückt ſich wieder zuſammen, er ſagt ſanft und freundlich:)
Ich möchte nicht, daß Euch ein Leid's geſchehe.
(Pauſe.)

Bürgermeiſter.
Wie? Jeder Fuß gefeſſelt, jeder Arm
Gelähmt vom Schreckenswahn? (Entſchloſſen) Was braucht es auch
Hier langer Haft und peinlichen Verhörs?
Die Uebelthaten dieſes Angeklagten,
Sie liegen vor den Augen aller Welt,
Ein vollgerüttelt, überfülltes Maaß.
Verſammelt ſind hier Schöff und Bürgermeiſter,
Zu Zeugen dient die ganze Bürgerſchaft,
So mögen wir, in dem beſondren Falle,
Nach unſrer Väter Sitte, gleich zur Stelle,
Und unter freiem Himmel offen richten.
(Zu grau Männlein.)

Steh auf und ſprich, kannſt Du Dich noch vertheid'gen? —
Du ſchweigſt?

Grau Männlein.

Was fragt Ihr mich? Laßt Jene reden,
Die meiner Hülfe Segenskraft erfahren.

Bürgermeiſter.

Wem Du geholfen, der hat nimmermehr
Gewinn davon, da Dir durch Zaubermittel
Und Teufelskunſt die Heilung nur gelang.
Denn beſſer iſt es, daß der Leib verderbe,
Als daß die Seele ihrem Heile ſterbe.
(Zum Volke)
Doch rede nur, wer zur Rechtfertigung
Des Frevlers noch etwas zu ſagen weiß. —
Sieh, Alles ſchweigt. —

Grau Männlein (bitter).

Haha! Sie ſchweigen — ſchweigen!

Bürgermeiſter.

Und lauter, als ein tauſendſtimmig Zeugniß
Verdammt Dich dies Verſtummen. Höre denn:
Du, der vor dreien Jahren heimathlos
Und unbekannt hier eingewandert iſt,
Und hier durch manche wunderbare Heilung,
Doch auch durch manchen Schaden und Moleſt,
Den er den Bürgern unſrer guten Stadt
An Gut und Leben zugefügt, es ſattſam
An Tag gelegt, daß er ein Hexenmeiſter,
Ein Zauberer und Teufelsbündner ſey —

Ich ſpreche, kraft der Recht' und Privilegien,
Die uns von Reich und Kaiſers Majeſtät
Verbrieft, zu richten über Leib und Leben
Im Umkreis unſrer Stadt, Dich Angeklagten
Des Todes ſchuldig.

Schöffen.

Nach Geſetz und Recht!

Grau Männlein (höhniſch).

Schön! ſchön! das iſt der Dank für meine Hülfe,
Das iſt der Lohn für manche Lebensrettung,
Die ich in dieſer Stadt vollbracht. Von Allen,
Die hier umher mein Todesurtheil hören,
Will keine jener Stimmen für mich zeugen,
Vor denen ich mein Ohr doch nicht verſchloſſen,
Als ſie um Rath und Beiſtand mich gebeten.

Bürgermeiſter.

Du ſiehſt, mit einem frevelvollen Leben
Verſöhnen einzeln' gute Werke nicht.
Dennoch ſollſt Du uns nicht des Undanks zeihen,
Wir wollen nicht Dein Blut. Ich mild're d'rum
Den Todesſpruch zu ewiger Verbannung.
Zieh hin und Gott mag Deine Frevel richten! —
Doch trifft man Dich nach Sonnenuntergang
In dem Gebiet der Stadt, ſo mußt Du ſterben.

Grau Männlein.

Neugierig bin ich, welcher Henker wohl
Mit mir ſich wird die Mühe geben wollen.

Bürgermeiſter (zornig).

Ha, trotze nicht zu frech auf Deine Macht!
Wenn auch der Henker Dir zu nahen ſcheut,
So laß ich Dich, wie einen grimmen Wehrwolf,
Mit Silberkugeln niederſchießen!

Grau Männlein (erhebt ſich).

G'nug,
Ich gehe. — Nicht weil Euer Droh'n mich ſchreckt,
Weil ich nicht bei den Undankbaren hauſen,
Nicht ihre Strafe, Plagen theilen mag.
Den Staub will ich von meinen Füßen ſchütteln,
Sobald mein Rücken Eure Thore ſieht.
Doch wehe! Wehe über dieſe Stadt,
Die den hinausſtößt, der ihr wohlgethan!
Denkt an mein Wort, die Strafe wird Euch treffen,
Mit Krieg und Peſtilenz und theurer Zeit!

Volk.

Er flucht uns! ſchändlich! Steinigt, ſteinigt ihn!

Bürgermeiſter.

Ihr Bürger, bändigt Euren raſchen Zorn!
Den Miſſethäter ſchützet das Gericht,
Das ihn verdammt; Niemand darf ihn verletzen,
Ich ſelbſt werd' ihn mit meinem Leibe decken!

Grau Männlein.

Hebe Dich fort, Du heuchleriſcher Mann!
Ich will nicht Deinen Schutz, Dein Wort iſt Trug,

Und Stolz und Härte wohnt in Deinem Herzen.
Weh Nikolaus Ulfinger, weh Dir!
Du wirſt mit Reu' an dieſe Stunde denken.
Der Drachenzähne Saat haſt Du gelegt,
Sie gehet auf, ſieh zu, daß Du beſtehſt!
An Deinem Leib und Gut, an Kind und Ehre,
Wirſt Du erfahren, wie Du mir gethan.
Daß Du den Flüchtling von der Thür geſtoßen,
Der keine Heimath, keine Zuflucht weiß;
Mein graues Haupt, mein Unglück nicht geſcheu't,
Das bringt Dir Fluch, in alle Ewigkeit! (Er geht.)

Volk (ihm nach).

Hinweg mit ihm! Treibt ihn hinaus! Hinaus!

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

(In Magdalenens Zimmer, Licht auf dem Tiſche. Beata iſt beſchäftigt, Magdalena zum Bankett zu ſchmücken.)

Erſter Auftritt.

Beata.

Was biſt Du heut nur ſo gedankenvoll,
Und freu'ſt Dich gar nicht Deines ſchönen Putzes?
Sieh doch nur einmal her in's Spiegelglas
Und ſag' mir, ob ich Dir's auch recht gemacht.

Magdalena.

Gewiß haſt Du es recht gemacht, Beata,
Nur tummle Dich. Der Vater wird mir böſe,
Wenn ich nicht bald zu ſeinen Gäſten komme.
So mach' doch fort, was quälſt Du mich denn heute
So ewig lang' mit Deinem Putz und Tand?

Beata.

Ei, Du mißrathnes Kind, willſt Du mir ſchmälen,
Daß ich zur wahren Augenweide Dich

Herausſtaffirt? Ich weiß doch, daß in Augsburg
Du oft des Putzens gar kein Ende fandeſt.
Magdalena.
Du ſiehſt, ich hab' der Hoffahrt abgeſagt.
Beata.
Du kleine Heuchlerin, ich weiß es beſſer.
Es iſt Dir heute nur nicht d'rum zu thun,
Jemandem zu gefallen.
Magdalena.
Pfui, Beate,
Du biſt recht garſtig!
Beata (hält ihr den Spiegel vor).
Jetzt ſchau her! So über
Und über roſenroth, das läßt Dir gut.
Magdalena (abwehrend).
O geh, Du biſt ja heut ganz unerträglich!
Beata.
Ei Kind, Du biſt ja heut recht übler Laune,
Das ſchickt ſich ſchlecht zum Feſte. Komm, ſey gut.
Will ſie wohl fort, die böſe, krauſe Stirne!
Ein faltenlos Geſicht, ein heiter Auge
Sind einer Jungfrau allerſchönſter Schmuck.
Magdalena.
Leg' ihn mir an, Beate, wenn Du kannſt.
Beata.
Du foppſt mich wohl noch, Schelm? Nein, ſo mißlaunig
Kommſt Du mir nicht hinunter zu den Gäſten.

Soll ich einmal Dir wieder 'was erzählen?
(Sie rückt ſich den Fußſchemel zu Magdalenens Füßen, ſetzt ſich darauf.)
Sag', kleiner Sauertopf, ein ſchnurrig Mährchen,
Vom ſchönen Prinzen? Von der böſen Fey
Im Venusberg? Sag' an.

Magdalena.

Ach, liebe Beta,
Ich wollte, Deine Mährchen hülfen noch!
(Sie lehnt den Kopf auf Beata's Schulter.)
Ich weiß nicht, wie mir iſt — ich werde krank,
Glaub' ich. — Hier liegt mir's auf der Bruſt, ſo ſchwer.
Und immer muß ich weinen. —

Beata (ſtreichelt ſie).

Lieber Gott!
Was iſt denn meinem Kinde? Hat der Vorfall
Vom heut'gen Morgen Dich ſo ganz verſtört?
Es war recht ungeſchliffen von Herrn Diethelm,
Daß er ſo öffentlich Dich angeſprochen.

Magdalena.

Nicht wahr, Beate, es war gar nicht recht?
Wie konnt' er mir nur ſolchen Schrecken machen?
Vor allen Leuten — ach, und wenn nun gar
Der Vater davon hörte! —

Beata.

Ja fürwahr,
Er hat nicht klug gehandelt! (ſeufzend.) Doch bedenkt

Das junge Blut nur ſelten was es thut,
Wenn es ſo in Verzweiflung.
Magdalena.
Wie, Beata?
Was ſagſt Du, in Verzweiflung?
Beata.
Ei, mein Seel!
Haſt Du's denn nicht bemerkt? Wie er nur ausſah.
Magdalena.
Fürwahr, er ſchien mir bleich.
Beata.
Du liebe Zeit!
Der Herr ſieht zum Erbarmen aus, wie der
Gemalte Stephan in der Frauenkirche. —
Biſt Du denn nicht neugierig, zu erfahren,
Was er zu mir noch Alles hat geſagt?
Magdalena.
Ich weiß nicht, ob es gut, wenn ich es höre.
Beata.
Das iſt ein Herz, das iſt ein treu Gemüth!
Nein, ſo eins lebt nicht mehr im ganzen Reich.
Und wie er traurig iſt, wie hat er mich
Gebeten, ihm zu ſagen: ob Du ihn
Denn gar nicht leiden könnteſt —
Magdalena.
Und Beata,
Du haſt ihm doch nicht Hoffnungen gegeben?

Nein, ſag' ihm, ſag', er ſolle mich vergeſſen,
Wenn er's vermöchte, eine Andre frei'n,
Ich darf die Seine nie und nimmer ſeyn!

Zweiter Auftritt.

Vorige. Ein Diener, bald nachher der Bürgermeiſter.

Diener.
Des Bürgermeiſters Gnaden ſchicken mich,
Die Jungfer möchte doch herunter kommen.

Magdalena.
Ich komme gleich. (Der Diener geht ab.)
Beata flink, den Schleier,
Das Krönlein her!

Beata.
Wir ſind ja gleich zu Ende,
Nun ängſtige Dich nur nicht. — Sonderbar!
Wie ich den Thomas ſah, fiel mir erſt wieder
Mein Traum von heute Nacht recht lebhaft ein.
Ich kleidete Dich an, da kommt der Thomas
Wie eben jetzt zur Thür herein und bringt
'Nen langen, langen Schleier und 'ne Krone.
Wie Du das ſiehſt, ſo fängſt Du an zu weinen,
Und als wir's recht beſahen, war es doch
Ein Hochzeitſchleier und ein grüner Brautkranz.

Magdalena.

Der Nonnenſchleier wird's geweſen ſeyn
Und der Vermählungskranz mit unſrem Herrn,
Der iſt der Bräut'gam für gebroch'ne Herzen.

Beata.

Ei Lenchen, Kind, Du ängſtigſt mich! Was ſind
Denn das für Reden?

Magdalena.

Laß ſie Dich nicht kümmern.
Ich muß nun zu den Gäſten. Wäre doch
Der Abend erſt vorüber! Nirgend fühlt
Man ſich ſo tief betrübt und ganz verlaſſen,
Als in dem Rauſchen einer Luſtbarkeit
Bei Kerzenglanz und Reigen. — Hör', Beate,
Du ſollteſt heut in meiner Kammer ſchlafen,
Weil — ich doch unwohl bin. — Dann könnteſt Du
(halblaut) Mir vor dem Schlafen auch erzählen, was
Er noch von mir geſagt.

Beata.

Schön, ſchön, mein Kind.
Doch wär's nicht beſſer, wenn er ſelber Dir
Es ſagen dürfte? Ach, er bat ſo ſehr!
(Sie zieht heimlich das Blatt hervor, Gelegenheit ſuchend, es Magdalenen zu geben.)

Magdalena.

Um Himmelswillen nein! daran iſt nicht
Zu denken, wenn der Vater es erführe —

Bürgermeiſter (tritt ein).

Nun wird das Töchterchen ſich wohl bequemen,
Zu kommen, wenn der Vater es begehrt?
Wie lange ſollen meine Gäſte wohl
Der Wirthin freundlicher Begrüßung harren? —
Doch ſcheinſt Du mir auch dazu ſchlecht gelaunt,
Haſt Du geweint?

Magdalena.

Mir iſt nicht wohl, mein Vater.

Bürgermeiſter.

Das thut mir leid. Doch gieb Dich nicht zu leicht,
Nach Weiberart, den kleinſten Uebeln hin,
Die dann genährt Dein Leben unterjochen.
Bezwinge Dich, das Feſt wird Dich erheitern.
Komm, komm, die Gäſte ſammeln ſich.

Magdalena (geht zum Tiſche, ihre Handſchuhe zu holen.)

Sogleich.

Beata (für ſich).

Sie geht und weiß noch nichts von der Beſtellung,
Hat noch das Blatt von Diethelm nicht, wie ſoll
Ich's ihr nun geben?

(Magdalena iſt im Begriff, mit dem Bürgermeiſter abzugehn, Beata ruft ihnen nach.)

Warte doch noch, Kind!

(Sie bleiben ſtehn.)

Verzeiht, mein gnäd'ger Herr, ich ſeh' nur eben.
Der Schleier hängt nicht recht.

Bürgermeiſter.
So beſſ're ſchnell,
Das Putzen und das Zupfen nimmt kein Ende.

Beata (hat ſich mit dem Schleier beſchäftigt, ſteckt Magdalenen das Blatt in die Hand; heimlich).
Hier nimm!

Magdalena (unbefangen, laut).
Was ſoll ich mit dem Blatte?

Bürgermeiſter.
Was für ein Blatt?

Beata (hat Magdalenen zu ſchweigen gewinkt).

Magdalena (verlegen).
Ich weiß nicht, wohl ein Scherz.
(Sie drückt das Blatt zuſammen, will es in den Handſchuh ſchieben.)

Bürgermeiſter.
Warum verbirgſt Du's mir? Gieb her, ich will
Es ſehen. (Lieſt es, fährt auf) Wie? Geht's alſo her? Du haſt
Verſtändniß hinter meinem Rücken? Ungerath'ne!
So willſt Du mich betrügen?

Magdalena.
Helf mir Gott!
Ich weiß ja nicht, was auf dem Blatte ſteht.

Bürgermeiſter.
Du weißt es nicht? Schamloſe Lügnerin!
Warum verbargſt Du's? Sittenloſe Dirne!
Bei Nachtzeit zärtliche Zuſammenkünfte!
Pfui über Dich!

Magdalena.
Mein Vater, haltet ein!
Bei meinem Seelenheile ſchwör' ich Euch,
Ich kenne nicht den Inhalt jenes Blattes,
Mit Unrecht ſchmäht ihr Euer armes Kind!

Bürgermeiſter (zu Beata).
So hätteſt Du es, freches Weib, gewagt,
Vor meinen Augen ihr das Blatt zu geben,
Das ſie zur Buhlerei verlocken ſoll?
Aus meinen Augen, Kupplerin! Es zuckt
Mir in den Fäuſten. Mach' Dich fort,
Zur Stund' aus meinem Hauſe!

Beata.
Gnädigſter!
Ach hört doch nur —

Bürgermeiſter.
Du wagſt es noch zu reden?

Beata (weinend).
Denkt Ihr denn nicht an meine treuen Dienſte,
Nicht, was an Eurem Kinde ich gethan?

Bürgermeiſter.
Haſt Du das Kind mir darum groß gezogen,
Die Ehrbarkeit der Jungfrau zu vergiften?
Aus meinem Hauſe, ſag' ich!

Beata.
Lenchen, ach,
So bitte doch für mich!

Magdalena.

Mein Vater! —

Bürgermeiſter.

Schweig!

Ich will nichts hören! (Er wendet ſich ab.)

Magdalena (heimlich zu Beata).

Geh nach unſerm Weinberg

Hinaus, und halte Dich verborgen, bis

Des Vaters Zorn ſich —

Bürgermeiſter (wendet ſich).

Nun, biſt Du noch hier?!

Beata (flehend).

Herr Bürgermeiſter, laßt —

Bürgermeiſter.

Soll ich hinaus

Dich werfen laſſen?!

Beata (erboſt).

Ei, ich gehe ſchon! (Ab.)

Dritter Auftritt.

Vorige, ohne Beata.

Bürgermeiſter.

Dir will ich glauben, daß Du nicht ſo ſchuldig,

Als mir's im erſten Augenblicke ſchien.

Doch daß der junge Fant, den ich ſo deutlich

Mit ſeiner Werbung abgewieſen, dennoch
Es wagt, Dich auf die Gaſſe zu beſtellen,
Beweiſet, daß Du mir nicht Wort gehalten,
Daß ſeine Thorheit Du genährt.

Magdalena (betheuernd).

Gewiß nicht!

Bürgermeiſter.

Antworte nicht, ich ſeh' nur allzuhell
Und will dem Unfug raſch ein Ende machen.
Jetzt folg' mir zu den Gäſten, — und hab' Acht,
Daß Du Dich nicht verräthſt, durch Trauermienen
Und leidenden, gedämpften Ton der Rede,
Wie Weiber pflegen, um der Fremden Antheil
An ihres Hauſes Zwieſpalt zu erregen.
Hab' Acht auf Dich, ich rathe Dir's! Mein Name
Soll nicht der Fangball des Geſchwätzes ſeyn.
Auf dieſe unverſchämte Liebespoſt
Will ich dem Gecken eine Antwort ſchreiben,
Die ihm ſein frech' Gelüſten ſoll vertreiben!

(Beide ab.)

Vierter Auftritt.

Verwandlung.

(Nacht. Straße. Im Hintergrunde das Haus des Bürgermeiſters mit erleuchteten Fenſtern, davor die Hofmauer mit einem verſchloſſenen Thore. Man vernimmt fernen Wächterruf.)

Diethelm (tritt auf, in einem langen ſchwarzen Mantel, die Weiberlarve in der Hand).

Ich bin zur Stelle. — Aber weh, der Wächter
Ruft erſt der Stunde Hälfte aus. So hat
Die Ungeduld zu früh mich hergetrieben,
Mich um ſo länger hier zu peinigen. —
Rings Alles ſtill. Man hat mich nicht bemerkt.
Iſt es die Mahnung des Gewiſſens, daß
Der eig'nen Tritte Wiederhall mich ſchreckt,
Der durch die öden Gaſſen mich verfolgt?
Der hohen Häuſer Reihen ſcheinen mich
Aus den erloſchnen, ſchwarzen Fenſteraugen
So träumeriſch, bedenklich anzuſehn.
Iſt mein Beginnen denn verbrecheriſch?
Wenn es das Licht des Tag's auch ſcheuen muß,
Doch weiß ich, daß es des Allſeh'nden Auge
Nicht fürchten darf, und tief in unſ'rer Seele,
Da lebt ein rein'res Maaß für Recht und Tugend
Als Menſchenſitt' und Satzung geben kann. —
Wie rauh und feucht weht mich die Nachtluft an,
(er hüllt ſich in den Mantel)

Auch nicht ein Sternchen iſt am Himmel.
(Man hört Muſik aus dem Hauſe). Horch!
Das Feſt wird laut. — Wie mag die heitre Luſt
Der traulichen Geſelligkeit dort oben
In friſchen Redeſtrömen, buntem Scherz,
Von Mund zu Mund, von Blick zu Blicken fliegen.
Mit welcher Anmuth und Holdſeligkeit
Muß Magdalena dort den Kreis beſeelen! —
Und ich bin ausgeſtoßen! — Ich, der einſt
Gehofft, der Nächſte ihr zu ſeyn, der Sohnesrechte
In jenem Hauſe zu erlangen dachte,
Ich muß nun in der kalten Regennacht
Gleich einem Diebe auf der Lauer ſtehn,
Muß ſcheu mich in der Häuſer Dunkel drücken,
Damit der Glanz aus meiner Liebſten Fenſtern
Nicht meinen traurig langen Schatten zeigt,
Und mich dadurch verräth. — O welche Schmach!
(Trompeten und Pauken im Hauſe.)
Horch, horch! Ein Trinkſpruch. — Wem mag er wohl gelten?
Wem, wem? Ich frage noch? Ihr muß er gelten,
Der Königin des Feſtes. Kann ein Mund
In ihrer Nähe einen andren Namen
Zu feiern wagen? Magdalenen gilt's.
(Trompeten und Pauken abermals.)
Ja jubelt laut, ja ſchwinget hoch die Becher!
Und wenn der edle Wein von allen Bergen,

Von allen Ufern unſrer deutſchen Ströme,
Zu Magdalenens Ehre ſchäumend flöſſe,
G'nüge könnt' ihr nimmermehr geſchehn!
(Trompeten und Pauken zum dritten Male.)

Hoch! drei Mal hoch, mein wunderholdes Lieb!
(Tanzmuſik im Hauſe.)

Der Tanz beginnt. — Wie eifrig drängen ſich
Nun alle Männer hin zu Magdalenen;
Und ich Unſeliger ſteh hier und fühle
Die Stufenleiter aller Qualen durch.
O ſelig, wem ſie nun die Hand gereicht,
Wem es gegönnt, ſie leiſe zu umfaſſen,
Und in des Tanzes abgemeſſ'nen Kreiſen
In's hold verſchämte Antlitz ihr zu ſehen,
Den ſüßen Athem einzuſaugen — Weh!
Hat denn die Nachtluft keine Kühlung mehr?
In allen Adern ſiedet mir das Blut! —
Ich trage länger nicht die Flammenpein
Des müß'gen Wartens, das allzugeſchäftig
Die Phantaſie zu wilder Jagd erregt.
Verſchläft die Zeit denn heut den Stundenwechſel?
Wie lange will der Glockenſchlag noch ſäumen,
Der von des Zweifels Folter mich erlöſt?
(Ganz fern ſchlagt eine Glocke.)

Doch horch! — War das nicht? — Still, o ſtill, mein Herz!
Dein ungeſtümes Pochen übertäubt

Mein Ohr für den glückſel'gen Stundenſchlag.
(Es ſchlagt von einem ganz nahen Thurme.)
Es iſt! — Es iſt! — Nun, gütiges Geſchick,
Nur dieſe einz'ge Stunde ſtatte mir
Mit deiner ſchönſten Gaben Fülle aus,
Dann leiſte ich, für meine Lebenszeit,
Auf deine Gunſt Verzicht! — Noch hör' ich nichts. —
Ob ſie mir auch Gehör ſchenkt? — Ja, aus Mitleid
Schon muß ſie's thun. — Doch wie wird ſie den Tanz
Verlaſſen können? — Nein, ſo endlos warten,
Das iſt die ärgſte aller Höllenmartern!
(Die Tanzmuſik hört auf.)
Doch halt, der Tanz bricht ab und es wird ſtill.
Jetzt wird ſie die Gelegenheit erſehen.
Was iſt das? Hört' ich nicht die Thüre knarren?
(Er nähert ſich dem Thore.)
Gewiß, ſie iſt es. — Magdalena! — Leiſe
Hör' ich es flüſtern — Magdalena, hört
Ihr mich!? — Sie rüttelt an des Thores Riegel,
Sie kann ihn wohl nicht öffnen? — Schnell will ich
Die Mauer überſteigen, (er thut's) in dem Hofe
Sind wir noch weniger bemerkt.
(Er iſt oben auf der Mauer, will ſich hinüber ſchwingen, da wird der Riegel des Thores raſch zurückgeſchoben, es fliegt auf.)

Fünfter Auftritt.

Der **Bürgermeiſter** mit einigen **Gäſten** tritt ſchnell heraus, andre folgen aus der Hausthür, Diener mit Fackeln. **Diethelm** ſpringt herab.)

Verwünſcht!

(Er ſtülpt die Kappe auf und will davon.)

Bürgermeiſter.

He, holla! Diebe! Diebe! Helft mir, Freunde!
(Mit Hülfe einiger Gäſte hält er Diethelm auf.)
Gebt mir 'ne Fackel! Wartet, Meiſter Dieb,
Wir wollen Euch bei Licht betrachten. Fort
Die Kappe! (Er reißt ſie ihm ab; höhniſch.)
Ei ſieh da! Wer ſollt' es glauben?
Herr Heinrich Diethelm, Kauf- und Handelsherr,
In Weiberrock und Kappe!

Gäſte.

Hahaha!

Bürgermeiſter.

Wollt Ihr bei Sommerszeit zum Mummenſchanz?
Nehmt meine Mauer für 'nen Faſchings-Ochſen
Und wolltet einen Narrenritt darauf
Verſuchen?

Gäſte.

Hahaha! Ein Faſchingsreiter!

Diethelm.

Gebt mich nicht länger der Beſchämung Preis,
Herr Bürgermeiſter, wären wir allein,

Ich würde ohne Rückhalt Euch geſtehen,
Was zu der Unbeſonnenheit mich trieb.

Bürgermeiſter.

Wahrhaftig? Würdet Ihr? Ei ſeht doch an!
Wenn ich Euch jetzt der Schaarwacht übergäbe,
So hört' ich's auch wohl morgen im Verhör.

Diethelm.

Wie, Herr?!

Bürgermeiſter.

Erſchreckt nicht allzuſehr. Ich weiß,
Daß mehr der Vater als der Bürgermeiſter
Mit Euch zu rechten hat. Ja junger Fant,
Ich weiß, was Eure Mummerei bedeutet.
Ihr habt mein ehrlich Kind beſchleichen wollen,
Bei Nachtzeit, hinter ihres Vaters Rücken,
Habt Ihr Verſtändniß mit ihr pflegen wollen.

Diethelm.

Zwingt Ihr nicht ſelbſt durch Eure Härte mich
Zur Heimlichkeit? Warum verwehrt Ihr mir
Die redlich offene Bewerbung?

Bürgermeiſter.

Weil
Der junge Herr zum Eidam mir nicht anſteht.
Iſt das nicht Grund genug? Von meiner Tochter
Habt Ihr nun einmal kein Gehör zu hoffen.
Was ſoll die Geckerei im Weiberrock?
Seht her, hier iſt das Blatt, das Ihr an ſie

Geſchrieben habt, ſie hat es mir gegeben,
Mich bittend: von dem überläſt'gen Freier
Sie endlich zu erlöſen.

Diethelm (außer ſich).

Das hat ſie
Gethan?!

Bürgermeiſter.

Sie hat's. Und darum ſtell' ich Euch
Die freche Liebesbotſchaft hier zurück.

(Wirft ihm das Blatt vor die Füße.)

Verſucht damit wo anders Euer Glück!

Diethelm (ſtarrt auf das Blatt).

Und ſie hat das gethan?

Bürgermeiſter.

Bei meinem Leben!
Dem jungen Herrn will's wohl nicht in den Kopf,
Daß ihm ein Mädchen widerſtehen kann?
Ich hab' Euch weiter Rede nicht zu ſtehn.
Doch warn' ich Euch, ſchleicht nicht um meine Thür,
Verführt nicht ferner meine Dienerſchaft,
Und kommt bei Nacht vermummt zum Stelldichein,
Sonſt werde ich die Pritſchenmeiſter holen,
Die Euch die Faſchingsluſt verleiden ſollen.

(Er geht mit den Gäſten in das Thor zurück, welche Anfangs leiſe lachen, dann immer lauter; das Thor wird verriegelt, man hört ſie über den Hof hin laut lachen, die Hausthür wird zugeſchlagen; Diethelm ſteht, ſtarr auf das Blatt ſehend. Alles iſt ſtill.)

Sechster Auftritt.

Diethelm (allein, fährt plötzlich auf).

Ha, ſchändlich! ſchändlich! — Warum hab' ich denn
Mit dieſen Fäuſten ihn nicht angefallen
Und ihn erwürgt? — O! o, ich bin entehrt!
Im Angeſicht der ganzen Stadt beſchimpft!
Den Gaſſenbuben werd' ich ein Geſpött,
Den alten Weibern ein Gelächter ſeyn.
Und ſie, ſie hat ſo ſchnöde mich verrathen!
Kann ich es denken, ohne toll zu werden?

(Die Tanzmuſik im Hauſe beginnt wieder.)

Ha, Schlange! Schöne, trügeriſche Schlange!
Ja ſchwelge nur in deiner Siegesfreude!
Wie kann dich Gott in ſeiner Schöpfung dulden?!
Wo ſoll man Mitleid denn und Sanftmuth ſuchen,
Wenn hinter ſolchem Engels-Angeſichte,
In ſolcher Lichtgeſtalt ſo ſchwarze Tücke,
So gleißneriſche Schadenfreude wohnt?
O gräßlich, gräßlich! Was iſt mir geſchehn! —
Ich muß mich tödten, eh' der Morgen kommt,
Der Sonne kann ich mein Geſicht nicht zeigen! —
Wo find' ich, Erde, deine tiefſte Kluft,
In die noch nie ein Menſchen-Auge drang,
In die des Tages Schimmer niemals fällt,
Wo ich an meinem Grimme mich verzehren,
Wo meine Schande ich verbergen kann!?

(Er wirft ſich wüthend zu Boden. Die Tanzmuſik geht fort.)

Siebenter Auftritt.

Diethelm. Das graue Männlein (tritt im Hintergrunde auf, die Kapuze der Schaube über den Kopf gezogen, eine kleine Leuchte in der Hand. Er betrachtet die erleuchteten Fenſter).

Grau Männlein.

Hoho! Wie luſtig geht's da oben zu!
Brav, Nikolaus Ulſinger! Nach Art
Der großen Herren: Morgens Todesurtheil,
Verbannung, Folter, Noth und Pein verfügt,
Und Nachts dann luſtig bankettirt. — Hab' Acht,
Herr Bürgermeiſter, unſer Spiel iſt nicht
Zu Ende. (Die Tanzmuſik iſt aus.)

Diethelm

(hebt den Kopf, ſtützt ihn in beide Hände).

Grau Männlein.

Still! — Was rührt ſich dort? — man iſt
Auf meiner Spur —

Diethelm.

O!

Grau Männlein.

Nein, ich hört' es ächzen.
Was kann das ſeyn? (nähert ſich) Laß ſehn — (er leuchtet hin.)

Diethelm (ſteht auf).

Was wollt Ihr?

Grau Männlein (erſtaunt).

Ah!

Herr Diethelm (für ſich) Was bedeutet das?

Diethelm.

Weh mir!
Wie fang' ich's an, daß man mich nicht mehr kennt!

Grau Männlein.

Steht auf, Ihr habt Euch ſchlecht gebettet, ſteht
Doch auf, Ihr liegt vor Eures Feindes Thür.

Diethelm

(iſt mit grau Männleins Hülfe aufgeſtanden, ſtarrt ihn an)
Was willſt Du mir? — Du biſt das graue Männlein.
Hat man Dich nicht verwieſen? ausgeſtoßen?

Grau Männlein.

Ganz recht; und mit Gefahr des Lebens komm'
Ich her, um Euch zu helfen. Sagt' ich's nicht?
Ihr braucht mich, lieber Herr!

Diethelm.

Ganz recht, ich brauche Dich.
Ich bin gleich Dir verwieſen, ausgeſtoßen.
Komm, komm, wir müſſen uns fortan geſellen,
Wir müſſen hin, wo Niemand mehr uns kennt.
Hinweg! —

Grau Männlein.

Ei lieber Herr, beſinnt Euch doch.
(Aushorchend) So Schreckliches iſt Euch doch nicht begegnet?—

Diethelm.

Nicht Schreckliches?! — Mit welchem Unglück prahlſt,
Unſel'ger, Du, ſcheint meines Dir gering?
Hat je der Mann, dem Du mit voller Seele

Die höchſte Wonne zu verdanken hoffteſt,
Das heiligſte Geheimniß Deines Buſens
Zum Schimpf und Spott des Marktes ausgerufen;
Hat je das Mädchen, das Du glühend liebteſt,
Nicht nur mit ſchnöder Kälte Dich verworfen,
Nein, tückiſch auch an Deinen Feind verrathen —
Dann erſt miß' Dich mit mir.

Grau Männlein (für ſich).

Ah, ſteht es ſo?
Erwünſcht! — (zu ihm) Nur ſachte, junger Herr, das Alles
Iſt darum nicht ſo unerhört und ſchrecklich,
Weil's Euch betroffen, ſondern weil Ihr's duldet.
Ihr wieſet heute meinen Beiſtand ab,
Da ſeht Ihr nun, wohin es Euch geführt.
Ich wußt' es ja und hab' es Euch geſagt:
Ihr braucht mich, lieber Herr.

Diethelm (dumpf brütend).

Ich brauche Dich —
Ja — ja, — kann ſeyn. — Was kannſt Du für mich thun?

Grau Männlein.

Ich kann Euch Hülfe, kann Euch Rache bieten!
Die ſpröde Jungfrau, die Euch heut verſchmäht,
Soll morgen Euch in heißer Liebesgluth
Zu Willen ſeyn. Dann könnt Ihr ſie erhören,
Könnt ſie verſchmachten laſſen, — wie Ihr wollt.

Diethelm (auffahrend).

Das könnteſt Du?

Grau Männlein.
Ich will den ſtolzen Vater,
Der Euch beſchimpft hat, ganz zu nichte machen.

Diethelm.
Der ſtolze Mann gedemüthigt vor mir! —
Die kalte Schlange heiß in Liebe glühend! —
Ha, wenn Du das vollbringſt, mein halb Vermögen
Iſt Dein!

Grau Männlein.
Still, ſtill! Ihr ſeyd zu laut. — Folgt mir.
Zum letzten Mal betrete ich mein Haus.
(Tanzmuſik von Neuem.)
Wir wollen Rath und Mittel zubereiten,
Daß, wenn der Morgen jene Kerzen löſcht
Und dort die Luſtberauſchten ſchlafen legt,
Wir wach und nüchtern ſind, bereit zur Rache,
Und ihrer Keiner dort zur Luſt erwache.
(Er faßt ihn bei der Hand.)

Diethelm.
So muß ich denn, es bleibt mir keine Wahl;
Nur Dein Verſprechen bindet mich an's Leben.
(Indem grau Männlein ihn fortzieht, ruft Diethelm gegen das Haus.)
Ja wacht, und ſchwärmt und ſpottet meiner Qual,
Damit die Träum' Euch keine Ahnung geben:
Daß dieſe unheilſchwang're Freudennacht
Verderben über Euch und mich gebracht!

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

(Das Innere der verfallenen Hütte, welche das graue Männlein bewohnt, wüſt und ausgeräumt. Zur Seite ein niedrer Heerd, an dem **grau Männlein** kauert, die Kapuze zurückgeſchlagen, den Kopf mit einem engen, grauen Käppchen bedeckt. Er rührt in einem Tiegel, der auf dem Feuer ſteht, einige Phiolen ſind ihm zur Hand. Auf der andern Seite der Bühne ein kleines Fenſter. Es iſt dunkel in der Hütte. An dem Tiſche, auf welchem die brennende Leuchte ſteht, dem Fenſter gegenüber ſitzt **Diethelm** auf einem Schemel, ſtützt den Kopf.)

Erſter Auftritt.

Diethelm.

Seyd Ihr noch immer nicht zu Ende, Meiſter?
Dort kommt der bleiche Morgen ſchon herauf
Und meine Sinne halten länger nicht.

Grau Männlein.

Nur ruhig!
Das Werk iſt bald vollbracht. Seyd auf der Hut
Daß Ihr des Zaubers Wirkung nicht zerſtört,
Habt Acht auf mich, erwehret Euch des Schlaf's.

Diethelm.

Seyd unbeſorgt, der ſüße, heil'ge Schlaf

Wird meine Augenlider nicht verſuchen,
Wohl lange Zeit nicht. (Er legt das Geſicht in beide Hände.)

Grau Männlein.

Still! der Trank gerinnt.
(Er rühret emſig im Tiegel, halb ſingend, vor ſich hinſprechend.)
Weiße Lilie, rother Leu,
Macht euch frei,
Euer Meiſter ſteht euch bei;
Seyd vermählt, wie Eins und Zwei
In der Drei
Unzertrennlich einerlei.

Diethelm (während deſſen).

Mir iſt ſo wüſt und toll bei dem Geſumme,
Als lauſcht' ich einem längſt verſcholl'nen Mährchen,
Das doch mein eig'nes Leben mir erzählte.

Grau Männlein.

Es wird gelingen. (zu Diethelm) Sagt mir, habt Ihr nicht
Von Eurer Liebſten eine Locke?

Diethelm.

Nein.

Grau Männlein.

Auch nicht
'Nen Ring, ein Tüchlein oder irgend etwas,
Das ſie an ihrem Leib getragen?

Diethelm.

Doch! —

Ich habe eine Schleiſe, die ſie ſelbſt
Für mich aus ihrem Haar gelöſt.
Grau Männlein.
Zeigt her!
Diethelm (ſie hervorziehend).
Was ſoll's damit?
Grau Männlein.
Verbrennen will ich ſie,
Den Liebestrank mit ihrer Aſche miſchen,
Dann iſt unfehlbar ſeines Zaubers Wirkung.
Diethelm.
Nein, nimmermehr! Das Liebſte, was ich habe,
Den Flammen übergeben? Nimmermehr!
Grau Männlein (ſcharf).
Ei, junger Thor, wenn Ihr nichts wagen wollt,
So könnt Ihr nichts gewinnen. Wenn die Schleiſe
Euch lieber, als das Mädchen ſelber iſt,
So ſtoß' ich meine Tiegel um. (höhniſch) Geht hin,
Macht Euch geduldig zum Geſpött der Stadt,
Und tragt, wenn Eure Liebſte Hochzeit macht,
Zu Eurem Troſt die Schleiſe am Barett.
Diethelm.
Hör' auf, hör' auf! — Kannſt Du es nicht vollbringen
Auch ohne das?
Grau Männlein (mürriſch).
Unwirkſam wird der Trank
Ohn' dieſe Sympathie.

Diethelm (drückt die Schleife an die Lippen: raſch).

So nimm ſie hin!

Grau Männlein (nimmt ſie).

Wie kindiſch Ihr Euch ſtellt! Ihr ſollt das Mädchen
Ja ganz und gar, mit allem Plunder haben,
Und ſperrt Euch um das Stückchen Band. Schaut her!

(Er zündet die Schleife an und läßt ſie auf eine Schale fallen.)

Diethelm.

Weh mir! Mit dieſem Angedenken geht
Die gold'ne Zeit der reinen, erſten Liebe,
Des argloſen Vertrauens zu dem Leben,
Im düſt'ren Flammengrab' auf ewig unter!

Grau Männlein.

Es iſt das Feuerzeichen unſres Sieges:
Der Phönix Eures Glückes wird geboren.

Diethelm.

Der Phönix ſteiget himmelan, mich zieht
Der heißerſehnte Sieg hinab zur Tiefe!

Grau Männlein
(hat die Aſche geſammelt und in den Tiegel geſtreut).

Nun muthig! Sprecht die letzte Formel nach.
Aſchengluth,
Flammenbrut,

Diethelm.

Aſchengluth,
Flammenbrut,

Grau Männlein.
Gießt in's Blut
Liebeswuth!
Diethelm.
Gießt in's Blut
Liebeswuth!
Grau Männlein.
Feuer in Feuer ruht,
Diethelm.
Feuer in Feuer ruht,
Grau Männlein.
Gleiches macht Gleiches gut.
Diethelm.
Gleiches macht Gleiches gut.
Grau Männlein.
Es iſt geſchehn!
Diethelm.
Ja wohl, um mich geſchehn!
Wie die verruchte Zauberformel hier,
So ſprach als Kind, auf meiner Mutter Knieen,
Ich Wort für Wort ihr die Gebete nach,
Die mich ihr frommer Mund gelehrt. — Weh mir,
Welch eine Wandlung!
Grau Männlein (emſig am Heerde beſchäftigt).
Horch! Es war hohe Zeit,
Den Zauber zu vollenden. Hört Ihr wohl?
So eben kräht der Hahn den Morgen aus.

Diethelm.

Sein Ruf gilt mir, wie er einſt Petrus galt,
Den Heiland hab' ich ſo wie er verleugnet.
Fortan ruft mir der Hahn allmorgenlich,
Und weinen werd' ich, weinen bitterlich!

Grau Männlein

(tritt zu ihm, ein Fläſchchen in der Hand).

Nun richtet Euch empor, ſeyd guten Muthes!
Der Trank iſt wohlgelungen, ſchaut wie klar!
Der könnte wohl ein Felſenherz bezwingen.
Nun wohl bekomm' es, nehmt! —

Diethelm (erhebt ſich, ſieht ihn entſchloſſen an, wirft einen ſchweren Geldbeutel auf den Tiſch).

Hier iſt Dein Lohn!
Behalte Deinen Trank, ich nehm' ihn nicht.
Ich will die Hand nicht zu dem Frevel bieten,
Er iſt Verrath an der Natur!

Grau Männlein.

Der Trank? —
Er iſt doch nichts, als ein natürlich Mittel,
Das unnatürlich ſpröde Herz der Jungfrau
Natürlich warmer Liebe aufzuthun.

Diethelm.

Ihr nennt es ein natürlich Mittel, daß
Ich durch geheimen Zwang ihr Herz gewinne?

Grau Männlein.

Und wenn Ihr nun durch Euer glatt Geſicht

Und Eure ſonſt'ge Trefflichkeit ihr Herz
Bezwungen hättet, wäre das etwa
Gering'rer Zwang, den Ihr ihm angethan?

Diethelm.

Vergeblich klügelt Deine glatte Zunge,
Sie beuget doch nicht das Verdammungs-Urtheil,
Das die verbot'nen Künſte trifft.

Grau Männlein.

Verboten?
Wer hat ſie denn verboten? Nur die Feigheit,
Die vor der Kühnheit der Magie erſchrickt,
Und der es grauſet, in den reichen Tiefen
Der wunderſtrömenden Natur zu ſchöpfen.
Der Eigendünkel nur verbietet ſie,
Der Alles, was ſein ſtumpfer Sinn nicht faßt,
Als eitel Trug und Lügenwerk verſchreit.
Doch ſeyd Ihr auch von jenen ſchlaffen Seelen,
Die jeglichem Verbot, ob weiſ', ob albern,
Sich gleich in knechtiſchem Gehorſam beugen?
(Mit heiſerem Lachen) Hat Euch der Bürgermeiſter doch verboten,
Sein Töchterlein zu lieben, — ſo gehorcht doch.
Was pflegt Ihr denn noch die verbot'ne Liebe?
Pfui, ſchämt Euch doch und ſtimmet Euer Herz
Geſchwind herab zu pflichtgemäßem Gleichmuth,
Die brünſt'ge Leidenſchaft iſt ja verboten.

Diethelm.

O! O!

Grau Männlein (ſcharf).

Ihr ſeyd ein ſchwaches, feiges Kind;
Nehmt Euer Gold zurück, wir ſind geſchieden.
Dies Fläſchchen, das Euch hoch beglücken ſollte,
Zu tauſend Scherben werf' ich es! (er holt zum Wurfe aus.)

Diethelm (hält ſeinen Arm).

Halt ein!

Grau Männlein.

Nein — ich beſinne mich. — Ein Liebestrank,
Der Magdalena Ulſinger gewinnt,
Der findet wohl noch einen andern Käufer.

Diethelm (entreißt ihm das Fläſchchen).

Entſetzlicher! Was haſt Du vor? Ich will
Ihn ſelbſt vernichten.

Grau Männlein.

Wie es Euch beliebt.
Der Handel iſt gemacht.
(Er ſteckt den Beutel ein; wendet ſich wieder zu ihm.)
Doch für den Fall,
Daß ihr den Trank dennoch benutzen wolltet,
Muß ich Euch ſagen, wie Ihr ihn gebraucht.

Diethelm.

Ich will es nicht!

Grau Männlein.

Nun, hören könnt Ihr's doch,

Steht's doch bei Euch, ob Ihr es nützen wollt.
Gießt ihn in welche Flüſſigkeit Ihr wollt,
Doch reicht ihn ſelber Magdalena dar, —
Das müßt Ihr ſchon zu machen wiſſen — dann
Wird der verächtlich ſpröde Stolz entweichen,
Nachgiebig wird ſie, ſanft und zärtlich werden,
Dann ſchmachtend nur an Euren Augen hangen,
Euch unterthan in glühendem Verlangen.

Diethelm.

Hör' auf! Hör' auf! Du bringſt mich um die Sinne!
Sag', kann der Trank ihr keinen Schaden bringen
An Leib und Leben?

Grau Männlein.

Meint Ihr, es ſey Gift?

Diethelm.

Das nicht. — Doch, hört' ich, duldet die Natur
Nie ungeſtraft, daß ihr Gewalt geſchieht.

Grau Männlein.

Seyd unbeſorgt, unſchädlich iſt der Trank.

Diethelm.

Wie willſt Du, daß ich Deinem Worte traue?

Grau Männlein (feierlich).

Ich ſchwör' es Euch bei dem, der Erd' und Himmel
Und Alles, was darinnen iſt, gemacht,
Der auch die Kräfte dieſes Zaubers ſchuf,
Daß er der Jungfrau keinen Schaden bringt.

Diethelm (aufathmend).
Dein Schwur iſt gut; — nun iſt mein Herz beruhigt!

Grau Männlein.
Was Ihr bedenklich ſeyd! — Doch macht Euch fort,
Es wird ſchon hell, man könnte Euch bemerken,
Auch meines Bleibens iſt hier länger nicht,
Ihr ſeht, all mein Geräth iſt ſchon geborgen.
Der Bürgermeiſter pflegt mit ſeiner Tochter
Des Morgens ſeinen Weinberg zu beſuchen,
Vielleicht iſt dort Euch eine Stunde günſtig.

Diethelm.
Wie ſoll ich nur, nach Allem, was geſchehen,
Den Anlaß finden?

Grau Männlein.
Ei, wie ungelenk!
Gebt vor: Ihr wollt verreiſen, Abſchied nehmen.

Diethelm.
Und wo kann ich mir wieder Raths erholen,
Wenn Eurer ich bedarf?

Grau Männlein.
Noch weiß ich nicht,
Wo ich mein Haupt heut niederlegen werde,
Da ich von hier vertrieben bin. Doch ſeyd
Nur unbeſorgt, ich gehe nicht von dannen,
Und finde Euch, wenn Ihr auch mich nicht findet.

Diethelm.
Ja, ja, verlaß mich nicht! — Auf Deinen Beiſtand

Iſt ja mein ganzes Leben nun geſtellt.
So will ich länger nicht bedenklich zagen,
Will Dir vertrau'n und Alles darauf wagen!
(Er geht ab.)

Zweiter Auftritt.

Grau Männlein (allein).

Laß ſehn, ob dein Vertrau'n die Probe hält,
Wenn anders, als du denkſt, der Würfel fällt.
Ich ſpiele ein verweg'nes, hohes Spiel,
Und kann nicht ſäuberlich mit dir verfahren,
Es gilt das Aeußerſte. — Sie treiben mich
Hinaus, fort, in die weite Welt. Ei ja,
Ich kann nicht fort, ihr Herren, ich bin alt,
Ich kann kein neues Leben mehr beginnen.
In dieſer Stadt war's endlich mir gelungen,
Mir volle Macht und Anſehn zu verſchaffen,
Das iſt die Ausbeut' meines ganzen Lebens,
Das iſt mein Sterbekiſſen. Wollt ihr mir
Es unter meinem lebensſatten Haupte
Hinwegziehn, muß ich, wie ein grimmes Thier,
Mit Zähnen und mit Klauen es vertheid'gen.
Eh' ich es laſſe, lieber darauf ſterben;
Mag auch die ganze Stadt darob verderben! —
Jedoch, noch kann ja Alles friedlich enden.

Wenn meinen kühnen Plan das Glück begünſtigt.
Der ſtolze Bürgermeiſter muß vernichtet
Zu mir, den er verdammt, um Hülfe flehen.
Wenn ich ihm dann die Hand der Rettung reiche,
Er demuthsvoll im Staube vor mir liegt,
Das undankbare Volk mir wieder huldigt,
Dann hab' ich meiner Rache g'nug gethan!
An's Werk! Die Stunden reifen meinen Plan.
(Er nimmt die Leuchte vom Tiſche.)
Muß ich auch jetzt, geſcheucht wie Käuz' und Eulen
Vom Tageslicht, verſteckt im Dunkel weilen,
Mit Tag und Stunden wechſelt das Geſchick
Und wunderſtrahlend kehre ich zurück! (Er geht ab.)

Dritter Auftritt.

Verwandlung.

(Der Weingarten des Bürgermeiſters. Links das zierliche Winzerhaus, einige Stufen führen zur Thür hinauf. Rechts eine Weinlaube mit Tiſch und Bank. Blumen umher. Im Hintergrunde die Gartenmauer mit offner Gitterthür. Es iſt heller Tag.)

Bürgermeiſter und **Magdalena** (kommen hinter dem Hauſe hervor).

Bürgermeiſter.

Wie friſch und ſtärkend geht die Morgenluft!
Wie haben alle Blumen, Gräſer, Blätter
Sich, von dem friſchen Sprüh'n des nächt'gen Regens

Erquickt, ſo kräftig, ſtraff emporgerichtet;
Und halten noch, wie ungeſtillten Durſtes
Die letzten ſchweren Tropfen gierig feſt,
Bis ſie der warme Strahl der Sonne trinkt.
Von jedem Weingeländer, das man ſtreift,
Entſchüttelt, wie in gold'nen Fabelgärten,
Sich eine Saat von ſchweren Demanttropfen;
Ein köſtlicher, wohl unſchätzbarer Segen. —
Es iſt ein fruchtbar Jahr. An allen Reben
Hängt voll und ſchwer die Hoffnung reicher Leſe,
Und bleibt die warme Sonne uns getreu,
So werden wir ein gut Gewächs bekommen,
Und aller Sorg' und Arbeit vollen Lohn.

(Er geht zur Laube.)

Komm, laß uns noch ein wenig ſitzen. Bald
Muß ich zur Stadt zurück, Du magſt noch bleiben,
Ich laſſe Dir den Thomas zur Begleitung.
Auf mich wirkt ſolch ein ſonnig, heitrer Morgen
So ſtärkend und erquickend, daß die Laſt
Und Müh' des Tages mir zum Spielwerk wird.
Verſuche, ob nicht auch Dein junges Herz
Von einem ſtillen Vormittag im Grünen
Zum alten Frohſinn ſich bekehren läßt.

Magdalena.

Wie gütig ſeyd Ihr, werther Vater!

Bürgermeiſter.

Ja,

Mein liebes Kind, es liegt mir recht am Herzen,
Dich froh zu ſehn, und darum folge immer
Dem väterlichen und erfahrnen Rathe.

Magdalena.

Habt Ihr Beſchwerde, daß ich unfolgſam
Mich Eurem Willen je gezeigt?

Bürgermeiſter.

Das nicht.
Du thuſt was ich verlange, doch ich wünſchte,
Daß Du es auch mit frohem Muthe thäteſt.

Magdalena.

Ich will mich ja bemühn, Euch zu gefallen.

Bürgermeiſter.

Ich glaube Dir, Du biſt ein gutes Kind.
Und wenn Du willſt, haſt Du Gelegenheit,
Durch die Erfüllung eines lang gehegten,
Recht lieben Wunſches gleich mich zu erfreuen.

Magdalena.

O nennt ihn mir, ſo iſt er ſchon erfüllt.

Bürgermeiſter.

Du haſt den jungen Stetten geſtern Abend
Bei dem Bankett geſehn, mit ihm getanzt,
Wie ſcheint er Dir?

Magdalena.

Ein feiner junger Mann.

Bürgermeiſter.

Sein Vater iſt mein alter Freund, Du weißt.
Er hat für ſeinen Sohn um Dich geworben.

Magdalena (erſchrocken).

Um mich?

Bürgermeiſter.

Du könnteſt Deines Vaters Alter
Mit Freuden füllen, wenn Du mir für Stetten
Das Jawort gäbeſt. — Nun?

Magdalena (beſcheiden).

Ich lieb' ihn nicht.

Bürgermeiſter.

Die wahre eheliche Liebe wächſt
Nur in der Ehe auf, die wilde Neigung
Im Brautſtand' iſt kein Bürge für das Glück
Jenſeit der Hochzeit; und wie oft ſind nicht
Die Ehen, die die Leidenſchaft geſchloſſen,
Zu Mißmuth und Entzweiung ausgeſchlagen!
So mein' ich, da der Freier Dir nicht mißfällt,
Er reich und angeſehn und wacker iſt,
Du dürfteſt dreiſt ihm Deine Hand vertrauen.
Der Hausfrau neue, ſchöne Pflichten werden
Dich wieder thätig, heiter, glücklich machen,
Und alle Mädchenträumerei verſcheuchen.

Magdalena (ſteht auf, ängſtlich).

Mein Vater, nein, Ihr treibt nur Euren Scherz

Ihr könnt im Ernſt mir ſolchen Rath nicht geben ;
Dem ungeliebten Mann' ſoll ich mich frei'n ?

Bürgermeiſter (aufſtehend).

Du wirſt ihn lieben, wenn er erſt Dein Gatte.

Magdalena.

Und auf die Möglichkeit hin ſollte ich
Mein Leben und was einer Jungfrau theurer
Und heiliger, unwiederbringlich opfern? —
Nein, ſcham- und ſittenlos müßt' ich mich nennen,
Wollt' ich mich einem Mann zu eigen geben,
Zu dem mein Herz mich nicht allmächtig zwingt.

Bürgermeiſter.

Die allzuſtrenge Tugend wird verdächtig.
Ich fürchte, in dem jungfräulichen Tempel
Wird ſchlecht verhehlter Götzendienſt getrieben.
Allein es ſey, ich thu Dir nicht Gewalt.
So lieb mir die Erfüllung meines Wunſches,
Da Du ihm nicht geneigt biſt, — ſteh' ich ab.

Magdalena (will erfreut ſeine Hand küſſen).

O, wie Ihr gütig ſeyd, mein theurer Vater!

Bürgermeiſter (entzieht ihr die Hand).

Doch hoffe darum nicht, daß ich geneigter
Mich den geheimen Wünſchen zeigen werde,
Die lauter, als ich es gedacht, in Dir
Den väterlichen widerſprechen. Ich
Will Deine Wahl durch keinen Wunſch fortan
Zu irgend eines Freiers Gunſt beſchränken.

Du ſollſt Dich nicht um Tyrannei beklagen.
Verſchenke Deine Hand an wen Du willſt
(Unwürdig, weiß ich, wirſt Du niemals wählen),
Nur Heinrich Diethelm nehm' ich aus; denn jeder
Gedanke, jede Regung ihm zu Gunſten
Iſt ein Vergehen —

Magdalena.

Sprecht nicht aus, mein Vater!
Ich habe dem Gebot mich unterworfen.
Und wollt Ihr wirklich freie Wahl mir gönnen, —
Laßt mich in's Kloſter gehn, mein lieber Vater!

Bürgermeiſter.

In's Kloſter?! — Wie?

Magdalena.

Laßt mich in heil'ger Stille
Durch fromme Andacht jede Regung tödten,
Die Euren Wünſchen nicht gemäß. Und wenn
Sich auch die Wange bleicht, das Auge trübt, —
Der heil'ge Schleier wird es ja verbergen.

Bürgermeiſter.

Nur zu, nur zu! Das iſt der Weiber Art,
Der ſtille Trotz mit ſanfter Duldermiene.
Geht es den Mädchen nicht nach ihrem Sinn,
Zeigt man ſich ihren Launen nicht gefügig,
So wollen ſie ſogleich den Schleier nehmen,
Durch ew'ge Trauer ihre Eltern ſtrafen.

Magdalena.

Mein Vater —

Bürgermeiſter.

Das iſt Lohn für Elternſorge!
Das die Erfüllung aller Hoffnungen,
Womit man thöricht, von der Wiege an,
Sich beim Gedeihen eines Kindes ſchmeichelt.
Den Troſt im Alter glaubt man zu erziehen,
Doch bei dem erſten Streit von Pflicht und Neigung
Zerrinnt das luft'ge Irrlicht Kindestreue,
Und einſam ſind wir in des Alters Nacht.

Magdalena.

Mein Vater! Vater, o wie ſeyd Ihr hart!

Bürgermeiſter.

Ich ſtelle, gütig wie noch nie ein Vater,
Die Wahl anheim ihr unter allen Freiern,
Nur einen nehm' ich aus, und dieſen einen,
Gerade dieſen, deſſen bloßer Anblick
In tiefſter Seele mir zuwider iſt,
Begehrt das Töchterchen, und da ich's weig're,
Will ſie von mir, in's Kloſter gehn. —

Magdalena.

Laßt ab,
Ihr drückt mlin Herz entzwei! O ſagt mir denn,
Warum, warum nur haßt Ihr Diethelm?

Bürgermeiſter.

Er.
Iſt meines Feindes Sohn, und eines Feindes,
Der jede Freude meines Lebens mir
Geſtohlen hat. Wo irgend eine Hoffnung
Mir freundlich winkte, wurde ſie von ihm
Zerſtört. Vermögen, Achtung, Ehrenſtellen,
Nach ſeinem Tod' erſt konnt' ich ſie erwerben;
So lang' er lebte, ſcheuchte ſchon ſein Daſeyn,
Wie ein Geſpenſt, das Glück aus meiner Nähe.
Das Mädchen meiner erſten, einz'gen Liebe —
Er führt' ſie heim — und Heinrich iſt ihr Sohn. —
Er trägt die Züge des verhaßten Vaters;
Als er von Augsburg kam, entſetzt' ich mich,
Denn meinen Todfeind glaubt' ich auferſtanden,
Mir auch im Alter keine Ruh zu gönnen;
Und trefflich folgt der Sohn des Vaters Beiſpiel.
Mit eben dieſer frommen, offnen Stirne
Erſchleicht er heuchelnd Aller Liebe ſich,
Verführt das Einzige, was mir geblieben
Aus meines Lebens wildem Schiffbruch, Dich,
Mein einzig Kind; entfremdet mir Dein Herz,
Und haſſen ſollte ich den Buben nicht?
Ich ſollte ihn zu meinem Eidam wählen,
Damit ſein Anblick mich alltäglich martre,
Und tauſend widrige Erinnerungen
Mir ſtündlich in's Gedächtniß wieder rufe?

Damit ſogar in meiner Enkel Zügen
Ich immer wieder den Verhaßten fände?
Und wenn dereinſt ſich um mein Sterbelager
Zum letzten Scheidegruß die Meinen ſammeln,
Auch da noch meines Todfeind's gräßlich Bild,
Vielköpfig, wie die Hydra mich umſtarre
Und meinen letzten Athemzug vergifte?
Nein, eher ſoll —! (Er hebt den Arm, wie zur Verwünſchung.)

Magdalena (ſtürzt an ſeine Bruſt, faßt ſeinen Arm).

Um Jeſu Chriſti willen,
Erbarmt Euch Eures Kindes, haltet ein!
O Vater, Vater! Laßt dem Herrn der Himmel
Den rächeriſchen Donnerkeil des Zornes,
Um Eurer Seele willen, übet Milde!
Was kann der Unglückſelige dafür,
Daß ſeiner Züge unfreiwill'ges Erbtheil
Ihm in der Wiege aufgebürdet iſt?
O Vater, warum haßt Ihr ein Geſchöpf
Um ſeine Bildung, die ihm Gott gegeben?

Bürgermeiſter.

Er iſt von Gott damit gezeichnet worden,
Auf daß ich ihn aus meinem Wege halte.
Verderblich iſt er mir und meinem Hauſe.

Magdalena.

Er ſoll ja unſer Leben auch nicht theilen.
Ich will ja nicht ſein Weib ſeyn, will ja nicht
In's Kloſter gehn, will immer bei Euch bleiben,

Bis an das Ende Eurer Tage, folgſam
Euch jeden kaum gehegten Wunſch erfüllen,
Und nichts zum Lohn dafür von Euch erflehen,
Als daß Ihr Heinrich Diethelm nicht mehr haßt.
Es geht ein ſchneidend Schwert durch meine Seele,
Wenn Ihr gering, verächtlich von ihm ſprecht;
Ich kann's nicht tragen, den von meinem Vater
Gehaßt, geringſchätzt und verfolgt zu ſehen,
Den ich von ganzer Seele achten muß.
(Sie wirft ſich an ſeine Bruſt.)

Bürgermeiſter.

So weit alſo hat er es ſchon gebracht,
Daß, aller Zucht und Ehrbarkeit vergeſſend,
Du die verbot'ne Liebe frei bekennſt?

Magdalena (ſich aufrichtend)

Mein Vater — kann denn eine edle Liebe
Die Weiblichkeit verletzen? Darf ich ſie
Euch nicht bekennen, weil ſie hoffnungslos?
Ich habe oft gehört, daß edle Männer
Ihr ganzes Leben einem einzigen
Gedanken hingegeben; — ſoll das Weib
Nicht auch an eine große, heilige
Empfindung, an das Urbild ihrer Seele,
Das Leben ſetzen dürfen? O mein Vater,
Ich will ja allem Erdenglück entſagen,
Das Liebe giebt; doch achtet das Gefühl,
Das ſich in Eures Kindes Herzen laut,

Mit Engelſtimmen als gerecht verkündet,
Und das die ew'ge Liebe ſelbſt entzündet.

Bürgermeiſter.

Welch ſündlich, aberwitziges Geſchwätz!
Mir geht der Kopf rundum von all dem Schwall.
Der Engel Stimmen meinſt Du zu vernehmen
Im buhleriſchen Pochen Deines Herzens?
Was Deinen Vater bis zu Tode kränkt,
Der ew'gen Liebe wird es zugeſchrieben!
Das ſind die Früchte dieſer neuen Lehren,
Das iſt des freien Denkens ſchleichend Gift,
Das Alles, was bisher als heilig galt,
Zu ſtürzen trachtet, zum Geſpött zu machen.
Ein Jeder will nur ſich fortan gehorchen,
Der Kirche, Obrigkeit, der Eltern Rechte
Sind aufgehoben, Alles ſchwimmt nun luſtig
Im freien Strome der Verwirrung fort,
Erlöſ't von allen Banden des Gehorſams. —
Will Gott der Herr in ſeinem großen Hauſe
Dem Satanas ein kurzes Reich vergönnen,
Er kann's in ſeiner hohen Weisheit thun.
Ich aber will, in meinem kleinen Hauſe,
Getreu auf Ordnung und Gehorſam halten.
So höre denn mein ernſt' Gebot: Du bleibſt
Nicht ehelos, Du gehſt auch nicht in's Kloſter;
Und wählſt in Mondenfriſt aus Deinen Freiern
Dir Deinen künft'gen Eheherren aus.

Magdalena (verzweifelnd).

Nein, Vater! nein, das könnt Ihr nicht gebieten!
Es iſt mein Tod, wenn Ihr zur Eh' mich zwingt!

Bürgermeiſter.

Sieh da! Sieh da! Du bieteſt noch 'was mehr!
Erſt war's das Kloſter, nun ſogar der Tod! —
Meint mich die Jungfer dadurch einzuſchüchtern?
Es ſtirbt ſich nicht ſo leicht an Weiberthränen. —
Was ich befohlen, iſt mein letztes Wort.
Gehorchen ſollſt Du oder — ! — Doch genug.
Du kennſt nun meinen Willen, füge Dich!
Du weißt, mein Sinn iſt unerſchütterlich. (Ab durch's Thor.)

Vierter Auftritt.

Magdalena, bald darauf **Beata**.

Magdalena (verzweifelnd).

O Herr der Welten, ſende deinen Engel
Zu deiner Magd hernieder, daß er mich
Erlöſe von dem Zwieſpalt meines Herzens.
Ich habe keinen Rath mehr. Iſt die Liebe,
An der mein Herz verblutet, keine Sünde, —
(Und o mein Gott, ſie kann es ja nicht ſeyn!)
So wende doch den harten Sinn des Vaters,
Daß er ſein armes Kind nicht ganz zertritt!

Beata (vorſichtig aus dem Hauſe ſchleichend).
Nun, Magdalenchen, ſag', wie ſteht es denn?
Ich hörte ja den Herrn recht zornig reden,
Galt mir das, liebes Kind? O ſag' mir doch,
Wie nahm er's auf, als Du für mich gebeten?

Magdalena.
Sey guten Muths, Beata, Gott wird helfen;
Noch habe ich von Dir nicht reden können.

Beata.
Von mir noch nicht? Mein Himmel! wovon denn?
Ach Kind, ach Kind, was ſoll denn aus mir werden,
Die ganze Nacht hab' ich kein Aug' geſchloſſen —

Magdalena.
Beruh'ge Dich, Dir will ich ſchon noch helfen!
O wüßte ich, wie mir zu helfen iſt!

Beata.
Nun ja denn, ich verlaſſe mich auf Dich. —
Doch ſag' mir nun, was tobte denn der Herr?

Magdalena.
Er will, ich ſoll in Mondenfriſt noch freien.

Beata.
Und wen?

Magdalena.
Ei wen ich will, nur Diethelm nicht.

Beata.
Ei, das iſt freilich ſchlimm. — Jedoch, am Ende —

Es giebt wohl auch noch andre junge Männer,
Die gar nicht zu verachten ſind.

Magdalena.

Beata!

Beata.

Ich meine nur, weil doch Herr Diethelm ſich,
Nach dem, was dieſe Nacht geſchehn, nicht mehr
Um Dich bemühen wird —

Magdalena.

Was iſt geſchehn?
Beata, ſprich!

Beata.

Der Thomas hat es mir
Vorher erzählt, daß er die Nacht um elf,
Gerade als Herr Diethelm Dich erwartet,
Mit Andres hat dem Herrn und vielen Gäſten
Hinunter auf die Gaſſe leuchten müſſen;
Wo ſie Herrn Diethelm insgeſammt verlacht,
Und Euer Vater ihn recht hart geſcholten.

Magdalena (vor ſich hin).

Vor allen Gäſten, öffentlich verhöhnt!
Es iſt zu viel, er kann es nicht ertragen!

Beata.

Nun ſiehſt Du wohl? Es wird doch nichts daraus.
D'rum rath' ich Dir, thu' Deines Vaters Willen.
Du haſt die Wahl ja unter ſchmucken Freiern.

Magdalena (auffahrend).
Dem kalten Tod leg' ich mich in die Arme,
Eh' eines Andern ich, als Heinrichs werde!
Beata (erſchrocken).
Ei Gott behüte und bewahre, Kind!
Was ſind denn das für gottlos böſe Reden?
Des Vaters Segen baut den Kindern Häuſer,
D'rum denke an die Hochzeit, nicht an's Sterben.
Und ſieh, wenn Du Dich fügteſt, würde mir
Der Herr wohl auch nicht länger böſe ſeyn,
Und Alle würden wir am Ende glücklich.
Magdalena.
Kann ſeyn, kann ſeyn. — Ich weiß nicht, was ich denke,
Mir brennt der Kopf, es flirrt mir vor den Augen.
Willſt Du, Beata, wohl ein kühlendes
Getränk mir zubereiten? — Ich vergehe! —
Beata.
Von Herzen gern, ich weiß ſchon, wie Du's liebſt.
Und dann beſinne Dich und ſey vernünftig! (Ab in's Haus.)

Fünfter Auftritt.

Magdalena, bald darauf **Diethelm**.

Magdalena (ſetzt ſich in die Laube).
Du armer, armer Heinrich! Welche Qualen
Sind Dir um meinetwillen zubereitet!

Und nicht einmal den Troſt haſt Du, zu wiſſen,
Daß ich von ganzem Herzen mit Dir leide.

Diethelm (durch das Gartenthor eintretend).

Als trüge ich den Vorſatz eines Mordes
Mit mir umher, ſo zaghaft iſt mein Fuß.
Dies muß der Garten ſeyn. Werd' ich ſie finden?
Der Wunſch trieb mich hierher, und der Gedanke
An die Erfüllung macht mich beben. — Ha,
Da iſt ſie! — Wie der holde Anblick mir
Das ganze Herz mit Bitterkeit erfüllt!

Magdalena (blickt auf).

O Himmel! Heinrich hier! (Sie ſpringt auf.)

Diethelm (gemeſſen).

Erſchrecket nicht.
Befürchtet keine Unbeſonnenheit,
Ein tiefer Abgrund ſcheidet heut und geſtern.
Zum letzten Male ſoll mein Anblick Euch
Zu Unmuth und Feindſeligkeit erregen,
Ich komme nur, Euch davon zu befrei'n.

Magdalena (für ſich).

Wie hart er iſt! Kann er mich ſchuldig glauben?
(Zu ihm) Wie meint Ihr das?

Diethelm.

Ich will die Stadt verlaſſen.

Magdalena.

Verlaſſen!? — Wann?

Diethelm.
Noch heute, wenn mir nicht
Ein wicht'ges Unternehmen noch gelingt.
Magdalena.
So wünſch' ich Euch das beſte Glück dazu.
Diethelm.
Wahrhaftig! wünſchet Ihr?
Magdalena.
Wie ſollt' ich nicht
Von Herzen Glück zu Euren Plänen wünſchen?
Obſchon das Reiſen mir ſo eben auch
So lockend und ſo wünſchenswerth erſcheint,
Daß ich die Freiheit Euch dazu beneide.
Der Sinn erfriſcht ſich und das Herz erſtarkt
Von Neuem, ja man findet Manches auch
Verändert und vergeſſen bei der Heimkehr.
Diethelm.
Ja, es verändert und vergißt ſich Manches.
Auch das, was auf der Reiſe Herz und Sinn
Mit friſchem, ſtarkem Eindruck überdrang,
Bleibt doch nicht jeglichem Gedächtniß treu
Es wird daheim verändert und vergeſſen.
Magdalena.
Habt Ihr das an Euch ſelber wohl erfahren?
Ich weiß nur einer Reiſe zu gedenken,
Und dieſe eine wird in friſchen Zügen
Lebendig ſtets mir vor der Seele bleiben.

Diethelm (mit kaum gezähmter Heftigkeit).
Gedenkt es Euch der ſel'gen Reiſetage?
Gedenkt es Euch, was ſich ſeitdem verändert?
Magdalena (erſchreckt).
Um Gott, wie ſeht Ihr wild!

Sechster Auftritt.

Vorige. Beata (aus dem Hauſe kommend, trägt einen Becher auf einem Kredenzteller.)

Beata.
Nun, liebes Kind,
Hier bin ich ſchon und denk', es ſoll Dir munden.
Denn Alles hab' — (bemerkt Diethelm) ach du mein —
(Schüchtern zu ihm.) Grüß Euch Gott! —
Ich wollte Magdalenchen nur —
Diethelm (raſch).
Vergönnt
Mir einmal noch, wie damals auf der Reiſe
Das Schenkenamt zu üben.
Magdalena.
Herzlich gern.
Diethelm
(hat Beata den Teller abgenommen, für ſich).
Iſt es nur Zufall, daß für meine Abſicht
Sich Alles förderlich und günſtig zeigt?

Beata (heimlich zu Magdalena).
Um Gotteswillen, Kind, ſchick' ihn doch fort,
Es giebt ein neues Unglück.

Magdalena.
Mag es kommen!
Ich kann ihn ohn' ein freundlich Wort doch nicht
Entlaſſen; ſoll er mich denn auch für lieblos,
Für kalt und fühllos halten? Nein, das darf
Er nicht.

Diethelm (für ſich).
Sie iſt in meine Hand gegeben.

Beata.
Dein Vater wird's erfahren.

Magdalena.
Mag er denn,
Ich wünſche keine Heimlichkeit.

Diethelm (heimlich das Fläſchchen hervorziehend).
Warum
Noch zögert meine Hand?

Magdalena (zu Beata).
So bleibe nur.

Beata.
Ich will nicht Theil an Deiner Thorheit haben,
Genug ſchon büß' ich meinen Fehl.

Diethelm (für ſich).
Ich darf
Die Gunſt des Augenblickes nicht verſcherzen.
(Er gießt den Inhalt des Fläſchchens verſtohlen in den Becher.)

Beata.

Du biſt ein trotzig, eigenſinnig Kind!
Ich geh' und waſche meine Händ' in Unſchuld.
(Ab in's Haus.)

Siebenter Auftritt.

Vorige, ohne **Beata**.

Diethelm
(verbirgt das leere Fläſchchen in ſeinem Kleide).

So iſt's geſchehn! — (Pauſe.)

Magdalena.

Ihr habt das Schenkenamt
Auf unſrer Reiſe eifriger geübt.

Diethelm (thut einen Schritt gegen ſie).

Verzeiht —

Magdalena (zu ihm tretend).

Seht, — Ihr habt Euch verändert,
So bleich und finſter war't Ihr damals nicht.
(Sie nimmt den Becher, er wagt nicht ſie anzuſehn.)
Ich trinke Euch ein freundliches Valet,
Und auf ein ſtilles Herz zur Wiederkehr! (Sie trinkt.)

Diethelm (für ſich).

Sie trinkt! — Es rieſelt mir durch Mark und Bein!
Mein Herz erſtarrt vor ſeines Glückes Nähe! (Pauſe.)

Magdalena (ſetzt Becher und Teller auf den Tiſch).
Und wann kehrt Ihr zurück von Eurer Reiſe?

Diethelm.
Sobald ich reiſe, kehr' ich niemals wieder.

Magdalena.
Niemals?! — Iſt der Entſchluß nicht allzuraſch? —
Und bindet Euch denn nichts an dieſe Stadt?

Diethelm.
Ihr ſpottet mein! Was mich bisher gebunden,
Treibt mich mit Schlangengeißeln nun hinaus.

Magdalena.
O Ihr ſeyd ungerecht und hart! Ich kann,
Ich darf Euch ſo nicht ziehen laſſen! Glaubt
Mir, daß ich an dem Schimpf, der Euch geſchehen,
Unſchuldig bin. Beatens Ungeſchick
Bracht' Euer Blatt in meines Vaters Hände;
O warum warnte ſie Euch nicht!?

Diethelm (bitter).
Und Ihr,
Ihr habt es Eurem Vater nicht gegeben?
Ihn bittend: von dem überläſt'gen Freier
Euch endlich zu erlöſen?

Magdalena.
O abſcheulich!
Wer hat Euch das geſagt?

Diethelm.
Eu'r Vater.

Magdalena.

Er?!

(Sie bedeckt einen Augenblick die Augen, dann ſieht ſie ihn an, ſanft kopfſchüttelnd.)

Das hättet Ihr ihm doch nicht glauben ſollen.

Diethelm (geſpannt und warm).

So hattet Ihr mir eine andere
Erwied'rung meiner Bitte zugedacht?
Ihr hättet ſie erhört?

Magdalena (verſchämt).

Ich weiß es nicht,
Die Forderung war kühn.

Diethelm.

Was iſt zu kühn
Für die Verzweiflung unglückſel'ger Liebe?
(dringender) Und wenn ich heut dieſelbe Bitte wagte,
Sagt, ſtelltet Ihr Euch zu mir ein?

Magdalena.

Ich glaube,
Schon um Euch zu beruh'gen, thät' ich es.

Diethelm (glühend).

O wär' Euch wirklich meine Ruhe theuer,
Und wüßtet Ihr, zu welcher Raſerei
Mich meine Leidenſchaft getrieben hat, —
Ihr wüßtet auch das Wort, um ſie zu bannen,
Ihr ſtündet nicht ſo kalt und wortkarg da.
Wenn Euer Herz auch nur ein Wiederſchein

Des ungeſtümen Flammenmeer's erwärmte,
Das jede Nerv' und Ader mir durchſtrömt, —
Ihr zwänget dieſe jungfräuliche Scheu,
Und ſagtet Eure ganze Seele mir!

Magdalena.

O Grauſamer! Noch ſagen ſoll ich's Euch,
Wovon Ihr alle meine Fibern beben,
Wovon Ihr ganz mich überwältigt ſeht?

Diethelm (ihr näher tretend).

So ſtürzen endlich dieſe ſtarren Schranken?
So darf ich glauben, daß Du wirklich mein?!
(Er breitet die Arme aus.)

Magdalena.

Ihr ſollt mir glauben: Seele und Gedanken
Gehören unabwendbar Euch allein!
(Sie ſinkt an ſeine Bruſt.)

Diethelm (für ſich).

Ha, grauer Wundermann, Dein Trank war gut!
(Er umfaßt ſie heftig.)
Und iſt's denn wahr, daß ich Dich jetzt umſchlinge?
Iſt's wahr, daß nun Dein ſpröder Stolz erliegt?

Magdalena.

O denket darum nicht von mir geringe,
Daß Ihr ſo ſchnell die Mädchenſcheu beſiegt;
Zum ew'gen Abſchied' durft' ich's doch wohl ſagen,
Was längſt mein Herz ſo ſchmerzensſüß bewegt.
Auch konnte ich den Zwang nicht länger tragen,
Den mir des Vaters Strenge auferlegt.

Diethelm.

Mit Küſſen laß mich Deinen Mund verſchließen!
Aus meinen Augen trink Vergeſſenheit!
Des Augenblickes laß uns voll genießen,
Und mahne nicht an die vergang'ne Zeit!

Magdalena.

Nein, nein, ich habe gar ſo viel zu klagen,
Was ich gelitten, weil ich Euch geliebt.

Diethelm.

Ich will Dich um Vergang'nes ja nicht fragen,
Wenn ſich nur jetzt Dein ganzes Herz ergiebt.

Magdalena.

Ihr ſah't doch wohl, wie ich mit mir gerungen,
Da mich der Vater zwang, mich kalt zu zeigen.

Diethelm.

Wie? — dieſe ſpröde Kälte war erzwungen? —
Nur der Gehorſam ließ die Liebe ſchweigen?

Magdalena.

Wißt Ihr's denn nicht? Iſt das Euch neue Kunde?
Seit ich Euch kenne, hab' ich Euch geliebt.
(Sie legt die Hand auf ſeine Schulter, lehnt den Kopf daran.)

Diethelm
(wendet ſich ab, drückt die Fauſt gegen die Stirn; für ſich).

Vergiftet iſt mir nun auch dieſe Stunde,
Den Frevel hab' ich ohne Noth verübt!

Magdalena.

Ihr ſeht ſo finſter noch und unbeglückt.

Diethelm.
Vergieb, daß ich mich noch in Zweifeln quäle.
Magdalena.
Mir iſt, als wär' ich ſchon der Erd' entrückt,
So ſtill und ohne Wunſch iſt meine Seele. —
Nun laßt uns ſcheiden.
(Sie fährt mit der Hand über die Stirn.)
Diethelm.
Ich ſoll von Dir gehn?
Magdalena.
Seyd Ihr zum Abſchied denn nicht hergekommen?
Wir müſſen — weh! — wie iſt mir denn geſchehn?
Diethelm.
Du wankſt! (Er nimmt ſie in den Arm.)
Magdalena.
Mir wird ſo ängſtlich und beklommen.
Diethelm (erſchreckt).
Was iſt's, mein ſüßes Kind?
Magdalena.
Es wird mir trüber,
Und trüber vor dem Auge! Führt zur Bank
Mich hin!
Diethelm.
Gerechter Gott!
Magdalena (beruhigend).
Es geht vorüber.
Mich übermannte nur des Herzens Drang. (Sie ſitzen.)

Seyd nun getroſt. Verſprecht mir: nicht zu trauern,
Wenn ſtät das Schickſal unſrer Liebe grollt.
Sie wird ja doch das Leben überdauern —
Verſprecht mir — daß Ihr ruhig bleiben wollt.
(Immer aufgeregter.)
Und müßt' ich jetzt Dir ew'gen Abſchied ſagen,
Und ſtürb' ich jetzt — in Deinen Armen gleich —
Verſprich mir — Heinrich — Alles ſtill zu tragen —
Hörſt Du mich nicht?

Diethelm (in Todesangſt ſie anſtarrend).

O! O! — wie ſiehſt Du bleich! —

Magdalena.

Ein ſchön'rer Tag wird meine Wangen röthen,
Dann bin ich ewig — unzertrennlich Dein! —
Dann blühen — weh! — will mich die Wonne tödten?
Mir ſtockt das Herz! —

Diethelm (außer ſich).

Nein, Magdalena! Nein!
Ich will Dir Hülfe — (will aufſpringen.)

Magdalena (klammert ſich an ihn).

Nein, bleib hier! — (angſtvoll) o halt'
Mich, Heinrich! — Daß ich jetzt ſchon ſterben ſoll! —

Diethelm (ſchreiend).

Nein! Nein! Es iſt unmöglich!

Magdalena (zurückſinkend).

Kalt! — o kalt! —
Hilf Gott! o hilf! — mein Heinrich — fahre wohl!

Diethelm.

Nein, Magdalena! Nein, ich laß Dich nicht!
Du darfſt nicht ſterben! O, ſieh mich doch an! —
Ha, kalt und ſtarr! (zurückſchaudernd).
Verlöſcht das Augenlicht! —
O Allerbarmer! Was hab' ich gethan?!
(Er ſtürzt zu ihren Füßen nieder.)

Achter Auftritt.

Vorige. Beata (kommt aus dem Hauſe).

Beata.

Wer ruft denn hier ſo ſchrecklich? — Was iſt das?
Mein Kind — (vor dem Anblick zurückweichend, kreiſchend)
Ach himmliſche Barmherzigkeit!
Was iſt denn hier geſchehn?! — Zu Hülfe! Hülfe!
Hört mich denn Niemand? Thomas! Thomas! Hülfe!
Was fang' ich an?

Neunter Auftritt.

Vorige. Reinhold, bald nachher **Thomas.**

Reinhold (tritt durch's Thor ein).

Wer ruft denn hier um Hülfe?

Beata.

Ach lieber Mann, Euch ſchickt der liebe Gott!
O rathet mir! — Seht, meines Herren Tochter,
Ich weiß nicht, lebt ſie oder — (heulend) ach, mein Heil —

Reinhold (iſt hinzugetreten).

Ohnmächtig iſt ſie. Kommt und ſteht ihr bei!
Schämt Euch doch, Frau! Was jammert Ihr? Schafft
Hülfe!
Reibt Ihr die Schläfe! — So! — Wer iſt der Mann?

Diethelm (richtet ſich mühſam auf).

Beata.

Ach, er kommt zu ſich. Sagt mir nur, Herr Diethelm —

Reinhold (eilt ihm beizuſtehn).

Herr Diethelm, wie?

Beata.

Was iſt denn meinem Kinde?

Diethelm (kalt).

Todt iſt ſie, todt!

Beata.

O heil'ge Urſula!

Reinhold.

Ei das verhüte Gott!
Vielleicht iſt Hülfe noch —

Diethelm (dumpf brütend).

Es iſt vergebens!
Sie iſt vergiftet.

Reinhold (erſchreckt).

Wie!

Beata (entſetzt).

Ach, du mein Heiland!
Vergiftet hat ſie ſich! — Das Unglückskind!
Das alſo wollten ihre Worte ſagen?

Dazu verlangte ſie von mir den Trank?
Da ſteht der Becher noch, (ſie nimmt ihn)
und ſeht, das Fläſchchen —
(ſie hebt das Fläſchchen auf, das aus Diethelms Kleide geglitten iſt, als er zu Magdalenens Füßen ſtürzte.)
Das war das Gift! —

Reinhold (nimmt ihr Becher und Fläſchchen, verbirgt beides in ſeinem Kleide).
Still, Frau! Wenn's ruchbar würde!
Ihr bringt ſie um das ehrliche Begräbniß!
Auf Hülfe denkt!

Beata.
Ach hätten wir nur noch
Das graue Männlein hier!

Diethelm (aus ſeiner Betäubung auffahrend).
Das graue Männlein!
(er will fort.)

Reinhold (hält ihn auf).
Was wollt Ihr denn? Seit geſtern iſt er fort
Und Niemand weiß, wohin.

Diethelm.
Ich find' ihn aus!
Und wenn er in den gottverfluchten Schlünden
Der Hölle ſich verbirgt, ich will ihn finden! (Er ſtürzt fort.)

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

(Das Zimmer des Bürgermeiſters. Die Abendröthe ſcheint durch's Fenſter
Der Bürgermeiſter, in Trauerkleidern, ſitzt am Arbeitstiſche,
der mit Papieren bedeckt iſt.)

Erſter Auftritt.

Bürgermeiſter.

Es iſt umſonſt. — Der ſchmerz-empörte Sinn
Will dem gewohnten Joch der Thätigkeit
Sich noch nicht wieder fügen. Meine Kraft,
So hart geprüft in manchem Ungemach,
Erliegt vor dieſem fürchterlichen Schlage,
Der immer neu durch meine Seele bebt,
Und den ich immer noch nicht faſſen kann.

Zweiter Auftritt.

Beata, in Trauerkleidern, bald darauf **Reinhold**.

Beata.

Mein gnäd'ger Herr, der Bürger iſt nun da.

Bürgermeiſter.

Iſt er?

Beata.

Ach Herr! Seit ich den Mann geſehn,
Iſt Alles wieder mir ſo deutlich worden. —
Ach, 's iſt doch gar zu ſchrecklich! (Sie weint.)

Bürgermeiſter.

Ja, ja wohl!

Beata.

Herr, glaubt Ihr denn auch ganz gewiß nicht mehr,
Daß ich an Lenchens Tode ſchuldig bin?
Es quält mich gar zu ſehr.

Bürgermeiſter.

Beruh'ge Dich!
Ich hab' es ja auch nie geglaubt. — Daß Du
Die unglückſel'ge Leidenſchaft gefördert,
Die mir mein Kind getödtet — ich verzeih' es;
Du haſt es ja aus Liebe nur zu ihr,
Wenn auch aus einer thörichten, gethan.
Geh, Alte, geh, laß mir den Mann herein.

(Beata öffnet die Thür, Reinhold tritt ein, ſie geht hinaus.)

Reinhold (grüßend).

Gott tröſte meinen gnäd'gen Herrn!

Bürgermeiſter.

Habt Dank!
Seyd mir willkommen, es verlangte mich,
Euch meinen Dank zu ſagen für die Sorgfalt,
Die meinem armen Kinde Ihr geſchenkt.
Ihr ſeyd doch wohl der Mann — ?

Reinhold.

Ich bin es wohl,
Doch Herr, den Dank verdien' ich nicht. Ich konnte
Für Eure ſel'ge Tochter nichts mehr thun,
Als ich hinzukam, war ſie ſchon verſchieden.

Bürgermeiſter.

Doch dank' ich Euch gar viel; Ihr habt mit Klugheit
Verborgen und verhehlt, was meinem Kinde,
Der Ehre meines Hauſes Nachtheil —

Reinhold.

Herr,
Ich dachte, erſt mit Euch davon zu reden,
Wenn Euer Kind begraben, und Ihr ſelbſt
Erſt ruhiger geworden; doch da Ihr
Schon davon wißt, ſo —

Bürgermeiſter.

Setzt Euch doch zu mir.

(Er rückt einen Stuhl zu ſeinem Seſſel.)

Reinhold.

Ihr ſeyd ſehr gnädig!

Bürgermeiſter.

Kommt, ohn' allen Zwang. —

(Sie ſetzen ſich, es wird nach und nach dämmrig im Zimmer.)

Ihr habt den Becher und das Fläſchchen?

Reinhold.

Ja!
Ich nahm es, daß es Niemand and'res fände.
Sorgt, daß die alte Frau nicht davon plaudert,

Von meiner Zunge habt Ihr nichts zu fürchten;
So iſt die Ehre Eures Kindes und
Die Eure unbeſcholten vor der Welt.

Bürgermeiſter.

Ich dank' Euch, dank' Euch ſehr.

Reinhold.

Hier iſt der Becher —

Bürgermeiſter.

Zeigt her. — Dies alſo iſt der Todeskelch,
Den du geleert, mein unglückſel'ges Kind?! —
O warum haſt du deinem Vater das
Gethan?! —

Reinhold.

Hier iſt das Fläſchchen auch.

Bürgermeiſter.

Entſetzlich! —
Und unbegreiflich! — unbegreiflich mir!
Daß ſie mit ſolchem Vorbedachte ſchon
Zur fürchterlichen That ſich vorbereitet. —
Ich glaub' es nicht. — Dahinter ſchlummert noch
Ein ſchreckliches Geheimniß. — Sagt mir doch,
Ihr fandet ja den jungen Kaufherrn Diethelm
Bei meinem Kinde?

Reinhold.

Ja, Herr Bürgermeiſter,
Ich fand ihn tief erſchüttert und verſtört.
Von ihm erfuhren wir, ſie habe Gift.

Bürgermeiſter.

Wie wußte er davon?

Reinhold.

Sie mag wohl ſterbend
Es ihm geſtanden haben.

Bürgermeiſter.

Iſt er doch
Mitſchuldig wohl?

Reinhold.

Nein, nein, das iſt nicht möglich!
Er iſt ein redlich gottesfürcht'ger Mann.
Und ſagt mir nur, Herr Bürgermeiſter, was
Hätt' er für Abſicht dabei haben ſollen?

Bürgermeiſter.

Ich weiß nicht — Ihr habt Recht, es iſt unmöglich.
Zu ſolchem Gräu'l konnt' er ſich nicht verirren,
Wenn er auch mich zu haſſen Urſach hat.

Reinhold.

Und hättet Ihr geſehn, wie er erſchüttert,
Vom tiefen Schmerz ſo ganz vernichtet war;
Wie er verzweifelt fortgeſtürzt, als nur
Die Wärterin die Hoffnung äußerte:
Das graue Männlein könne wohl noch helfen.
Und ſäh't Ihr nun ihn, bleich und athemlos,
Bei Tag und Nacht, wie ein Wahnwitziger
Nach dem verſchwund'nen grauen Männlein ſuchen, —

Ihr glaubtet nicht, daß er im Stand' geweſen,
Das kleinſte Leid nur Eurem Kind' zu thun.

Bürgermeiſter.

Ich glaub' es auch nicht. — Warum tracht' ich noch,
Auf Andere des Unglücks Schuld zu wälzen,
Da ſie mit Recht auf meinem Buſen laſtet?

Reinhold.

Es geht Euch, Herr, wie allen Menſchenkindern,
Der Schmerz macht ungerecht. Wenn uns ein Unglück
Betroffen hat, ſo ſuchen wir umher
Nach einer Urſach, meinen dann zu wiſſen,
Wie wir dem Schlage wohl entgangen wären,
Wenn wir nur ſo und ſo gehandelt hätten,
Und klagen Andre und uns ſelber an.
So Freud' als Leid kommt nur vom Herrn der Welt,
Wir müſſen's dankbar nehmen, wie es fällt.

Bürgermeiſter.

Ja wohl, von ihm kommt Lohn und Züchtigung! —
(Ausbrechend) Ich bitt' Euch, Meiſter, wenn Ihr Kinder habt,
Thut ihrer Herzen Neigung keinen Zwang,
Wenn ſie nur tugendhaft und edel iſt.
Begehrt nicht, daß ſie denken, fühlen ſollen,
Wie es Euch ſelber gut und paſſend dünkt;
Ihr habt kein ſolches Recht an ihre Seelen! —
Ach, unſre Klugheit, unſre Selbſtſucht blendet
Uns gegen alles Einfache und Rechte!
Erſt wenn's zu ſpät, wenn Alles ſchon verloren,

Wenn vor des Unglücks rieſiger Geſtalt
Die eignen Pläne zwergenhaft verſchwinden,
Dann ſehen wir mit unbeſtoch'nem Blick,
Und bergegleich wälzt dann auf unſre Bruſt
Sich des Bewußtſeyns fürchterliche Wucht.

Reinhold.

Sprecht es herunter, Alles was Euch drückt.
Bin ich Euch fremd gleich, ein geringer Mann,
Und weiß nicht wie ein Beichtiger zu reden,
Doch findet Ihr ein treu mitfühlend Herz,
Auch ein verſchwiegenes in dieſer Bruſt;
Und Gott wird Eure bange Seele tröſten.

Bürgermeiſter.

Er tröſtet uns durch unſre eigne Liebe,
Die wir zu unſren Abgeſchied'nen trugen;
Doch giebt ſie uns den Troſt nur Maaß für Maaß,
Und nur wer recht geliebt, wird recht getröſtet.

Reinhold.

Wer darf wohl ſagen, daß er recht geliebt,
Wenn Einer von den Seinen, bleich und ſtill
Vor ihm im Sarge liegt? Schlägt nicht alsdann
Im Stillen Jeder an die Bruſt und ſpricht
Im Herzen: o du lieber, heil'ger Todter,
Ich hätte dich noch beſſer lieben ſollen!
Ich hätte manche ſchwere Stunde dir
Erſparen, manche gute ſchaffen können.
O kämeſt du doch wieder, lieber Todter,

Wie wollt' ich beſſer dich und heißer lieben! —
So ſprechen wir — und ach, mein lieber Herr,
Käm' er zurück, wir machten's doch nicht beſſer:
Der Menſch iſt ein gebrechlich, ſchwankes Ding.

Bürgermeiſter.

O kämeſt du doch wieder, liebe Todte!
Wie wollt' ich beſſer dich und heißer lieben!
Wie wollt' ich alle ſchweren Stunden dir
Mit Freudenfülle überreich vergüten! —
Es iſt zu ſpät — vorbei! — In's Leichentuch
Mag ich nun meinen beſſren Vorſatz legen,
Zu all den Gaben, die man den Verſtorb'nen
Mit in das Grab zu geben pflegt: wie jene
Ein unerſprießlich, eitles Angebinde.

Reinhold.

Habt Ihr nicht ſelbſt geſagt, Herr Bürgermeiſter:
„Die Liebe einet die getrennten Seelen?“
Nun denn, ſo weiß ja Euer Kind im Himmel
Doch auch von Eurer Sinnesänderung,
Und alle Engel theilen ſeine Freude.

Dritter Auftritt.

Vorige. Beata (kommt mit einem Armleuchter).

Beata.

Befehlt Ihr denn nicht Licht, mein gnäd'ger Herr?
Es iſt ja ſchon ſo dunkel.

Bürgermeiſter.
Setz' es nur
Dorthin, es thut mir an den Augen weh.

Beata
(ſetzt es auf den Arbeitstiſch, im Rücken des Bürgermeiſters).
Der Todtengräber iſt auch da, er fragt,
Ob Ihr noch etwas zu befehlen hättet.

Bürgermeiſter
(fährt mit der Hand über die Stirn, ſteht auf)
Ich wüßte nicht.

Reinhold (aufſtehend).
Euch ſteht ein ſaurer Gang
Auf morgen noch bevor.

Beata.
Ach denkt nur, Herr,
Der Mann war noch vor Schrecken ganz verſtört,
Er will das graue Männlein auf dem Friedhof
Geſehen haben.

Bürgermeiſter.
Was?

Reinhold.
Das graue Männlein?

Beata.
Er ſagt, er habe langſam um die Gräber
Es ſchleichen ſehen, und ſich ſo erſchrocken,
Daß er den Grabſcheit weggeworfen und
Davongelaufen ſey.

Bürgermeiſter.
Ich will ihn ſprechen.

Beata.
Die ganze Nachbarſchaft ſpricht von dem Fluch,
Mit dem das graue Männlein uns bedroht;
Gewiß es kehrt zu unſrem Unglück wieder. —
Der Todtengräber hat mir auch erzählt:
Daß er nun ſchon zwei Nächte nach einander
In dem Gewölbe des verfallnen Kloſters, —
Gleich hinter unſrer lieben Frauenkirche, —
Den hellen Schimmer wiederum geſehen,
Der allemal der Stadt ein Unheil bringt.

Bürgermeiſter.
Das graue Männlein wieder da? — Laßt mir
Den Rottenmeiſter kommen, daß ich ſorge,
Die Stadt von dieſer Plage zu befreien.

Reinhold.
Wollt Ihr Euch ſchon mit Amtsgeſchäften plagen,
Eh' Euer Kind Ihr noch begraben habt?

Bürgermeiſter.
Die tiefe Trauer meiner Seele kann
Von meinen Pflichten mich doch nicht entbinden,
Und keine Zeit und Stunde darf den Mann
In ſeinem Amte ſchwach und läſſig finden.
(Reicht Reinhold die Hand.)
Habt gute Nacht, wir ſehen bald uns wieder; —
Und wollet der Verſchwiegenheit gedenken. —

Reinhold.

Gott möge Schlaf auf Eure Augenlider,
Und ſeinen Troſt in Eure Seele ſenken!
(Beata leuchtet ihm hinaus, der Bürgermeiſter geht in's Nebenzimmer.)

Vierter Auftritt.

Verwandlung.

(Das Innere des verfallenen Kloſtergewölbes. Steintafeln mit Inſchriften in den Mauern. Im Hintergrunde führt eine verfallene Treppe zu einer engen, halb verſchütteten Pforte hinauf, die in's Freie geht. Von außen iſt ſie mit Sträuchen und Geflecht faſt ungangbar verwachſen, von innen hat ſie eine offen ſtehende, eiſerne Gitterthür. In der Mauer des Hintergrundes befinden ſich, über Mannes Höhe vom Boden, einige Luken, mit Eiſenſtäben vergittert, durch welche, ſo wie durch die Pforte, das Mondlicht hereinſchimmert. Im Vordergrunde einige Steintrümmer. Zur Seite mehrere Tiegel, Phiolen, Bücher und dergleichen Geräthſchaften des grauen Männleins, ohne Ordnung zuſammengehäuft, dabei ſteckt ein leuchtender Kienbrand in der Mauerſpalte. Man hört den Wind ſauſen.)

Grau Männlein

(geht außen bei den Luken vorüber, biegt das Geſträuch vor der Pforte auseinander, drängt ſich hindurch und ſteigt mühſam die Stufen herab. Tief Athem ſchöpfend).

Ich bin geborgen. (Sich ſchüttelnd) Hu! der Wind geht kalt!
Durchrüttelt bis auf's Mark die alten Glieder;
Noch kann ich ſicher ein Paar Stunden ruhen,
Der Aberglaube hütet dieſe Thür.
Und wenn des Bürgermeiſters Schnüffelhunde
Sich in den Bau des alten Fuchſes wagten, —
(mit heiſerem Lachen) Es wäre luſtig, wenn ſie es verſuchten,
Sie ſollten wunderliche Ding' erleben.

(Huſtet) Doch, 's hat nicht Noth, ich kann gemächlich ruh'n.
(Er nimmt den Kienbrand aus der Mauer und ſchüttelt die Kohlen ab.)
Du mußt ſein loh und luſtig brennen, daß
Dein Schimmer mir das Wunder vorbereitet,
Das morgen vor der Welt geſchehen ſoll.
(Er hat den Brand wieder aufgeſteckt, zieht einige eiſerne Werkzeuge aus ſeinem Kleide, wirft ſie zu dem übrigen Geräth.)
Die Arbeit iſt gethan, und vorbereitet
Genau mein großes Werk, es kann nicht fehlen.
Nur Ruhe, Ruhe! — nur ein Stündchen Ruhe!
(Er kauert ſich daneben auf einen Stein.)
Uf, uf! — Das Alter iſt ein ungetreuer
Geſelle, wo es Müh' und Arbeit gilt,
Er hält nicht aus. (Gähnt) 'S wird auch nicht lange dauern,
So fällt der ganze morſche Bau zuſammen. —
Ich ſpür' es, wie die Katz' das Ungewitter,
'S iſt nicht mehr lange hin.
(Er kauert ſich ganz zuſammen, wickelt ſich in den Mantel.)
So gilt es denn
Die Friſt zu nützen, um nicht ſtill im Winkel
Wie eines Bettlers Lämpchen zu verglimmen.
Woll'n ſehen, ob — (er murmelt unverſtändlich im Einſchlafen)
— — — — — — — — — —
Dann ruf' ich: nieder Ulfinger!
Auf deine Knie vor mir! Haha — haha —
(das heiſere Lachen wird zum Huſten.)
Auf immer dann — geprieſen — hochverehrt!
(Er ſchläft ein, der Wind ſauſ't.)

Fünfter Auftritt.

Diethelm (erſcheint außen an einer Luke, bückt ſich, ſieht auf die Bühne herab).

Gefunden, endlich! (Er verſchwindet.)

Grau Männlein (regt ſich im Schlafe, murmelt).

— — — — —

Diethelm (windet ſich durch das Gebüſch vor der Pforte, kommt die Stufen herab; halblaut).

Er iſt es — dort, — und hat mich nicht bemerkt. —
Er regt ſich nicht. — So hab' ich endlich dich?
So bin ich nicht vergebens wie ein Bluthund,
Bei Tag und Nacht, auf deiner Spur gelaufen!
Du ſollſt nicht mehr entrinnen, (er zieht einen Dolch)
eh' du's denkſt,
Hat das Verderben ſchon dich überraſcht!
(Mit geſchwungenem Dolche eilt er auf ihn zu, ſtutzt.)
Er ſchläft! — er ſchläft! — Herrgott, er kann noch ſchlafen!
Und ich — ſtill, ſtill! — ich ſollte jetzt ihn tödten,
Jetzt, da die ſchwarze Kunſt ihn nicht beſchützt.
Jetzt da er wehrlos? — ſchlafend? — pfui, wie feige!
Er ſoll mich ſehn! — Vielleicht will er auch beten. —
(Er packt und rüttelt ihn.)
Wach auf! Wach auf! Dein Henker iſt gekommen!

Grau Männlein (ſchreckt auf).

Ah! Ah!

Diethelm.

Auf, auf! Zur Stunde des Gerichts!

Grau Männlein (gefaßt, freundlich).

Ei ſieh, Herr Diethelm. — Sagt, was ficht Euch an?
Was wollt Ihr denn?

Diethelm.

Ermorden will ich Dich!

Grau Männlein.

Ermorden! — Ei — Ihr ſeyd recht guter Laune.

Diethelm.

Meinſt Du? — Fürwahr, ich habe guten Grund.
(Schreit ihn an) Giftmiſcher! Weißt Du nicht, daß Magdalena
Geſtorben an dem Trank, den Du mir gabſt?

Grau Männlein.

Geſtorben? — an dem Trank? — Ja, Herr, dann iſt
Es Eure Schuld, dann habt Ihr mich belogen.

Diethelm.

Ich Dich belogen?

Grau Männlein.

Ihr habt mir geſagt,
Das Mägdlein lieb' Euch nicht, ſey kalt und ſpröde,
D'rum gab ich Euch den Trank, die Gluth zu wecken.
Wenn ſie nun d'ran geſtorben, iſt es klar,
Sie hat Euch ſchon geliebt, eh' ſie getrunken,
Und vor der doppelt heißen Liebesgluth
Iſt ſie erlegen. — Warum habt Ihr nicht
Euch vorher beſſer unterrichtet? — Geht,

Ihr habt das arme Mägdlein umgebracht,
Gebt, büßt es ab! Geht, geht! Und laßt mich ſchlafen.

Diethelm.

Ha, lügneriſcher Bube! Meinſt Du mich
Mit einem Mährchen leicht nach Haus zu ſchicken?
Du haſt Dich jämmerlich an mir verrechnet.
Für einen Schwächling haſt Du mich gehalten,
D'rum ſchien ich Deiner Rach' ein tauglich Werkzeug.
Sieh, ſieh! wie ſchnell ich Deiner Schul' entwachſen,
Sieh, ſieh! wie ſchnell Du mich zu Grund gerichtet!
Zum erſten Morde haſt Du mich verführt,
Den zweiten übe ich ſchon an Dir ſelbſt.
Auf Meiſter, auf! Bereite Dich zum Tode,
Ich will mein Probeſtück an Dir verſuchen!

Grau Männlein

(hat lauernd vor ſich hingeſehen, da Diethelm ihn jetzt heftiger packt wendet er raſch das Geſicht ihm zu, ſieht ihn ſcharf an).

Diethelm.

Was glotzeſt Du mich an mit Deinen kalten
Hyänenaugen? Denkſt Du mich zu lähmen
Mit dieſen ſtarren Blicken? Zweifelſt Du,
Daß ich's vollbringen werde?

Grau Männlein.

Ja. — Ich weiß
Sogar gewiß, Ihr werdet's bleiben laſſen,
Weil's Euch bekannt, daß Ihr verloren ſeyd,
Wenn Ihr die Hand nur regt, mich zu verletzen.

Diethelm.

Verloren bin ich zeitlich ſchon und ewig,
So ſetz' ich denn mein elend Leben dran,
Das Scheuſal von der Erde zu vertilgen,
Dem Niemand ſich bis jetzt zu nah'n gewagt.
Darum bereite Dich zum Tode! Denk'
An Gott, von dem Du abgefallen biſt,
Aus deſſen Hand Du tückiſch mich geriſſen,
Denk' an die Frevel, die Du, mit dem Böſen
Im Bunde, an der Menſchheit ausgeübt.
O denke nur an Magdalenens Mord,
So ohne Beiſpiel iſt ja dies Verbrechen,
Daß es zu heißer Reu' Dich zwingen muß;
Vielleicht, daß dann um dieſe eine Regung
Der ew'ge Richter Dich nicht ganz verwirft!

Grau Männlein.

So laßt mich los, daß ich zur Seite gehn
Und ſtille beten kann.

Diethelm.

Und deine Künſte,
Dein hölliſches Geräth zu Hülfe nehmen,
Dich zu befreien? Nein! Der Himmel hat
Dich wehrlos und im Schlaf' mir überliefert,
So kommſt Du lebend nicht aus meiner Hand.
Auf Deine Knie! Bereue! Du mußt ſterben!

Grau Männlein.

Wahnwitziger! Laßt los und hört, ich habe
Nichts zu bereu'n.

Diethelm.

Nun ſo erbarme ſich
Der Allerbarmer Deiner Seele! Stirb! (Er führt den Stoß.)

Grau Männlein (lacht ihm gellend ins Geſicht).

Haha!

Diethelm (ſtutzt).

Grau Männlein (kichernd).

Ihr werdet's doch nicht thun, denn ehe
Des Dolches Spitze meine Haut berührt,
(ſcharf) Fällt Euch der Arm vom Rumpf! —

Diethelm.

Ich will's verſuchen,
Was Deine Kunſt vermag!
(Er will ihm den Dolch in die Kehle ſtoßen).

Grau Männlein (hält ſeine Hand).

Halt ein!

Diethelm (mit ihm ringend).

Umſonſt!

Grau Männlein.

Hör' an!

Diethelm.

Zu ſpät!

Grau Männlein (dem der Dolch dicht an der Kehle).

Das Mägdlein iſt nicht todt!!

Diethelm ([illegible]).

Was ſagſt Du?

Grau Männlein.

Magdalena lebt!

Diethelm.

Sie lebt?!

Grau Männlein.

Laßt mich nur los! — Es war kein Gift, das ſie
Empfangen, ein betäubendes Getränk nur,
Das ſie in todtenähnlich ſtarre Ohnmacht
Verſenkt.

Diethelm (läßt ihm Luft).

So würde ſie erwachen? — Leben? Wirklich?
(Läßt den Dolch fallen) Scheuſal, wenn Du mich jetzt belügen
könnteſt,
Das wäre — nein, das kannſt, das kannſt Du nicht!
Nicht wahr, nicht wahr, Du haſt es nicht gelogen?
Sie wird erwachen, ſie iſt nicht geſtorben?
O ſey barmherzig, ſage mir die Wahrheit!

Grau Männlein.

Wenn bei des nächſten Morgens Lichte, ehe
Die Glocke Neun ſchlägt, nicht die todte Jungfrau
Geſund und lebend aus dem Sarge ſteigt,
So magſt Du mich mit tauſend Martern tödten.

Diethelm.

So iſt es wahr?! — Und in der neunten Stunde?

Grau Männlein.

Ich hab's genau berechnet.

Diethelm (läßt ihn völlig los).

Ew'ger Gott!
Das iſt die Stunde, da man ſie begräbt!

Grau Männlein.

Das ſoll man nicht. Sey ſtill, laß mich gewähren,
Verrathe nichts, vertraue mir, ſo ſoll
Das Mägdlein leben und Dein eigen ſeyn.

Diethelm.

Ich Dir vertrauen, Lügengeiſt? Das Werk
Der Nacht, das Deine Todesangſt verrathen,
Soll an das Licht, noch eh' die Stunde wechſelt. (Er will fort.)

Grau Männlein (hält ihn).

Wahnſinniger! Willſt Du mein Werk zerſtören?

Diethelm (ihn fortſchleudernd).

Ich will's, beim ew'gen Gott! (Er eilt nach der Thür.)

Grau Männlein.

Wohlan, verſuch's!

(Er ſtürzt ſich auf die Seite und zieht eine Schnur, die an der Wand herabhängt, die Gitterthür ſchlägt zu, in dem Augenblicke, da Diethelm durch die Pforte will.)

Diethelm.

Ha! Was iſt das?

Grau Männlein (kalt).

Du ſiehſt, wir ſind gefangen.

Diethelm.

Noch nicht! Noch nicht! Der Himmel giebt mir Kraft!
(Er rüttelt wuthend die Gitterthür.)

Grau Männlein.

So prüfe ſie an dieſen Eiſenſtangen!
Es iſt umſonſt, wir bleiben in der Haft.
(Der Morgen dämmert durch Thür und Luken.)

Diethelm (verzweiflungsvoll an den Eiſenſtäben reißend).

Ich muß, ich muß hinaus! — Gieb Kraft den Armen,
Herr Gott! Laß doch das Eiſen ſich erbarmen! —
Hört mich denn Niemand? — Hülfe! — Kommt herbei! —

Grau Männlein (hat den Kienbrand von der Mauer genommen).

In öde Luft verhallt Dein Angſtgeſchrei.
(Er rollt mit dem Fuße den Stein hinweg, auf dem er geſeſſen, eine ſtark mit Eiſen beſchlagene Fallthür wird ſichtbar. Man vernimmt von einer fernen Trompete ein geiſtliches Lied.)
Horch auf, der Thürmer bläſt ſein Morgenlied,
Der Tag bricht an, der meine Rache ſieht.
Du willſt Dein Lieb aus meiner Hand nicht haben,
So ſoll man ſie lebendig denn begraben!

Diethelm.

Ha Teufel! (Er ſtürzt die Treppe herab, auf ihn zu.)

Grau Männlein

(hebt die Fallthür auf und ſchleudert, im Hinabſteigen, Diethelm den Brand entgegen).

Weiche!

Diethelm (ſtutzt).

Ha!

(Die Fallthür ſchlägt über grau Männlein zu, man hört unten ſchwere Riegel davorſchieben.)

Diethelm (entſchloſſen).

Ich muß ihm nach!
Dies muß ein Ausgang ſeyn.

(Er faßt den Ring der Fallthür, reißt aus allen Kräften daran.)

Es kommt der Tag
Schon bleich herauf: nach wenig Stundenſchlägen
Wird man lebendig in das Grab ſie legen!
Barmherz'ger Gott! (Er ſinkt in die Knie.)
Die Riegel widerſtehn!
Umſonſt! — Ich fühle meine Kraft vergehn —
Es dunkelt vor den Augen — nein! — Nein! — Nein! —
Ich darf jetzt nicht ermatten!

(Er ſinkt zurück auf den Stein, er umfaßt ihn.)

Ha! Der Stein! —
Ja dieſer Stein — ja ſo wird mir's gelingen —
Vor ſeiner Wucht muß Pfort' und Riegel ſpringen.

(Er rafft ſich auf, bemüht mit brechender Kraft den Stein hoch zu heben, um damit die Thür zu zerſchmettern.)

Nur eine Stunde gieb mir Rieſenſtärke,
Du ſtarker Gott! — Nur zu dem Rettungswerke!
Wenn es vollbracht, — dann weih' mich dem Verderben,
Noch eh' ſie mich geſehen — will ich ſterben —
Hilf Gott!

(Der Stein rollt aus ſeinen Händen kraftlos auf den Boden, Diethelm ſinkt ohnmächtig auf die Fallthür nieder.)

O! — Magdalena! —

(Er rüttelt matt an dem Ringe der Fallthür.)

O! — Vergebens! —

Erbarme deiner — ſich — der Herr des Lebens!

(Das Lied des Thürmers tönt fort.)

(Der Vorhang fällt.)

Fünfter Akt.

(Der Friedhof der Frauenkirche, zur Seite die Pforte. Im Hintergrunde der Dom mit großem Portale, breiten Stufen. Grabhügel, Kreuze und Grabſteine auf der Bühne. Vorn zur Seite ein Grabſtein, mit einer Metallplatte bedeckt, auf welcher eine ausgeſtreckte weibliche Geſtalt, mit gefalteten Händen, in erhabner Arbeit abgebildet iſt. Mitten auf der Bühne ein offnes Grab. Es iſt heller Morgen. Durch die hohen bunten Fenſter des Domes ſchimmert Kerzenlicht. Man hört den Geſang des Todtenamtes aus der Kirche.)

Libera me domine de morte aeterna,
In die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra,
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Requiem aeternam dona ei domine!

Erſter Auftritt.

(Während des Geſanges ſteigt der **Todtengräber** aus der Gruft, ſpricht zu ſeinem **Knechte**, der noch darin beſchäftigt iſt.)

Todtengräber.

Nun komm' heraus, 's iſt breit und tief genug,
Des Kaiſers Tochter brauchte es nicht beſſer.
Es iſt nun einmal ſo der Menſchen Grille,
Je höher *auf* der Erde ſie geſtanden,
Je tiefer wollen ſie *darunter* liegen;

Nun meinethalb'. Komm' nur, das Todtenamt
Wird bald zu Ende ſeyn; wir wollen auch
Ein Ave für die arme Seele ſprechen.

(Der Knecht iſt heraufgeſtiegen.)

Komm' in die Kirche. — Nun, was iſt Dir denn?

Knecht (ſcheu).

Mir war, als polterte es dicht bei mir.

Todtengräber.

Was polterte?

Knecht.

Ich weiß nicht, Meiſter, — aber
Mir war, als ob's im Grabe dort rumorte.

(Er zeigt auf das Grab mit der Metallplatte.)

Todtengräber.

Biſt Du bei Troſt? Am hellen, lichten Tage,
Und in dem Grab' der frommen Frau Aebtiſſin?
Der Schreck von geſtern ſteckt Dir in den Gliedern.

Knecht (zieht ihn von dem Grabe hinweg).

Wahrhaftig nein, — da hört' ich es ſchon wieder! —
Und ſeht nur, ſeht! — Das Bild der Frau Aebtiſſin
Bewegt ſich ja —

Todtengräber.

Bei meiner armen Seele!
Es ſpukt am hellen Morgen!

Knecht.

Wieder! Wieder!

Todtengräber.

Sie hebt ſich! — Sieh, — die Todtenhand zerbricht
Den Deckel ihres Grabes —

Beide (die Roſenkränze faſſend).

Alle gute Geiſter!

Todtengräber.

Die Gräber thun ſich auf!

Knecht.

Der jüngſte Tag
Iſt da!

Das graue Männlein
(reckt ſich aus der geöffneten Metallplatte empor).

Beide.

Das graue Männlein!

Grau Männlein (droht ihnen).

Beide.

Weh!

(Sie entfliehen durch die Pforte.)

(Die Metallplatte hat ſich der Länge nach in der Mitte geſpalten, dergeſtalt, daß das Bild der Aebtiſſin, an der einen Hälfte feſt, den Spalt bedeckte. **Grau Männlein** öffnet die Flügel der Platte, gleich einer Thür in Angeln, ſteht jetzt in der Oeffnung der Gruft.)

Grau Männlein.

Es iſt gelungen! Dank den klugen Nonnen,
Die dieſen Weg bereitet; Dank dem Zufall,
Der mich ihn finden ließ. Wie gute Dienſte
Er mir auch ſchon gethan, heut ſoll er mir
Ein Weg des Sieges ſeyn. — Der Tröpfe Schrecken

Steckt, wie ein Fieber, nun die Menge an
Und gläubig wird ſie dann mein Wunder finden.
(Es ſchlägt halb.) Die Zeit iſt da. Laßt eure Klagen ſchweigen!
Heut will ich euch mit Freud' und Segen ſchrecken,
Denn eure Todte werd' ich auferwecken!

(Er ſteigt wieder hinab, ſchließt die Platte über ſich. Der Geſang des Todtenamtes geht zu Ende. Die Flügelthüren des Portales werden geöffnet. Das Innere der Kirche iſt ſchwarz behangen, der Sarg ſteht in der Mitte, ringsum brennende Kerzen auf hohen Leuchtern.)

Zweiter Auftritt.

(Der **Pfarrer**, zwei Miniſtranten, Chorknaben mit Kreuz und Rauchfäſſern, der **Bürgermeiſter**, viele Leidtragende, zum Theil mit den Abzeichen verſchiedener Zünfte, **Reinhold**, **Beata**, **Volk**, welche den Sarg umſtehen, kommen nun, in geordnetem Zuge, den zwei Häſcher mit beflorten Stäben anführen, mit dem Sarge auf den Friedhof heraus. Orgelmuſik. Der Sarg wird vor der Gruft niedergeſetzt. Die Menge ſammelt ſich in einem Halbkreiſe umher, ſo daß der eine Flügel deſſelben dem Grabe mit der Metallplatte die Rücken zukehrt. Der Deckel des Sarges wird abgehoben, darin liegt **Magdalena**, bleich, weiß gekleidet, mit jungfräulichem Kranze geſchmückt. Die Orgel ſchweigt.)

Bürgermeiſter (tritt zum Sarge).

Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen,
Der Name des Herrn (ſeine Stimme bricht) ſey gelobt!

(Er ſinkt auf die Knie, das Geſicht, in den gefalteten Händen, an den Sarg gelehnt.)

Geſang.

De profundis clamavi ad te domine!

(Der **Todtengräber** und ſein **Knecht** ſind zurückgekommen, treten zu **Reinhold** und **Beata**, welche auf der Seite, der Metallplatte gegenüber, ſtehen, und ſprechen während des Geſanges eifrig zu ihnen. **Grau Männlein** öffnet wie vorher die Metallplatte, richtet ſich langſam aus dem Grabe empor; da ihn Niemand bemerkt, läßt er die Platte ſacht zufallen und kauert ſich ſtill auf das vordere Ende des Grabmales hin. Der **Todtengräber**, im Geſpräch mit **Reinhold**, tritt einen Schritt vor, das Grabmal ſehen zu können, das der Halbkreis der Singenden ihm verdeckt, zeigt mit dem Finger darauf hin und ruft entſetzt)

Todtengräber.

Da iſt er wieder!

Reinhold.

Ja, bei meiner Seele!

Volk (aufmerkſam werdend).

Das graue Männlein! Seht, das graue Männlein!

(Der Ruf geht von Mund zu Munde, die dem Grabmale gegenüberſtehen, hören auf zu ſingen, nach und nach Andre, der Geſang geräth in Unordnung, diejenigen, welche dem **grau Männlein** den Rücken zuwenden, werden am ſpäteſten aufmerkſam, ſehen ſich um, hören auf zu ſingen und fliehen auf die andre Seite mit dem Rufe:)

Das graue Männlein! Wehe! (Pauſe.)

Pfarrer (zu grau Männlein)

Wie wagſt Du es, unſeliger Verbrecher!
Die Wohnungen des Friedens zu entweihen?
Wenn Du dem milden Spruche der Verbannung
Dich widerſetzen, Dein verfall'nes Haupt
Dem Henkerbeile überliefern willſt,
Warum verſtörſt Du noch die Todten? — Weiche
Im Namen Gottes! — Hindre mich nicht länger,
Der Du im Bündniß mit dem Böſen ſtehſt,
Mein Segensamt an dieſer Todten zu
Vollziehen!

Todtengräber.

Seht, er regt ſich nicht.

Reinhold.

Er ſchweigt.

Beata.

Er wagt dem frommen Vater ſelbſt zu trotzen!

Bürgermeiſter

(hat ſich aufgerichtet, feſt und ruhig zu den Häſchern).

Beſetzt die Pforte! Schickt zum Rottenmeiſter,
Er ſolle kommen, wie ich ihm geheißen!

(Ein Bürger geht ab, die Häſcher treten an die Pforte, kreuzen ihre Stäbe davor.)

Reinhold (zum Bürgermeiſter).

Was wollt Ihr thun?

Bürgermeiſter.

Was meines Amtes iſt.

(Zum grauen Männlein, das unbeweglich daſitzt.)

Haſt Du gemeint, ein ſchwankend Rohr in mir
Zu finden, das des Herren Hand geknickt,
Und das nun machtlos, Deinem Höllentrotz,
Und Deinen Künſten Raum gewähren würde? —
Die Axt iſt an die Wurzel mir gelegt,
Hier liegt entblättert meines Lebens Blüthe,
Allein noch ſteht der Baum und bis er fällt,
Soll Sicherheit in ſeinem Schatten wohnen
Und Recht und Ordnung unter ſeinen Aeſten.
Der Tod iſt hinter Dir! Und weil man denn
Dich für unnahbar hält, ſo will ich ſelbſt — (er will auf ihn zu.)

Pfarrer.

Bedenkt, Herr Bürgermeiſter!

Reinhold und Beata.

Wagt Euch nicht!

Todtengräber, Volk u. ſ. w.

Nein, nein, Herr Bürgermeiſter, bleibt zurück!

Bürgermeiſter.

Wie? Soll ich für das Heil der Stadt, das mir
Vertraut, für meines Kindes Ruh' im Sarge,
Nicht unter'm Schutz des Kreuzes wagen dürfen? —

(Er entreißt dem Oberknaben das große Kreuz.)

Ich ſchwing' es ſelbſt, das heilige Panier!
Laßt ſehn, ob Satans Kunſt davor beſteht!

(Er hebt das Kreuz hoch in einer Hand, die andre ſtreckt er aus, grau Männlein zu ergreifen.)

Reinhold

(wirft ſich knieend ihm in den Weg, ihn aufhaltend).

Um Jeſu willen, wagt nicht Euer Leben!

Beata (hängt ſich an ihn).

Er thut ein Leides Euch!

Alle Andre (ihn aufhaltend).

O bleibt doch! Bleibt!

Grau Männlein (richtet ſich auf).

Laßt ab mit Eurem kindiſchen Beſchwören,
Ich bin kein böſer Geiſt. Hört Alle an!
Du Nikolaus Ulfinger, hör' an!
Du haſt mich jetzt und immerdar verfolgt,
Und dennoch komm' ich, um Dir wohlzuthun.

Dein Töchterlein, das dort im Sarge liegt,
Will ich zu neuem Leben auferwecken,
Wenn Du Dich beugeſt vor dem guten Geiſte,
Der mächtig iſt in meiner Wiſſenſchaft;
Und reuig ſühneſt, was Du mir gethan.

Bürgermeiſter.

Mein Kind! Mein Kind ſoll lebend auferſtehn!

Beata.

Mein Lenchen leben?

Alle.

Sollt es möglich ſeyn!

Grau Männlein.

Sobald Du thuſt, was ich begehrte, ſoll
Sie lebenswarm aus dieſem Sarge ſteigen
Und Dir allein ihr neues Leben danken.

Bürgermeiſter (ſchlägt die Hände vor's Geſicht).

Allmächt'ger Gott!

Alle.

Ein Wunder ſoll geſchehn!

Beata.

Ach Herr, verſprecht doch Alles, was er will,
Daß wir nur unſer Lenchen wiederkriegen!

Pfarrer (dringend zum Bürgermeiſter).

Erwäget wohl, was er begehrt, und was
Er Euch gewähren kann. Bedenket Euer
Und Eures Kindes Seelenheil, das Ihr
Dem Satan ſelber in die Hände liefert,

Wenn Ihr es zugeſteht, daß ſeine Kunſt
Zu einem Schein von Leben ſie erwecke.
Denn wahres Leben wieder zu verleihn
Vermag der ew'ge Gott des Lichts allein.

Grau Männlein.

Wie, Nikolaus Ulſinger, Du zauderſt?
Mißgönn'ſt Du Deinem Kind des Lebens Licht?

Bürgermeiſter
(aus heftigem, innerem Kampfe ſich aufrichtend).

Ich zaudre nicht! Hebe Dich weg von mir,
Verſucher! Nimmer fall' ich vor Dir nieder,
Dich anzubeten, nimmer geb' ich Dir
Ob meines Kindes Leib und Seele Macht!

Grau Männlein (bebend).

Sprichſt Du im Wahnſinn, Mann? Beſinne Dich!
In Deiner Hand iſt Deines Kindes Leben!
Du wirfſt es von Dir? tödteſt Deine Tochter
Zum zweitenmale?

Bürgermeiſter.

Schweig! — Ich hab' entſchieden!
(Er tritt zum Sarge) Schlaf ruhig, Kind, ſchlaf, meine Magdalena!
Ich möchte wohl Dein Auge wiederſehen,
Ob es mir freundlich und vergebend blickt;
Doch nicht um ſolchen Preis. Ich will die Laſt
Auf meinem Herzen bis an's Ende tragen.

Bis ich vor Gottes Aug' Dich wiederſehe.
Schlaf, Magdalena! Schlaf, mein ſüßes Kind!
(Er beugt ſich über ſie.)

Grau Männlein (außer ſich).

Zum letztenmale, Vater, ſoll Dein Kind
Begraben werden, oder ſoll es leben?

Bürgermeiſter (richtet ſich auf).

Laß ab von mir! (zum Pfarrer) Hochwürd'ger, macht ein
Ende.

Grau Männlein (wüthend).

Nun denn, ſo grabt ſie ein! Ihr wollt es ſo.

Pfarrer.

So legt den Deckel auf und ſtimmet an.

Grau Männlein.

Deckt zu! deckt zu! Und ſcharrt nur, ſcharrt ſie ein!
Es kommt ein Tag, da ſollſt Du es bereu'n.

Pfarrer (ſtreckt die Hand gegen ihn).

Im Namen Gottes, ſtör' uns länger nicht!
(Der Sarg iſt wieder geſchloſſen, der Geſang beginnt von Neuem.)
De profundis etc.

Diethelms Stimme (von unten).

Begrabt ſie nicht!

Grau Männlein (zuſammenfahrend).

Ha, was ſoll das?

Reinhold, Todtengräber, Knecht.

Wer ruft?

Diethelms Stimme (näher).

Begrabt ſie nicht! Halt ein!

Grau Männlein (ſchreit).

Vermaledeit!!

(Er will ſich über die Platte des Grabmals werfen, in demſelben Augenblicke wird ſie aufgeſtoßen. Der Geſang verſtummt.)

Alle.

Was iſt das?

Reinhold.

Ha, die Gräber berſten!

Alle.

Seht!

Dritter Auftritt.

Vorige. Diethelm ſteht hoch aufgerichtet in der offnen Fallthür, bleich, mit verwirrtem Anzuge, breitet die Arme gen Himmel.

Diethelm.

Licht! Licht! Der Herr hat mir geholfen!

Grau Männlein (krallt mit der Hand in ſeine Scheitel.)

Satan!

Todtengräber, Volk, Knecht.

Ha, welch ein Wunder!

Reinhold, Beata.

Seht, Herr Diethelm iſt's!

Diethelm.

Begrabt ſie nicht! Begrabt die Jungfrau nicht!
Sie iſt nicht todt!

(Er ſteigt von dem Deckel herab und reißt den Deckel vom Sarge.

Bürgermeiſter, Volk, Todtengräber, Knecht.
Nicht todt?!
Reinhold, Beata.
O all' ihr Heiligen!
Diethelm (auf grau Männlein deutend).
Geſtanden hat er's unter meinem Dolche;
Es war kein Gift, nur ein betäubendes
Getränk, das ſie empfangen hat.
Reinhold, Todtengräber, Knecht und Andre.
Kein Gift?
Was heißt denn das?
Beata.
O heil'ge Urſula!
Pfarrer.
So würde ſie erwachen?
Bürgermeiſter (zugleich).
Ha, welch ein Labyrinth von Troſt und Zweifel!
Grau Männlein.
Haha! Du Thor! Ich habe Dich belogen.
Todt iſt ſie, todt! Macht fort und ſcharrt ſie ein!
Diethelm.
(ergreift raſch grau Männlein bei beiden Händen).
Haſt Du es ſchon vergeſſen, wie Du bebteſt,
Als ich den Dolch auf Deine Bruſt geſetzt?
Beata, Todtengräber, Volk (entſetzt).
Er faßt ihn an!
Reinhold, Knecht (erſtaunt).
Und es geſchieht ihm nichts!?

Diethelm.

Seht her, Ihr Bürger, ſeht, das iſt das Schreckbild,
Vor dem Euch graut', ein zitternd, ſchwacher Greis.
Nur Eure Furcht war ſeine Wunderkraft. —
In ſeiner Höhle ſuchte ich ihn auf (immer ſchneller ſprechend),
Da hat er es in Todesangſt geſtanden,
Daß Magdalena lebt. Ich wollte fort,
Es zu verkünden, doch er ſchließt mich ein,
Entflieht durch eine Fallthür, — grauer Thor!
An meinen Kräften haſt Du Dich verrechnet,
Denn es gelang mir doch mit Gottes Beiſtand,
Die Fallthür zu zerſchmettern und ich folge
Auf ſeiner Spur durch lange, dunkle Gänge,
Ich höre Grabeslieder, finde Licht —

Bürgermeiſter.

Und wirklich lebt mein Kind und wird erwachen?

Diethelm.

Noch eh' es Neun ſchlägt.

Pfarrer.

Das muß bald geſchehn.

Diethelm.

Wach auf, mein ſüßes Herz! Wach auf! die Stunde
Der Auferſtehung iſt gekommen! Hörſt Du
Denn nicht? Die Stimme Deiner Seele ruft
Aus Deines Liebſten Bruſt, wach auf! Wach auf!
Und nimm die ſchwere Schuld von meinem Herzen!

Pfarrer.
Sie regt ſich nicht.

Beata (um ſie beſchäftigt).
Ach nein, kalt, Alles kalt!

Diethelm.
O Magdalena, thu' die Augen auf!
Entwinde Dich dem Winterſchlaf des Todes
Und laß auf Deinen bleichen Wangen wieder
Das Morgenroth des neuen Lenzes glühen.
Dein Oſtertag iſt da, wach auf, wach auf!
O meine Magdalena, wache auf! (Er wirft ſich über den Sarg.)

Reinhold.
Es iſt umſonſt!

Beata.
Kein Leben.

Bürgermeiſter.
Sie iſt todt!
(Die Thurmuhr ſchlägt Neun.)

Alle.
Es ſchlägt! Es ſchlägt!

Pfarrer.
Hört! die Entſcheidungsſtunde!
Auf Eure Kniee, betet zu dem Herrn,
Er hält die Waage über Tod und Leben!
(Alles kniet nieder, betet ſtill, es ſchlägt aus.)

Grau Männlein (ſeitwärts, allein ſtehend).
Es iſt vorbei. — Ich hab' verſpielt. — Ein Thor,
Wer ſeines Namens Zauber überlebt.

Wer nichts mehr gilt, hat ſeinen Lauf vollbracht,
Legt ſich zum Schlafen nieder. — Gute Nacht! —
(Er geht zurück, kauert ſich auf das Grabmal nieder, zieht die Kapuze über den Kopf und hüllt ſich in ſeinen Mantel. Pauſe.)

Beata.

Ach du mein Heiland!

Bürgermeiſter, Diethelm.

Ha, was iſt's?

Alle.

Nun, was giebt's?

Beata.

Ich glaube,
Sie regt die Hand.

Pfarrer.

Laßt mich — (er nimmt die Hand).

Beata.

Ja ja, das Herz,
Es ſchlägt. (Weinend) Ach mein herzliebſtes Kind!

Bürgermeiſter.

Der Athem
Bewegt die Bruſt.

Diethelm.

Sie lebt!

Alle.

Sie lebt!

Pfarrer.

Nur ſtill!
Laßt erſt das zarte Leben ſich erſtärken.

Bürgermeiſter (halblaut für ſich).
O ew'ger Gott!

Diethelm (eben ſo).
Du Urquell aller Gnaden!

Bürgermeiſter (die Arme gegen Diethelm ausbreitend).
Hieher! Hieher, mein Sohn, an meine Bruſt!

Diethelm.
Ein Sünder liegt voll Reu' an Eurem Herzen,
Vergebung! Vater meiner Magdalena!

Beata.
Die Augenwimper zucken!

Pfarrer.
Sie erwacht!
(Er ſpricht heimlich mit einem der Miniſtranten, dieſer geht in die Kirche.)

Magdalena (athmet tief auf).
Ah! — Liebe Beta — biſt Du da? — Wo bin ich?
Mein Vater — Heinrich — Hand in Hand? — Bin ich
Im Reich' des ew'gen Friedens, daß ich Euch
Verſöhnt und freundlich ſehe?

Bürgermeiſter.
Nein, Du lebſt.
Du lebſt, mein Kind, damit ich Alles
Vergüten könne, was ich Dir gethan.

Magdalena.
Was ſprecht Ihr denn, mein Vater? — Heil'ge Jungfrau!
(Ihre Lage begreifend.) So war ich wirklich todt? (Sie ſteht auf.)

Beata (ſie unterſtützend).

Wir glaubten's nur.

(Der Sarg wird hinweggeſchafft.)

Bürgermeiſter.

Der Haß, der zur Verzweiflung Dich getrieben,
Er iſt in heißen Thränen ausgetilgt
Aus meiner Bruſt. Komm, meines Feindes Sohn,
Den Todten und den Lebenden Vergebung!
Nimm ſie denn hin und ſey mein lieber Sohn!

Diethelm (wirft ſich zu Magdalenens Füßen).

O wie ertrag' ich das!

Magdalena (an ihres Vaters Halſe).

Mein lieber Vater!

(Bewaffnete haben die Pforte beſetzt, die Häſcher kommen zum Bürgermeiſter, der Knecht läuft ihnen vor.)

Knecht.

Der Rottenmeiſter iſt gekommen.

(Man ſieht grau Männlein eine heftige Bewegung machen und enger in ſich zuſammenfallen.)

Pfarrer

(da er den Bürgermeiſter mit Diethelm und Magdalena beſchäftigt ſieht).

Wohl,
Führt den Verbrecher fort.

Knecht (zu den Häſchern).

Ei, ſcheut Euch nicht.

Er iſt nicht mehr zu fürchten. (Zu grau Männlein) Heda, Ihr!
Steht auf, Ihr ſollt in Thurm! Hört Ihr? Steht auf!

(Er rüttelt ihn, grau Männlein fällt über das Grabmal hin.)

Reinhold, Todtengräber und Andre.

Ha! Was iſt das?

Knecht (erſchrocken).

Ich glaube, er iſt todt.

Todtengräber (tritt hinzu).

Fürwahr!

Reinhold (der hinzugetreten).

Seht die Phiol' in ſeiner Hand!

Pfarrer.

Er hat den Tod daraus geathmet. Bringt
Ihn ſtill hinweg. Er hat ſich ſelbſt gerichtet,
Der Herr ſey ſeiner Seele gnädig!

(Die Häſcher tragen grau Männlein fort.)

Diethelm (erſchüttert).

Amen!
So ſtarb der Einz'ge, der von meinem Frevel
Gewußt, und dennoch kann ich ihn nicht länger
In meiner Bruſt verbergen, nicht verſchweigen,
Was meinen Erdenhimmel mir verſchließt.
(Laut) So wiſſet denn — ich reichte Magdalenen
Den Trank, der ſie beinah in's Grab gebracht —

Bürgermeiſter.

Unglücklicher! Was ſagſt Du?

Alle.

Ha, entſetzlich!

Diethelm (zum Bürgermeiſter).

In jener Nacht, da Ihr ſo hart mit mir
Verfahren ſeyd, von Lieb' und Rach' entbrannt,

Von Magdalena ungeliebt, verſpottet
Mich glaubend, meiner nicht mehr mächtig,
Fand mich das graue Männlein. Er bot mir
'Nen Liebestrank, die Spröde zu bekehren,
Ich nahm ihn an, ich reichte ihr ihn dar, —
Das Andre wißt Ihr.

Pfarrer (kopfſchüttelnd).

Wohl ein ſchwerer Frevel!

Bürgermeiſter.

Bedenket auch, daß meine Feindſchaft ihn
Zum Aeußerſten getrieben hat, ich hetzte
Ihn ja gewaltſam hin zur Sünde, — nein,
Mein Sohn, Du biſt ſo ſtrafbar nicht, als ich.

Diethelm (beugt ſich auf ſeine Hand).

O Eure Großmuth iſt des Himmels Troſt!

(Orgelmuſik aus der Kirche, die Thüren werden geöffnet, man ſieht das Innere von der Trauerbekleidung befreit, feſtlich, hell, geſchmückt.)

Bürgermeiſter (zu Magdalena).

Mein Kind, Du ſchweigſt? Haſt Du kein Wort für ihn?

Magdalena.

O wenn ſein Feind ihm ſo zu Gunſten ſpricht,
Wie meint Ihr, daß die Liebe reden ſoll?

(Legt Diethelms Hand an ihr Herz, ſieht ihn an.)

Ihr habt nicht recht gethan; — doch, armer Heinrich,
Wie viel mußt Du dabei gelitten haben?!

Diethelm.

Du kannſt verzeihn?

Magdalena.

Was nur die Liebe fehlte,
Das ſollte nicht die Liebe auch verzeihen?

Diethelm.

Nein, nein! Darf ich, mit ſolcher Schuld beladen,
Mein Aug' zu Dir, dem reinen Engel, heben?

Bürgermeiſter.

Ja, lieber Sohn, Du darfſt. Der Gott der Gnaden
Hat uns verſöhnt, er wird uns auch vergeben.
Trieb uns die Schwachheit auch von Gottes Wegen,
Er lenkte alle Noth zu unſrem Segen;
So laßt uns denn im Lieben und Verzeih'n
Dem Urquell aller Liebe ähnlich ſeyn!

(Er wendet ſich, mit Diethelm und Magdalena, in die Kirche zu gehen, der Pfarrer tritt ihm vor mit den Chorknaben, unter der Kirchthür warten ihrer die Miniſtranten. Alles bewegt ſich der Kirche zu.)

(Der Vorhang fällt.)

Die Gunſt des Augenblicks.

Luſtſpiel in drei Akten.

1835.

Personen.

Kommerzienrath Waal.
Eliſe, ſeine Nichte.
Erneſtine, ihre Geſellſchafterin.
Landrath Brückner.
Herr von Kiel.
Martin, Gärtner.
Reitknecht des Landraths.
Ein Bauer.
Ein Bedienter.

Die Handlung geht auf Eliſe's Landgute vor.

Erſter Akt.

(Gartenſaal. Im Hintergrunde eine offene Glasthüre, eine Seitenthüre. Links ein Sopha, davor ein runder Tiſch mit Taſſen. Der Landrath ſitzt im Vorgrunde und lieſt, den Griffel in der Hand, in ſeinem Taſchenbuche.)

Erſter Auftritt.

Landrath, gleich darauf Erneſtine.

Landrath (leſend).

,,Und naht ſich uns, wonach wir heiß verlangen,
,,Dann bebt das Herz, geblendet und voll Bangen,
,,So nah' dem Ziel, ſind wir ihm doppelt fern.''

Ja ja, wer nicht hellen Auges in die Sonne ſehen kann, wer im Momente der Entſcheidung das vorüberrauſchende Glück nicht dreiſt bei den Haaren zu ergreifen vermag, dem wird das Leben nie gelingen. (Er ſieht wieder in das Taſchenbuch.)

(Erneſtine iſt durch die Seitenthür eingetreten, hat ein Körbchen mit zugeſchnittenem Kuchen auf den Tiſch geſtellt und iſt, ohne Abſicht den Landrath zu belauſchen, hinter ſeinen Stuhl getreten.)

Erneſtine. Iſt dies das Reſultat Ihres frühen Spazierganges?

Landrath (ſich betroffen umwendend). Ah — Erneſtine. (Er ſteckt das Buch ein.)

Erneſtine. Guten Morgen, Herr Landrath, — o verſtecken Sie nicht ſo ſchnell, ich ſah Sie früh im Park gehen, dann ſtehen und ſchreiben, gewiß wieder ein poetiſcher Erguß, mit dem Sie wahrlich nicht ſo neidiſch ſeyn ſollten.

Landrath. Ein paar unbedeutende Einfälle —

Erneſtine. Aber meinem Fräulein werden Sie die Verſe doch zeigen?

Landrath. Fräulein Eliſe? — behüte.

Erneſtine. Kommt Sie vielleicht darin vor?

Landrath (verlegen). In dem Gedichte? — Wo denken Sie hin! — Aber ich habe etwas Intereſſanteres für Sie! (zieht einen Brief hervor.)

Erneſtine (freudig). Ein Brief von Willnow?

Zweiter Auftritt.

Vorige. Hr. v. Kiel (erſcheint in der Mittelthür).

Landrath (giebt ihn ihr). Von Ihrem Bräutigam, er kam geſtern mit anderen Papieren von meinem Gute. Wollen Sie nicht leſen?

Erneſtine. Wenn Sie erlauben, nur einen Blick hinein! (ſie erbricht den Brief.)

Hr. v. Kiel. Guten Morgen, Herr Landrath! guten Morgen, ſchönes Kind! (er nimmt das Kuchenkörbchen vom Tiſche, geht damit wieder ab; im Abgehn) Gut geſchlafen? (er pfeift dem Hunde.)

Erneſtine (faltet den Brief wieder zu). Ich danke Ihnen, Herr Landrath!

Landrath. Wollen Sie den Brief nicht ganz leſen? Ich ſtöre nicht.

Erneſtine. Nein, nein, ich habe ihn überflogen, er iſt wohl — das Andere leſe ich doch lieber ſtill für mich.

Landrath. Wiſſen Sie denn, daß Willnow's Angelegenheiten ſich nach ſeinen Wünſchen fügen? Er wird das Vorwerk, dazu meine ganze Rechnungsführung übernehmen und ich kann ihm ſo einen eignen, wenn auch beſcheidnen Heerd bauen, an den er dann wohl bald die hübſche Hausfrau führen wird.

Erneſtine. Wie ſoll ich Ihnen danken, Sie edler Mann? Ich weiß, daß Sie unſer Glück durch manche Opfer erbauen.

Landrath. Nicht doch, Willnow iſt ein tüchtiger und treuer Menſch, es iſt ja mein Vortheil, ihn an mich zu feſſeln.

Erneſtine. O wehren Sie doch dem Ausdrucke meiner Dankbarkeit nicht, vergönnen Sie mir vielmehr, auch etwas für Ihr Glück zu wirken.

Landrath. Für mein Glück?

Erneſtine. Ich muß mich in die Geheimniſſe Ihres Herzens drängen, verzeihen Sie es mir, aber ich kann Ihre Pein, die Spannung des ganzen Hauſes nicht mehr müßig mit anſehen, ich muß mich darein miſchen. — Erklären Sie ſich doch endlich gegen mein Fräulein.

Landrath. Was ſagen Sie?

Erneſtine. Glauben Sie mir, Sie wagen nichts dabei.

Landrath. Liebes Kind, Sie ſetzen da etwas voraus, das —

Erneſtine. Herr Landrath Sie wollen mir doch Ihre Liebe zu Eliſe nicht ableugnen?

Landrath. O mein Gott, wer liebte ſie nicht?

Erneſtine. Und wer mehr als Sie? — Nur auf zehn Minuten laſſen Sie die ſcheue Zurückhaltung fahren und wir ſind alle glücklich, ich unausſprechlich, denn ich werde dann von meinen Wohlthätern nicht getrennt.

Landrath. Ihre Dankbarkeit und Anhänglichkeit täuſcht Sie, Sie prophezeien, was Sie wünſchen und vergeſſen alles, was der Erfüllung entgegenſteht.

Erneſtine. Fürchten Sie Ihren Nebenbuhler? O faſſen Sie doch nur ein wenig Vertrauen zu Ihrem Werthe.

Landrath. Zu meinem Werthe? — Du lieber Gott! Da ſehn Sie, auf wie ſchwachen Füßen Ihre Hoffnungen ſtehen.

Erneſtine. Sie zweifeln wirklich —?

Landrath. Man kommt.

Erneſtine. Ich muß weiter mit Ihnen reden.

Hr. v. Kiel (kommt zurück, ſetzt das halb geleerte Körbchen auf den Tiſch).

Erneſtine. Haben Sie im Garten gefrühſtückt, Herr von Kiel?

Hr. v. Kiel. Nicht ich, der Phylax. Er ſprang ſo freundlich an mich heran, ſah aber ſo flau und nüchtern aus, daß ich ihn nothwendig etwas reſtauriren mußte.

Erneſtine. Das iſt nicht übel!

Hr. v. Kiel. Ah ſieh da, Fräulein Eliſe.

Dritter Auftritt.

Eliſe (durch die Seitenthür). Der **Kommerzienrath** (mit vielen Zeitungen). Der **Bediente** (bringt Kaffee und entfernt ſich wieder). **Erneſtine** (nimmt hinter dem Tiſche Platz und ſchenkt ein). **Landrath. Hr. v. Kiel.**

Eliſe. Guten Morgen, meine Herren!

Kommerzienrath. Guten Morgen! guten Morgen! (Begrüßungen.)

Hr. v. Kiel. Wie haben Sie geſchlafen, mein Fräulein, nach dieſen Tanzſtrapazen?

Eliſe. O vortrefflich, obſchon mir noch im Schlafe der Kopf rundum ging.

Kommerzienrath (zum Landrath). Liebſter Vetter, nur einen Blick hab' ich in die Parlaments-Debatten gethan, ſteht alles wieder anders, alles anders.

Hr. v. Kiel. Ja ja, dem dicken Oberamtmann ſchien auch der Kopf rundum zu gehen; vom Tanze nun wohl nicht. —

Eliſe (lachend). Seine Frau war in großer Noth, wie ſie ihn nach Haus ſchaffen werde.

Kommerzienrath (zum Landrath). Sage Ihnen, nicht acht Tage hält ſich das Miniſterium noch, nicht acht Tage, denken Sie an mich.

Eliſe. Wollen wir uns nicht ſetzen? —

(Eliſe und der Kommerzienrath ſetzen ſich auf das Sopha, der Landrath auf einen Stuhl Eliſen gegenüber. Hr. v. Kiel nimmt eine Taſſe und ſteht damit an Eliſens Seite an das Sopha gelehnt, man frühſtückt.)

Eliſe. Und wie gefiel Ihnen denn der Flor unſerer Landdamen?

Hr. v. Kiel. Ganz artig, wahrhaftig, über meine Erwartung; bis auf einige Toiletten aus längſt vergeſſenen Modejournalen. Ich wäre ganz à mon aise geweſen, hätten Sie nicht unter dieſen Wieſenblümchen geſtrahlt. Ihre Tournüre, Ihre Toilette freilich rücken Einem immer den höchſten Maaßſtab vor.

Eliſe. O ſo muß ich bedauern, daß meine Vortrefflichkeit Ihr Vergnügen geſtört hat.

Hr. v. Kiel. Im Gegentheil, ſie hat ihm den pikanteſten Reiz verliehen, ich fand die Ueberzeugung beſtätigt, daß die Königin meines Herzens alle Reiche der Anmuth und Schönheit beherrſcht.

Eliſe. Ah! das hat Sie auch wohl bei der Aufführung des geſtrigen Cotillons ſo begeiſtert? — Die

Touren machen Ihnen viel Ehre, Herr von Kiel, Sie hatten vortreffliche Einfälle.

Hr. v. Kiel. Es waren electriſche Blitze, die ich durch die Fingerſpitzen meiner rechten Hand von meiner Tänzerin empfing.

Eliſe. O Sie ſind heut zu galant. Wie ſchon ſind aber dieſe Sommerbälle! Man tanzt bei offenen Fenſtern, geht nach dem Tanze zur Erquickung in die laue Sommernacht hinaus, während aus den hellen Fenſtern Muſik und Geſchwirr herunter ſchallen. Wie ſchade, Vetter, daß Sie nicht mit uns gefahren ſind, das hätte Ihnen gewiß gefallen.

Landrath. Sicherlich. — Indeß — es waren wohl viele fremde Leute dort?

Eliſe. Fürchten Sie ſich denn vor fremden Geſichtern?

Landrath. Ich meine nur, wenn man ohne gemeinſames Intereſſe ſich an einander vorüberdrängt, voll Müh' ſich gegenſeitig zu unterhalten — dann nichts Geſcheidtes hervorbringt, — ſo ängſtigt und quält man ſich und trennt ſich verdrießlich und gelangweilt.

Eliſe. O Vetter, Sie machen eine klägliche Beſchreibung von unſern Luſtbarkeiten.

Hr. v. Kiel. Es gehört zu Allem Talent; auch zu Genuß und Vergnügen.

Eliſe. Und was thaten Sie denn den langen Abend über?

Landrath. Ich hatte Papiere von meinem Gute erhalten und war mit Rechnen und Verfügen vollauf beſchäftigt; dann fielen auch beim Ordnen meiner Papiere Ihre Briefe mir in die Hände. —

Erneſtine. Darüber haben Sie wohl ſo lange geſeſſen? Ich ſah noch Licht in Ihrem Zimmer als ich Nachts aufwachte.

Landrath (verlegen). Ich mochte mich wohl etwas vertieft haben, die älteſten Erinnerungen hatten mich wie mit einem goldnen Netze überſponnen. Ich dachte unſrer früheſten Kinderzeit, als während des Krieges Frau von Kiel und meine Mutter ſich mit uns hierher zu der Ihrigen geflüchtet hatten, und wir drei ein ganzes Jahr in heitrer Spielgenoſſenſchaft verlebten, das muß eine ſchöne Zeit geweſen ſeyn. — Als vor drei Jahren unſer Briefwechſel ſich entſpann, war mir's doch, als ob die Erinnerung dieſer Kindertage mich wie die erſte Frühlingsluft anwehte.

Eliſe. Unſer Briefwechſel hatte einen traurigen Anlaß.

Landrath. Der Tod Ihrer vortrefflichen Mutter hatte mich ſo ergriffen, daß es mir Bedürfniß war, an Sie zu ſchreiben.

Kommerzienrath. Kinder, Kinder, laßt die Todten ruhn, bringt nicht gleich ſo triſte Gedanken in den hellen Morgen hinein.

Eliſe. Warum, lieber Onkel, ſollten wir nicht an jedem Tage unſrer geliebten Todten gedenken? Mir wird der Tag darum nicht trüber. Und Erinnerungen ſind meine liebſten Genoſſen, heitre und trübe; ich weiß nicht welche ich lieber habe.

Landrath (lebhaft, ohne Eliſe anzuſehn). Sie ſind ja auch das Einzige, was wir vom Leben davontragen. Die Zukunft gehört uns nur in Träumen an, die Gegenwart verrinnt ſchon unter unſern Händen zur Vergangenheit, ſo ſind — (er ſtockt, da er bemerkt, daß Eliſe ihn aufmerkſam anſieht), ſo iſt — ſo beſteht unſer wahres Eigenthum — darin —

Eliſe (freundlich ergänzend). In der Erinnerung.

Landrath. Ja, in der Erinnerung.

(Hr. v. Kiel iſt gelangweilt um den Kaffeetiſch herum nach der Mitte der Bühne gegangen, hat ſich dort neben den Landrath geſetzt und ſchaukelt mit dem Stuhle. Erneſtine geht zu ihm, eine Taſſe, Zucker und Milch auf dem Theebrette in der einen, das Kuchenkörbchen in der andern Hand.)

Erneſtine (halblaut zu Hrn. v. Kiel). Warum ſprechen Sie denn niemals mit, wenn etwas Ernſthaftes geredet wird?

Hr. v. Kiel (ebenſo, indem er ſich bedient). Weil es grenzenlos ennüyant iſt; wir wollen von Ihren ſchönen Augen reden, Sie ſollen ſehn, da geht mir der Faden nicht aus.

Erneſtine. Ich bitte, nehmen Sie.

Landrath (im Geſpräch fortfahrend). Ich habe gewiß keinen Umſtand aus unſerer Kinderzeit vergeſſen.

Eliſe. Erinnern Sie ſich wohl meines weißen Täubchens, das ich ſo lieb hatte?

Landrath. Wie ſollte ich nicht? —

Eliſe. Wiſſen Sie wohl, Herr von Kiel, Sie wollten es einmal von mir haben und da ich es Ihnen nicht anvertrauen mochte, ſchlugen Sie mich mit einer ſtachlichten Ruthe blutig.

Hr. v. Kiel. O, that ich das?

Erneſtine. Ja und der Herr Landrath prügelte Sie deshalb ſo ſehr.

Hr. v. Kiel. Woher wiſſen Sie denn das?

Erneſtine. Mein Fräulein theilt mir bisweilen angenehme Jugenderinnerungen mit.

Landrath (gutmüthig ihm die Hand reichend). Das ſind ſo Jugendſtückchen.

Hr. v. Kiel. Bitte, bitte! Aber erinnern Sie ſich auch, Fräulein Eliſe, wie das Täubchen Ihnen einmal von der Hand flog und der Herr Landrath, als Sie es wieder haben wollten, danach lief, aber dabei in die Pfütze fiel, daß er als Mohr wieder aufſtand? Man hatte lange an ihm zu waſchen. (Eliſe lacht.)

Landrath (verlegen). Ja, ich hatte von jeher Unglück.

Hr. v. Kiel. Das ſind ſo Jugendſtückchen.

Erneſtine (heimlich zu ihm). Wiſſen Sie immer nur Schlimmes von Ihrem Nächſten zu ſagen?

Hr. v. Kiel (ebenſo). Er iſt nicht mein Nächſter, Sie ſind es und von Ihnen weiß ich auch ſo viel Liebes zu ſagen! — (er hält ſie am Arm, ſie windet ſich los, laut) Mamſell

Erneſtine! (ſie ſteht ſtill) ich habe noch keinen Kuchen.— (Sie reicht ihm das Körbchen von Weitem, ſetzt ſich dann wieder hinter den Tiſch, ſtellt das Körbchen in des Landraths Nähe.)

Kommerzienrath (leſend). Die ſagen ſich da wieder ſchöne Sachen.

Hr. v. Kiel. Wer — wir?

Kommerzienrath. Die Deputirten in der Kammer — wie auf dem Fiſchmarkt ſchimpfen ſie ſich — und lachen ſich aus — es iſt prächtig! —

Landrath. Wie oft haben die Erinnerungen an dieſe heitren Scenen mich nachher in der finſtern Kloſterſchule beſchäftigt, ſie ſchienen mir einem Fabellande anzugehören. Und ſpäter bei meinem grämlichen Oheim — (die Taſſe in der Hand, greift er in den Kuchenkorb.)

Eliſe. Sie haben ein trübes Leben hinter ſich.

Landrath. Vielleicht auch vor mir.

Eliſe (nimmt lächelnd den Korb). Lieber Vetter, der Korb iſt leer. Erneſtine!

Landrath. Ja ſo, ich bemerkte es nicht.

Eliſe (zu Erneſtine, welche zu ihr gekommen iſt). Es fehlt an Kuchen.

Erneſtine (halblaut). Ja freilich, Herr von Kiel hat zuvor den Hund damit gefüttert.

Eliſe (ebenſo). Immer haſt Du etwas auf ihn zu ſagen.

(Erneſtine zur Seite ab.)

Vierter Auftritt.

Vorige (ohne Erneſtine).

Kommerzienrath (der Erneſtinens Aeußerung gehört). Den Hund? den Phylar? — Er iſt doch nicht hier im Salon?

Eliſe. Bleiben Sie doch ſitzen, lieber Onkel, es iſt nichts.

Hr. v. Kiel. Der Phylar war vorhin im Garten, ſoll ich ihn holen?

Kommerzienrath. Nein doch! Nein doch! Was ſoll die Beſtie unter Menſchen? Warum iſt er nicht an der Kette?

Eliſe. Beruhigen Sie ſich doch, er kommt nicht herein.

Kommerzienrath. Ich wollte mir's auch verbitten.

Eliſe (zum Landrath). Sagen Sie geſchwind, Vetter, macht Erneſtine ſich keine eitle Hoffnungen? Sie glaubt, Willnow werde in Kurzem verſorgt ſeyn.

Landrath. Meine geſtern erhaltenen Papiere haben dieſe Hoffnung beſtätigt. Es iſt alles geordnet, nach der Erndte kann er Anſtalt zur Hochzeit treffen.

Eliſe. Sie machen das Glück eines lieben Mädchens.

Kommerzienrath (leſend). Da, da haben wir's! — Seht Ihr! — Schon wieder ein Unglück durch einen tollen Hund geſchehen. Eliſe, ich bitte Dich, ſtehn denn die Hofhunde bei uns unter gehöriger Aufſicht?

Eliſe (lachend). Ja doch, lieber Onkel!

Kommerzienrath. Lache nicht, Mädchen, ich ſage Dir, ein Unglück iſt bald geſchehen. Ich gebe gern jedem Hunde aus dem Wege, im Sommer gar, auf funfzig Schritte ſchon. — Iſt's nicht unverantwortlich, hat der Schlingel, der Martin neulich dem Phylax den Schweif gekappt, wie ſoll man ihm nun anſehn, ob er geſund oder toll iſt?

Hr. v. Kiel. Ach das iſt delizios!

Eliſe (lachend). Wir wollen eine Kommiſſion niederſetzen, die täglich über den Hundeverſtand auf unſrem Hofe Bericht abſtatten ſoll.

Kommerzienrath. Ach geh, mit Dir iſt nicht vernünftig zu reden.

Eliſe. O nicht böſe ſeyn, Onkelchen.

Hr. v. Kiel. Die jetzige Hitze macht die Sache freilich bedenklich.

Fünfter Auftritt.

Vorige. Erneſtine (kommt zurück und tritt zu Eliſe).

Eliſe. Liebe Erneſtine, ſo eben hat mir der Landrath beſtätigt, was Du mir geſtern ſagteſt.

Erneſtine. Nicht wahr? Und ſeit heut iſt mein Glück vollkommen.

Eliſe. Nun ſo wollen wir ernſtlich an Deine Ausſteuer denken, und uns zeitig mit dem Gedanken vertraut machen, daß wir uns im Herbſte trennen müſſen.

Erneſtine. Trennen? Sie können das ſo gelaſſen ausſprechen und ich möchte meinem Glücke entſagen, wenn ich an eine Trennung denke.

Eliſe. Meinſt Du, Erneſtine, daß ſie mir ſo leicht wird?

Erneſtine. O muß es denn ſeyn? ſoll ich nicht hoffen dürfen, meines Glückes in der Nähe meiner Wohlthäter froh zu werden?

Eliſe. Thörichtes Mädchen, das Vorwerk von Veltin liegt zwanzig Meilen von Federsheim.

Erneſtine (aufgeregt). Ach, wenn doch meine heißen Wünſche alles Ferne und Fremde vertilgen und alle, die ich liebe, in dem Schooße meines Glückes vereinen könnte!

(Eliſe und der Landrath ſchweigen verlegen. Pauſe.)

Kommerzienrath. Na, mein Kind, mir ſcheint, Sie reden ein wenig confuſe.

Erneſtine. Verzeihen Sie mir, Freude und Traurigkeit haben mich ſo verwirrt! (ſie geht weinend in den Hintergrund.)

Hr. v. Kiel. Wenn Sie verlegen um ein remplacement für Mamſell Erneſtine ſind, ſo wird meine Mutter gewiß —

Eliſe. Ich danke, dafür iſt geſorgt! (ſteht auf.)

Kommerzienrath (ebenfalls). Nicht ſo, Herr von Kiel, heut Abend dürfen wir Ihre Frau Mutter erwarten?

Hr. v. Kiel. Heut Abend oder morgen früh.

Eliſe. Es iſt alles zu ihrem Empfange bereit; nun auf Wiederſehen, meine Herren! (ab.)

Hr. v. Kiel (ſie begleitend). Wie ungeduldig wird meine Mutter ſeyn, die Tochter ihrer Freundin nach ſo langer Zeit wieder zu ſehn! (er verbeugt ſich und geht durch die Mitte ab.)

Kommerzienrath (hat ſeine Zeitungen zuſammengeraft). Wollen Sie ein paar Blätter hier behalten, liebſter Vetter? Stehn ganz curioſe Sachen drin, nur Schade, daß das Beſte immer in der nächſten Nummer widerrufen wird.

(Der Landrath nimmt die Zeitung. Der Kommerzienrath geht ab.)

Sechster Auftritt.

Landrath. Erneſtine.

Erneſtine. Jetzt müſſen Sie ſich entſchließen, Herr Landrath, Ihr Glück, das meines Fräuleins, das meine ſteht auf dem Spiele. Sie hörten, Frau von Kiel kommt vielleicht noch heute an, ſie wird alles anwenden Eliſe für ihren Sohn zu gewinnen. Sie wiſſen, daß Eliſens Mutter ſtets gewünſcht, ihre Tochter mit dem Sohne ihrer liebſten Freundin verbunden zu ſehn, das wird ſie benutzen. Dazu treiben die derangirten Umſtände der Familie ſie, die reiche Heirath durchzuſetzen.

Landrath (aufgeregt). Das alles iſt es ja, was mich Tag und Nacht nicht ruhen läßt. Eliſe iſt für mich, vielleicht für ſich ſelbſt verloren! Ich bin in einer ſchrecklichen Lage!

Erneſtine. So enden Sie, Herr Landrath, erklären Sie ſich, und alle Gefahr iſt gebrochen.

Landrath. Ihre Sicherheit bringt mich vollends zur Verzweiflung, ſie ſpiegelt mir ein Glück vor, auf das ich gar keine Ausſicht habe.

Erneſtine. Trauen Sie doch dem Blicke eines Mädchens, Sie haben nichts zu fürchten.

Landrath. Seyn Sie ſtill, um Gotteswillen, ich möchte gefaßt bleiben. Glauben Sie nur nicht, daß ich überall ſo ſcheu und zaghaft bin, wie vor Eliſe.

Erneſtine. Was denken Sie, Herr Landrath!

Landrath. Wie ein geſcholtener Schulknabe ſteh ich da, wenn ich zu ihr reden ſoll, wenn ſie mich mit den klaren muntern Augen anſieht. Ach und dazu der Fluch der Lächerlichkeit, der mich von Kindheit an verfolgt. — Wie oft war in dieſen zehn Wochen ſchon mein Herz auf der Zunge, und gerade im entſcheidenden Augenblicke kam dann etwas dazwiſchen, oder ich machte etwas Ungeſchicktes, Eliſe lachte und ich konnte mich vor Beſchämung Tage lang nicht wiederfinden.

Erneſtine. So ſollten Sie ihr ſchreiben.

Landrath. Daran hab' ich wohl auch ſchon gedacht, aber nein, es wäre feige und unmännlich; Eliſe würde auch gewiß darüber ſpotten.

Erneſtine. Sie denken zu arg von ihr. Wie wäre es denn, wenn Sie ihr das Gedicht gäben, das Sie heut früh gemacht? Gewiß bezieht es ſich auf ſie, und daran knüpft ſich dann wohl ein innigeres Geſpräch.

Landrath. Hm, es iſt nichts an den Verſen.

Erneſtine. O nicht zur Unzeit beſcheiden!

Landrath. Nun, ich will es ſogleich ſauber abſchreiben laſſen.

Erneſtine. Warum? Von Ihrer Hand hat es doppelten Werth.

Landrath. Wo denken Sie hin, ich ſchreibe ſo ſchlecht! — Aber das iſt alles nichts, auf Umwegen verliere ich meinen Muth vollends, ich muß der Gefahr gerade entgegen gehn und ſage frei heraus, was mein Herz belaſtet.

Erneſtine. Herrlich, herrlich! Jetzt ſind Sie in der rechten Faſſung, ich melde Sie meinem Fräulein auf der Stelle! (will fort.)

Landrath (hält ſie; erſchrocken). Was wollen Sie thun? Mein Gott, ſo ſchnell? — Ich muß mich doch ſammeln — vorbereiten. —

Erneſtine. Was bedarf es dazu der Vorbereitung?

Landrath. Ich muß doch — bedenken — und

dann — ſo wie ich bin — ich — ich muß mir doch einen Frack anziehen. —

Erneſtine. Einen Frack? Mein Gott, welche Förmlichk — —

Landrath. Aber in zehn Minuten komme ich wieder, dann muß es ſich entſcheiden. (er nimmt ſeinen Hut und ſetzt ihn, beim Abgehen durch die Mitte, auf.)

Erneſtine (ihm nach). Ich laſſe Sie nicht aus den Augen.

Siebenter Auftritt.

Kommerzienrath (aus der Seitenthür nach der Mittelthür gehend).

Eliſe (bleibt in der Seitenthür ſtehen).

Kommerzienrath. Nein, liebes Kind, laß mir die Zeitungen noch liegen, ich will nur das Treibhaus revidiren, der Martin iſt gar zu nachläſſig. (kehrt an der Thür um) Iſt denn der Phylax nun wohl angekettet?

Eliſe. Gewiß, ich habe es Friedrich aufgetragen.

Kommerzienrath (geht). Nun denn — daß mir die Blätter nur liegen bleiben.

Eliſe. Es ſoll ſie keine Hand anrühren. (ſie will die Thür ſchließen.)

Kommerzienrath (kehrt wieder um). Ach, hör' einmal, Kind, etwas Wichtiges, faſt hätt' ich es vergeſſen. (Eliſe iſt zu ihm in den Vorgrund gekommen.) Was willſt Du denn

Frau von Kiel ſagen? Haſt Du dich über ihren Sohn entſchloſſen? Wie iſt es?

Eliſe. Onkel, rathen Sie mir, ihn zu heirathen?

Kommerzienrath. Ich Dir rathen! — Kind, ich rathe zu nichts; die Heirath iſt der wichtigſte Schritt im Leben, da nehme ich keine Verantwortung auf mich, den mußt Du allein bedenken und auf eig'ne Gefahr thun, Du biſt ja ein verſtändiges Mädchen.

Eliſe. Ach nein, Onkel, zum Heirathen fehlt mir noch aller Verſtand, ich weiß auch gar nicht, ob ich ihn jemals bekommen werde.

Kommerzienrath. Nun Kind, gefällt Dir Herr von Kiel nicht?

Eliſe. O — er gefällt mir ſchon —

Kommerzienrath. Nun, das wäre Numero eins — er liebt Dich, das ſagt er täglich hundertmal, alſo — aber ich rathe zu nichts, überlege Dir es.

Eliſe. Ach Onkel, beim Ueberlegen kommt gar nichts heraus, davon wird man immer unſchlüſſiger. Ich denke mir, ſo ein Entſchluß zum Heirathen, der muß wie Blitz und Schlag kommen, ſo daß man gar nichts mehr überlegen kann.

Kommerzienrath. Ja Blitz und Schlag! Und dann donnert das Gewitter durch den ganzen lieben Eheſtand nach, ich kenne das. Sage nur, was Du Frau von Kiel antworten willſt? Das iſt eine Frau, wenn man der nicht ſogleich ſagen kann, ſo und ſo, und das und das, und damit abgemacht, ſo ſchwadronirt ſie Einen in Grund und Boden. — Willſt Du es mit ihrem Sohne verſuchen?

Eliſe. Verſuchen? was reden Sie von verſuchen, Onkel? — So ein verſuchsweiſer Eheſtand iſt wie eine Giftprobe an einem Patienten, bekömmt es ihm nicht, ſo ſtirbt er auch gleich daran.

Kommerzienrath. Ja ja, — ſchlimm, ſchlimm! — Freilich, es mag liebenswürdigere Männer geben als Herr von Kiel.

Eliſe. Liebenswürdig iſt er ſchon, aber — wird er es auch als Ehemann bleiben? Iſt er ſo zuverläſſig in Allem als — —

Kommerzienrath. Als etwa der Landrath — meinſt Du nicht?

Eliſe. Freilich, vertrauen kann man dem gewiß.

Kommerzienrath (eifrig). Gewiß, gewiß. Das iſt ein zuverläſſiger Mann, ein tüchtiger Oekonom, ſo jung und ſchon Landrath. —

Eliſe (maulend). Ach, was hab' ich davon?

Kommerzienrath. Was, Du —? Ja freilich, Du haſt nichts davon, ganz recht. O glaube auch ja nicht, daß ich Dich für ihn ſtimmen will. Du mußt allein wiſſen, was Du zu thun haſt; ich rede dem Vetter Adolph bei Dir nicht das Wort.

Eliſe. Das brauchen Sie auch nicht; denken Sie, ich weiß es nicht, daß er ein vortrefflicher Menſch iſt?

Kommerzienrath (eifrig). Gewiß vortrefflich! Und für einen Landmann wie fein gebildet, in ſchönen Wiſſenſchaften erfahren.

Eliſe. O, er macht ſelbſt Verſe und hat das tiefſte Gefühl für alles Schöne und Große —

Kommerzienrath. So? So? — Na höre, Kind, am Ende liebſt Du den?

Eliſe. Was fällt Ihnen ein, Onkel, wie kann man einen Mann lieben, der noch nie ein Wort von Liebe geſprochen hat?

Kommerzienrath. So? — Kann man das nicht? — Na, das verſtehe ich nicht. — Aber freilich, man behauptet, die beſten Ehen würden unter unähnlichen Naturen geſchloſſen, und wenn man ſo bedenkt: der Vetter iſt ernſt, Du munter, er ſchweigſam, Du — —

Eliſe. Ich eine Plappertaſche.

Kommerzienrath. Ach was — ich meine, er iſt verſtändig —

Eliſe. Und ich unverſtändig, das wollten Sie doch ſagen? —

Kommerzienrath. Nein, nur unbeſonnen wollt' ich ſagen, und meine, ſo eine Melange von dieſen Eigenſchaften gäbe eine gute dauerhafte Compoſition. Herr von Kiel dagegen —

Eliſe. Der taugt ſo wenig als ich, meinen Sie?

Kommerzienrath. O Mädchen, ſey nicht ſo verlaut. Du machſt mich ganz verdreht.

Eliſe. Nun, wenn an uns beiden nichts iſt, ſo hätten wir uns im Eheſtande nichts vorzuwerfen, könnten uns mit einander tröſten.

Kommerzienrath. Ich ſage ja nichts gegen Herrn von Kiel, er iſt ein liebenswürdiger Cavalier, meinetwegen, ich rede keinem das Wort, Du ſiehſt ja, ich bin ganz parteilos. Es iſt Deine Sache, bedenke Du das Ende, ich waſche meine Hände in Unſchuld, Du ſollſt mir einmal keine Vorwürfe machen können. Ich rathe zu nichts, überlege Dir Alles, übereile Dich ja nicht, aber heute noch mußt Du Dich entſchließen; denn kommt Frau von Kiel und Du weißt noch nicht, was Du willſt, ſo giebt es Spektakel, das ſag' ich Dir! (ab durch die Mitte.)

Achter Auftritt.

Eliſe (allein).

Da bin ich ſchön berathen! Dazu iſt er nun mein Oheim und Vormund? Er zieht den Kopf aus der Schlinge und ich werde wohl in der Falle ſtecken bleiben. — Wer giebt mir nun Rath? — Mein Herz? — Ach das dumme Ding ſchwatzt ſo vieles durcheinander, was alles nicht zu brauchen iſt. — Wir armen Mädchen ſind doch recht beklagenswerthe Geſchöpfe. Nähen und ſtricken, kochen, plätten, tanzen und Muſik machen, das alles lehrt man uns mit großem Eifer, aber über die Hauptſache, über die Männer und die Art, mit ihnen auszukommen, läßt man uns ganz unwiſſend; und das iſt doch im Grunde die Aufgabe unſres Lebens. Da ſitzt man nun und wartet, bis es einem der Herren gefällig iſt, ſich um uns zu bemühen, und dann ſoll es auch ſogleich der Rechte ſeyn. Der eine ſchwatzt uns den ganzen Tag vor, was wir nicht hören mögen, der Andre verſchweigt uns ſein Leben lang, was wir ſo gern wiſſen möchten. — Nun und eine alte Jungfer will man auch nicht gern werden. — Ach man ſollte die Männer alle abſchaffen oder uns auch einige Rechte über ſie geben; (ſtampft mit dem Fuße) wahrhaftig, mit dem Heirathen muß eine Aenderung vorgenommen werden! (Ab.)

Neunter Auftritt.

Erneſtine und der Landrath (im Frack, den Hut auf dem Kopfe, durch die Mitte).

Erneſtine. Verweilen Sie nur einen Augenblick, ich rufe mein Fräulein, um dieſe Zeit kommt Niemand in den Salen, Sie werden ungeſtört ſeyn; nur Muth, Muth, Herr Landrath, ſo zwingen Sie Ihr Glück! (Ab zur Seite.)

Zehnter Auftritt.

Landrath (allein).

Ja Muth! Muth! — Da hat ſie Recht, jetzt gilt es. Element! ich werde doch wohl fünf Minuten lang vor ihr

Muth und Faſſung behalten können! — — Wie wollte ich doch beginnen? — ja — wahrhaftig ich habe es ſchon wieder vergeſſen. — Was fang' ich nun an? — Das iſt eine ſchöne Geſchichte! — Ich muß etwas Neues erſinnen — mein Gott! und ſie kann jeden Augenblick kommen. (Er geht umher.) Liebe Couſine — ach warum unſ'rer ohnehin ſo entfernten Verwandtſchaft erwähnen, das ſieht aus, als wollte ich mich darauf ſtützen — beſſer: liebes Fräulein — nein, nein, das klingt wieder kalt. — Alſo, liebe Couſine, ich muß Ihnen einmal mein ganzes Herz ausſchütten, hören Sie mich freundlich an — ach wenn ich erſt ſo weit wäre! Dann iſt alles gewonnen — wenn ich nur einmal im Zuge bin, dann iſt mir nicht mehr bange, aber das Anfangen, das verwünſchte Anfangen! — Alſo — (ſich überhörend) liebe Couſine, ich muß Ihnen einmal mein ganzes Herz ausſchütten, hören Sie mich freundlich an. Liebe Couſine, ich muß Ihnen einmal mein ganzes Herz — mein Gott, da kommt ſie ſchon!

Elfter Auftritt.

Landrath. **Eliſe** (aus der Seitenthür).

Eliſe. Nun da bin ich lieber Vetter, was ſoll ich?

Landrath. Liebe Couſine, ich muß — (für ſich) was ſie ſoll? — wie kann man ſo querfeldein fragen?

Eliſe. Es iſt ja eine große Ehre, die Sie mir erzeigen.

Landrath. Eine Ehre? — Verſtehe ich Sie? —

Eliſe. Nun es iſt mir wenigſtens neu, daß Sie einmal Verlangen nach meiner thörichten Unterhaltung tragen.

Landrath. Sie ſcherzen. — (Für ſich.) Die ewigen Spöttereien! Wie ſoll ich wohl jetzt anfangen?

Eliſe (nach kleiner Pauſe). Hat Erneſtine ſich vielleicht geirrt?

Landrath (für ſich). Jetzt iſt ſie gar nicht in der Stimmung.

Eliſe. Haben Sie mich nicht rufen laſſen?

Landrath. Rufen laſſen, — wie möchte ich das wagen? (für ſich.) Wie komme ich los? (laut.) Ich kam hierher, um — — (er ſieht verlegen zur Seite.)

Eliſe. Um etwas zu ſuchen?

Landrath. Ich? wie? —

Eliſe. Sie ſahen ſo umher.

Landrath. Ich? — Ja, allerdings, ich ſuche —

Eliſe. Und was?

Landrath. Meine — meinen Hut. —

Eliſe (erſtaunt). Ihren Hut?

Landrath (preſſirt). Ja ja, ich hatte ihn doch — —

Eliſe. Iſt es der, den Sie auf dem Kopfe haben?

Landrath (erſchrocken). Ich? auf dem — (er faßt hin)

Ach mein Gott, welche Ungeſchicklichkeit! (für ſich) Das iſt entſetzlich! (nimmt den Hut ab.)

Eliſe (lacht in das Schnupftuch).

Landrath. Ich bin ſo zerſtreut — verzeihen Sie (raſch ab).

Zwölfter Auftritt.

Eliſe. Gleich darauf **Erneſtine.**

Eliſe (lachend). Nun das muß ich ſagen, mein guter Vetter wird mit jedem Tage geſchickter; iſt es nicht wahrhaft fabelhaft, ſo zerſtreut zu ſeyn!

Erneſtine. Aber Fräulein, was lachen Sie denn? Wo iſt denn der Landrath geblieben?

Eliſe (immer lachend, voll Verdruß). Er ſucht ſeinen Kopf, da er nun ſo glücklich geweſen, den Hut zu finden —

Erneſtine. Mein Gott, was iſt denn geſchehen?

Eliſe. O die Geſchichte iſt drollig genug; er empfängt mich ſtotternd, ſieht verlegen umher und da ich ihn frage, was er ſuche, antwortet er: ſeinen Hut, den er ſchon die ganze Zeit über vor mir auf dem Kopfe hatte.

Erneſtine. Und hat Ihnen nichts geſagt?

Eliſe. Was ſollte er da noch ſagen? Er lief beſchämt davon und was er von mir wollte, ſoll ich noch erfahren.

Erneſtine. Es iſt zu arg!

Eliſe. Luſtig iſt es, höchſt luſtig. Daß doch die geſcheidten Menſchen ſo grenzenlos albern ſind!

Erneſtine. Sie haben ja Thränen in den Augen.

Eliſe. Nun freilich vom Lachen, das ſiehſt Du ja. (fährt mit dem Tuche über die Augen.)

Erneſtine. Ach Fräulein, iſt es wohl recht, bei dem Unglücke des armen Landraths zu ſpotten und zu lachen?

Eliſe. Unglück? — Du haſt recht, er iſt zu beklagen.

Erneſtine. Er iſt auch nur Ihnen gegenüber ſo ungeſchickt.

Eliſe. So? — Haſt Du das erfahren?

Erneſtine. Willnow kann nicht genug rühmen, mit welcher Umſicht und Feſtigkeit er ſein Amt verwalte. Alle Männer haben Reſpect vor ihm.

Eliſe. Und er vor den Frauen, bis zur Sprachloſigkeit.

Erneſtine. Er iſt doch ſehr beredt, wenn ein Gegenſtand ſein Intereſſe in Anſpruch nimmt.

Eliſe. Ich ſcheine kein ſolcher Gegenſtand zu ſeyn.

Erneſtine (lächelnd). Hm, das wiſſen wir wohl beide beſſer. — Bedenken Sie auch ſeine einſame beſchränkte Erziehung.

Eliſe (unmuthig). All unſre Fehler kommen von unſrer Erziehung, aber dieſe Entſchuldigung nimmt man nirgends an. — Wie liebenswürdig war er in ſeinen Briefen! Drei Jahre lang kannte ich ihn ſo, ich dachte ihn mir als das Muſter eines Mannes; wie ungeduldig, ordentlich mit einer Art von ſcheuem Reſpect erwartete ich ſeinen Beſuch. — Endlich kommt er an, — mit der alten Tante, die er zu uns begleitete — ich ſtehe mit pochendem Herzen vor der Thür, der Kutſchenſchlag wird geöffnet, er will mit freudeglühendem Geſichte raſch ausſteigen, ſtößt aber ſo heftig gegen die Kutſchendecke mit dem Hut, daß er ihm bis auf die Naſe über das Geſicht rutſcht und er ſich gar nicht wieder herausfinden kann. Nun Du kennſt meine unglückliche Lachluſt, ich platzte los und der arme Menſch wußte vor Verlegenheit nicht wohin. Das war nun unſre erſte Begegnung.

Erneſtine. Wieder der Unglückshut; hätte er ihn doch ſogleich in's Feuer geworfen!

Eliſe. Bei Tiſche erſt ſah ich ihn wieder. Er ſaß mir gegenüber und ſtarrte mich an. Ich wollte mein dummes Lachen wieder gut machen und war ſehr freundlich gegen ihn, aber ſo oft ich ihn anredete, wurde er blutroth und ſtotterte vor Verlegenheit.

Erneſtine. Nun Fräulein, ich dächte, das wäre ſchmeichelhaft genug und die gute Sorte von Männern, welche den Frauen gegenüber verlegen ſind, wird ſehr rar.

Eliſe. Gewiß, mein Vetter iſt eine Rarität. Unglücklich für mich, daß ich ſo verſteinernd, wie das Meduſenhaupt, auf ihn wirke. — Wenn er nicht bei mir iſt, und ich denke an ihn — wenn er mir zufällig einmal einfällt — ſieh, dann ſteht ganz das edle, vergeiſtigte Bild vor mir, wie er in ſeinen Briefen mir erſchien; ſind wir beiſammen, ſo iſt es mir oft, als wäre er derſelbe nicht, ſo abgemeſſen ſteif, kalt und blöde — er iſt wie der Klotz des Meleager, der das Leben des abweſenden ſchönen Jünglings bedeutet.

Erneſtine (bedeutend). Und wenn Sie den Klotz von den Flammen haben verzehren laſſen, ſo iſt auch die ferne ſchöne Geſtalt mit ihm vernichtet.

Eliſe. Was meinſt Du — Du ſprichſt, als ob ich ihn intereſſire.

Erneſtine. O gehn Sie, Fräulein! machen Sie dem Scharfblicke unſres Geſchlechts keine Schande, das wußten Sie am erſten Tage ſeines Hierſeyns ſchon, daß er Sie liebt.

Eliſe. Mich? Welch ein Einfall! Und warum hätte er denn noch nie ein Wort dafür gefunden?

Erneſtine. Hm! Herr von Kiel ſagt Ihnen ſtündlich, daß er Sie liebt, deshalb glauben Sie ihm doch wohl nicht?

Eliſe (piquirt). Warum ſollte ich es nicht glauben? Weil er lebhaft, munter, unterhaltend iſt, ſoll er darum unempfindlich ſeyn? — Er bemüht ſich doch um mich, erſchöpft ſich in Aufmerkſamkeiten, und wenn ich auch ſeinen Schmeicheleien nicht glaube, ſo müßte ich doch kein Mädchen ſeyn, wenn ſie mich nicht amüſiren ſollten, und was er mir tauſendmal verſichert, wird doch wenigſtens einmal wahr ſeyn.

Erneſtine. Sie ſind ſchlimm gelaunt.

Eliſe. Ich wüßte nicht woher?

Dreizehnter Auftritt.

Vorige. Herr von Kiel.

Hr. v. Kiel. Noch nicht Toilette gemacht? Mein Gott, was bringt Sie denn heut ſo ganz aus der Norm? Ich wollte Ihnen ſo eben einen Spaziergang proponiren.

Eliſe. Und müßte ich dazu geputzt ſeyn?

Hr. v. Kiel. Gewiß nicht, auch ungeſchmückt führe ich Sie triumphirend durch Ihres Oheims Blumengarten und alle Blüthen werden beſchämt die Köpfe ſenken.

Erneſtine (zu Eliſe). Haben Sie mir noch etwas aufzutragen?

Eliſe. Ich wüßte nicht.

Hr. v. Kiel (zu Erneſtine, die abgehen will). Mamſell Erneſtine iſt nicht von der Partie?

Erneſtine. Verzeihen Sie, ich bin noch beſchäftigt. (Ab.)

Hr. v. Kiel. Mamſell Erneſtine wird es wohl vorziehen, mit dem Herrn Landrath ſpazieren zu gehn.

Eliſe. Wie das?

Hr. v. Kiel. Haben Sie denn nicht bemerkt, welch ein beſondres tendre ſie für ihn hat? Und er, vor dem Frühſtück ſah ich, wie er ihr ein Brieſchen zuſteckte.

Eliſe. Von ihrem Bräutigam, ich weiß.

Hr. v. Kiel. Ach Bräutigam, man kennt das.

Eliſe. Sie hörten ja, er verheirathet ſie an ſeinen Verwalter.

Hr. v. Kiel (leichtfertig). Nun ſo will er das droit du seigneur vielleicht bei ihr geltend machen.

Eliſe (unbefangen.) Was iſt denn das für ein Recht?

Hr. v. Kiel. Hm, Sie kennen es nicht? (für ſich) Die liebe Unſchuld!

Eliſe. Man ſagt uns ja ſo wenig von Rechten, weil wir den Männern gegenüber immer rechtlos ſeyn ſollen.

Hr. v. Kiel. Sie haben wohl noch keine franzöſiſche Oper geſehn?

Eliſe. Niemals.

Hr. v. Kiel. Ach, damit wird Ihnen überhaupt eine neue Welt der Erkenntniß aufgehn. Das iſt die wahre Schule des eleganten Geſchmackes. Außerdem was hätte die Reſidenz, die große Welt nicht für Reize Ihnen zu bieten, da Sie Geiſt, Witz und alle Gaben beſitzen, um in ihr zu glänzen. Wahrhaftig, es iſt ein Frevel, daß ſolche Eigenſchaften ſich auf dem Lande vergraben. — Wollten Sie ſich doch nur entſchließen, den Ihren im Reiche der Anmuth des Geiſtes und der Eleganz einmal einzunehmen, zu dem die Natur Sie berufen; wollten Sie es nur einmal verſuchen.

Eliſe. Nun denn, um auf ihre Thorheiten einzugehen. (Sie nimmt den nächſten Stuhl und ſetzt ſich in die Mitte der Bühne.) Hier iſt mein Thron, ich ſitze, bereit, die Huldigungen der ſchönen Welt anzunehmen.

Hr. v. Kiel. Und hier liegt ſie zu Ihren Füßen. (Er kniet.)

Eliſe. O ſtehen Sie auf, iſt Ihre ſchöne Welt nicht ſchöner, ſo danke ich ab. Laſſen Sie doch Ihr Reich der Anmuth und der Eleganz einmal reden, was ſagt es, iſt es der Langeweile werth, es zu beherrſchen?

Hr. v. Kiel. Was begehren Sie? In Ihrer Gegenwart, zu Ihnen ſollte es reden? Es drängt ſich ſtumm um Ihren Thron und lauſcht auf Ihre Worte, man buhlt um einen freundlichen Blick, um eine gütige Miene von Ihnen.

Eliſe. Ich ſoll alſo allein reden? Das wird eine ſehr anſtrengende Regierung werden, auch eine ganz außerordentliche, denn heut zu Tage will ein jeder mitreden.

Hr. v. Kiel. Zu Ihren Füßen werden alle Radicale ſich zu Abſolutiſten bekehren. — Hier fragt man um Ihr Urtheil über die neuſte Oper, den beliebteſten Roman.

Eliſe. Ich habe ihn nicht geleſen.

Hr. v. Kiel. Was thut's! Sie ſprechen das Urtheil, man fordert Ihnen keine Gründe ab.

Eliſe. Ah, nun fange ich an, meine Legitimität zu empfinden.

Hr. v. Kiel. Hier muſtern die Damen emſig Ihre Toilette, was Sie heut tragen, gilt morgen als neueſte Mode. — Sehn Sie, nun lichtet ſich das Gedränge um Sie her, der Prinz tritt hinter Ihren Stuhl (er thut es) und flüſtert ſeine Huldigungen in Ihr Ohr.

Eliſe. Zeige ich nun die Regentin oder die Unterthanin?

Hr. v. Kiel. Durch eine angenehme Miſchung von beiden würden Sie Ihrem Reiche den vornehmſten Unterthan gewinnen. Und nun ſehen Sie hier (er ſpringt auf die andre Seite des Stuhles) die Schaar von Gardelieutenants und Legationsſekretairen, die ſich um einen Tanz für den nächſten Carneval, um eine einzige Extratour im Cotillon bemühen. Bemerken Sie die alte Garde von fernſchmachtenden Geheimeräthen, Gelehrten und verdienten Militairs. Jung und Alt richtet die Blicke auf Sie, man glaubt an Sie, man ſchwört bei Ihnen, Sie werden angebetet, wahrlich vor Ihrem Throne fehlt nichts als ein Betſchemel — wir müſſen ihn holen. (Er läuft nach der Fußbank.)

Eliſe. O pfui, Ihre Poſſen werden frevelhaft!

Hr. v. Kiel (ſtellt die Fußbank neben ihren Stuhl). So laſſen Sie ihn für einen Courſchemel gelten, auf dem ich im Namen der ganzen männlichen Bevölkerung Ihnen nach Ritterſitte courteſire, wenn Sie dies ſüße Vorrecht mir vergönnen. (Er ſetzt ſich zu ihren Füßen.)

Eliſe. Sie laſſen ſich das Courmachen wenigſtens ſauer werden.

Hr. v. Kiel. Möchte es Ihnen nur dadurch ſüß erſcheinen, möchten Sie mir es vergönnen, alle Huldigungen der Welt, im Brennpunkte meines Herzens geſammelt, Ihnen darbringen zu dürfen. Die Regenten können nun einmal nicht die ganze Welt beglücken, wenn meine Königin ſich begnügen wollte, das Glück der ganzen Welt auf ihren ergebenſten Ritter auszuſchütten und dieſe zarte weiße Segenshand zum ſüßeſten Bande ihm zu reichen. (Er hat ihre Hand ſchmeichelnd genommen.)

Eliſe. Regenten laſſen ſich nicht gern die Hände binden, (ſie ſteht auf) ich ziehe mich in's Privatleben zurück. (Sie entſchlüpft ihm nach dem Canapee.)

Hr. v. Kiel (nimmt ihren Stuhl, ſpringt ihr nach und ſetzt ſich ihr gegenüber). Um da ungehindert zu gewähren, was die Majeſtät verbietet, nicht wahr, liebenswürdige Eliſe?

Eliſe. Nicht doch, ich ſteige ja vom Throne, um freier zu ſeyn, nicht gebundener.

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. **Der Landrath** (in der rechten Hand einen Blumenſtrauß, in der linken ein Blatt Papier).

Landrath (für ſich, im Eintreten). Auf jeden Fall muß ich mein kindiſches Benehmen wieder gut machen. —

Sie iſt nicht allein — Herr von Kiel bei ihr — verwünſcht! Was thut's, ich wage es.

Eliſe (bemerkt ihn). Ah ſieh da, lieber Vetter —

Hr. v. Kiel (ſteht auf und zieht ſich etwas zurück).

Landrath. Ich habe um Entſchuldigung zu bitten, daß ich vorher Sie ſo plötzlich verließ.

Eliſe. O nicht doch —

Landrath. Ich vergaß Ihnen zu ſagen, daß es mir heut in der Frühe gelungen iſt, wirklich alle die Gattungen von Feldblumen zu finden, welche wir vorgeſtern zuſammenzählten.

Eliſe. Ei, da haben Sie ſich ja auf recht ſchäferliche Weiſe bemüht.

Landrath. O die Müh' war ſehr gering, ich hing dabei ſo meinen Gedanken nach, die ich zugleich — (er ſtockt, zuckt mit dem Blatte in der Hand).

Eliſe. Setzen Sie mir Ihr Geſchenk nicht herab, bitte, geben Sie mir den Strauß!

Landrath (geht haſtig auf ſie zu, um ihr den Strauß zu reichen, bemerkt die Fußbank nicht, welche ſtehen geblieben, ſtrauchelt darüber und fällt auf das linke Knie).

Eliſe. Ach Gott! (Sie ergreift ſeine rechte Hand, ihn zu halten, empfängt dabei den Strauß) Haben Sie ſich weh gethan?

Landrath (ſteht raſch auf, läßt das Papier fallen und hält ſich das linke Knie mit der Hand bedeckt). O nein.

Hr. v. Kiel (iſt dem Landrath zur Linken getreten). Dieſe Kniebeugung, Fräulein, haben Sie wohl nicht allein der Galanterie des Herrn Landraths zuzuſchreiben.

Eliſe. Aber Sie halten ſich noch das Knie, die Contuſion iſt doch nicht bedeutend?

Landrath. Gewiß, es hat gar nichts auf ſich.

Hr. v. Kiel. Aber warum halten Sie denn das Knie noch immer?

Landrath (heimlich). Mein Gott, was ſoll ich machen? (er ſagt ihm etwas ins Ohr.)

Hr. v. Kiel (lachend). Ach ſo!

Eliſe. Was iſt's? Mein Gott, Vetter, Sie ängſtigen mich, ſoll ich zum Arzt ſchicken?

Hr. v. Kiel (lachend). Beruhigen Sie ſich, Fräulein, es iſt ein ganz äußerlicher Schaden. (Er hat ihm ſein Schnupftuch um das Knie gebunden.) So, nun iſt der erſte Verband an die Wunde gelegt, völlig heilen kann ſie nur der Schneider.

Eliſe. Ach ſo! (Sie lacht in ihr Tuch.)

Landrath. Erlauben Sie mir, mich zu entfernen.

Hr. v. Kiel (klopft ihm auf die Achſel.) Ja ja, kuriren Sie ſich aus, liebſter Landrath.

Eliſe (bringt kaum vor Lachen hervor). Ich ſehe Sie doch bald wieder?

Landrath. Gewiß, gewiß. (Schlagt ſich vor die Stirn) O! (Geht ab.)

Funfzehnter Auftritt.

Vorige, ohne den Landrath.

(Indem Eliſe dem abgehenden Landrath ſich zuwendet, hebt Hr. v. Kiel das Blatt auf und überlieſt es; ſtößt die Fußbank aus dem Wege.)

Eliſe. Man muß geſtehen, ausgeſuchteres Unglück, als mein Vetter, kann nicht leicht ein Menſch haben.

Hr. v. Kiel. Ja wohl, Ungeſchick iſt Unglück. Ein klein wenig Geiſtesgegenwart und savoir faire im rechten Augenblicke würde ihm über all ſolche Calamitäten hinweg helfen.

Eliſe. O prahlen Sie nicht ſo ſehr, wer weiß, ob Ihr savoir faire ſich unter ſchwierigen Umſtänden bewährte.

Hr. v. Kiel (auf das Blatt in ſeiner Hand blickend, als ob er einem Plane nachſanne). Fordern Sie mich nicht heraus, ich könnte Ihnen ſonſt ein Pröbchen davon geben.

Eliſe. Nur her damit!

Hr. v. Kiel (mit leichter Verbeugung). Zu rechter Zeit und Gelegenheit. (Er ſpielt mit dem Papier in der Hand, um ihre Aufmerkſamkeit darauf zu lenken) Vielleicht gelingt mir mehr, als ich ſelbſt denke.

Eliſe. Was haben Sie denn da?

Hr. v. Kiel. Das? O das iſt nichts, eine Art Rückſtand von den Huldigungen vor Ihrem Throne, ein paar werthloſe Verſe. (Er ſteckt das Blatt in die Bruſttaſche)

Eliſe. Wie? Seit wann beſchäftigen Sie ſich mit Verſen?

Hr. v. Kiel. Seit ich auf dem Lande und bei Ihnen bin.

Eliſe. Zeigen Sie doch.

Hr. v. Kiel. Sie ſind in der That nicht würdig, von Ihnen gekannt zu ſeyn.

Eliſe. Laſſen Sie das mich entſcheiden.

Hr. v. Kiel. Nun ſo erlauben Sie, daß ich ſie Ihnen vorleſe. (Er lieſt.)

„In Wonnethau gebadet lauſcht im Thale
Die Blume ſtill dem erſten Sonnenſtrahle,
Der Luſt verheißend auf in Oſten glüht.
So bebt das Herz in freudevollen Schlägen,
So jauchzt es hoffnungsvoll dem Glück entgegen,
Das ihm am fernen Horizont erblüht.

Doch wenn die Sonnenroſſe höher ſteigen,
Dann muß das Blumenauge ſtill ſich neigen,
Und welken vor des Mittags glüh'ndem Stern.
Und naht ſich uns, wonach wir heiß verlangen,
Dann bebt das Herz, geblendet und voll Bangen,
So nah dem Ziel, ſind wir ihm doppelt fern.“

Eliſe. Allerliebſt! — Sie ſetzen mich in Erſtaunen. — Nehmen Sie mir's nicht übel, aber das hätte ich Ihnen nicht zugetraut.

Hr. v. Kiel. Ich mir auch nicht, aber was machen Gelegenheit und Umſtände nicht aus uns.

Eliſe. O geben Sie, ich muß die Verſe beſitzen.

Hr. v. Kiel. Sie erzeigen ihnen zu viel Ehre.

Eliſe. Und Sie zu wenig. (ſie empfängt das Blatt) Aber das iſt nicht Ihre Hand?

Hr. v. Kiel. Nein, es iſt von einer zierlicheren als der meinigen copirt. Sie wiſſen, wie gern die Beſcheidenheit des Dichters ihn in Inkognito kleidet.

Eliſe. Wahrhaftig, Sie werden mir ganz neu. Verſe, die ich nie von Ihnen vermuthet, Beſcheidenheit, die ich nie an Ihnen bemerkt.

Hr. v. Kiel (verlegen.) O ich bin noch in meiner Entwicklung begriffen. Sie entdecken wohl nach und nach noch manches an mir, das Ihres Beifalls würdig iſt.

Eliſe. Aber erklären Sie mir, wie kommen nur Sie zu dieſen Verſen?

Hr. v. Kiel (ſtotternd.) Wie ich —

Eliſe. Dieſe zarte, ſchüchterne Geſinnung —

Hr. v. Kiel (gefaßt.) Mein Gott, ſind dieſe Verſe nicht ein treuer Abdruck der Stimmung, in welche Ihre Grauſamkeit mich verſetzt? Von Ihrer Güte und Freundlichkeit ſtets verführt, glaube ich mich oft der Erfüllung meiner Wünſche nah, und dann ſchlägt Ihre Unempfindlichkeit mich wieder ganz darnieder. „So nah dem Ziel, bin ich ihm doppelt fern.“ Werden Sie dies grauſame Spiel noch lange mit mir treiben? Werden Sie dieſe Sprödigkeit niemals ablegen, die Sie auf Ehre nicht kleidet?

Eliſe (hat die Augen auf das Gedicht geſenkt, das ſie in den hinten knixt). Ei nun, wenn Sie fortfahren, ſo neue Eigenſchaften herauszukehren, können Sie ſchon noch einmal liebenswürdig werden und wer weiß —? ach was ſchwatze ich da! (wendet ſich abzugehen.)

Hr. v. Kiel (folgt ihr). O fahren Sie fort, das iſt das ſüßeſte Geſchwätz, das jemals über dieſe ſüßen Lippen kam! (Beide ab.)

Zweiter Akt.

(Garten. Rechts ein Gartenhaus mit einer Thür und zwei Fenſtern Links aufgehäuftes Gartengeräth.)

Erſter Auftritt.

Kommerzienrath. Martin (etwas angetrunken, kommen hinter dem Gartenhauſe hervor).

Kommerzienrath. Der Unfug währt nun ſchon volle acht Tage, es iſt wirklich unerhört! Tagtäglich ſind die beſten Blumen abgeriſſen, zerknickt, die neuen Beete an der Mauer zertreten. —

Martin. Ja die Menſchheit iſt heut zu Tage gar zu nichtswürdig.

Kommerzienrath. Die ſeltenſten Exemplare von der Eſtrade ſind nun wieder verſtümmelt.

Martin. Man müßte den Hund in den Garten laſſen, damit er einmal den Spitzbuben in die Beine faßte.

Kommerzienrath. Des Nachts, ja des Nachts kann er ihn hereinlaſſen, aber am Tage, wenn ich in den Garten gehe, ſoll er an der Kette liegen, verſteht er?

Martin. Ja die Blumen werden auch wohl bei Tage abgeriſſen, man kann doch nicht immer aufpaſſen.

Kommerzienrath. I warum denn nicht? — Weil man auch zu Zeiten im Wirthshauſe ſeyn muß, nicht? —

Martin. Zu Zeiten muß man freilich, ja, iſt auch nöthig, aber nicht immer, nicht immer, Herr Kommerzienrath, das thut nicht gut.

Kommerzienrath. Na, Martin, es wäre mir lieb, er bliebe ganz fort, ſonſt erzürnen wir uns noch einmal deshalb.

Martin. I wir werden doch nicht.

Kommerzienrath. Ich will nicht ſagen, wie er mir jetzt eben wieder vorkommt, aber nüchtern nicht, nüchtern nicht.

Martin. Nein nüchtern nicht, das kann man gewiß nicht ſagen, nüchtern muß man auch niemals ſeyn. Ich ſage immer, ein ungefrühſtückter Menſch iſt zu gar nichts nütz.

Kommerzienrath. Na, na, wir wollen nicht weiter davon reden, aber bedenk er das Ende — und lau're er mir dem Blumendiebe auf, das ſage ich ihm.

Martin. Ja, Herr Kommerzienrath, und wenn wir ihn attrapiren, ſoll er ſo viele Kalaſche kriegen, als er ſchon Blumen abgeriſſen; und das iſt eine ganze Menge.

Kommerzienrath. Immer iſt er mit ſeinem Kalaſchen bei der Hand, ich will das nicht, ich haſſe die Thätlichkeiten. Bringe er nur heraus, wer der Dieb iſt, dann werde ich ſchon weiter ſorgen. (links ab.)

Zweiter Auftritt.

Martin. Gleich darauf **Hr. v. Kiel.**

Martin. 'S iſt gut, Herr Kommerzienrath. (beſchäftigt ſich bei dem Gartengeräth.) Das iſt ſo ein Herr, der verſteht viel wie man wirthſchaften muß. Ich möchte wohl wiſſen, wie man durch die Welt kommen ſollte, ohne die gehörigen Püffe und Schmiſſe. Durch dieſe alte, abgenutzte, ſchäbige, verſoffene Welt! (er wirft die Werkzeuge durcheinander.)

Hr. v. Kiel (von rechts). He Martin! laßt doch den Gartenknecht die Scheibe in dem Weingange aufſtellen, wir wollen wieder ein wenig ſchießen.

Martin. Schön, gnädiger Herr! (will gehn) Da fällt mir ein, ich ſoll Ihnen ein Briefchen geben von Mamſell Karline aus dem Kruge.

Hr. v. Kiel. Was? An mich? Von Mamſell Karoline? Was fällt euch ein?

Martin. Ja wie ich ſage. (hat es aus der Taſche gezogen) Da iſt es. Sie werden ſie ja doch kennen, ich habe Sie ja ſchon ein paarmal im Kruge bei ihr geſehn.

Hr. v. Kiel. Ich war wohl einmal zufällig da.

Martin. Ja, ich bin auch immer zufällig da.

Hr. v. Kiel (hat den Brief genommen, für ſich). Wie kann die dumme Lieſe nur an mich ſchreiben? (laut) Was ſoll ich denn damit? Was will ſie denn?

Martin. Na, das wird wohl drin ſtehen.

Hr. v. Kiel. Gewiß eine Bettelei.

Martin. Sie ſagte, ich ſollte es Ihnen heimlich geben, daß es Niemand ſähe; na das hab' ich gethan.

Hr. v. Kiel. Ja ja, es wird eine Bettelei ſeyn, man kennt das ſchon. (ſteckt den Brief ein.)

Martin. Na, das hat die Karline wohl nicht nöthig. Ihr Vater iſt ein Mann —

Hr. v. Kiel. Ein Mann, der, wie ich höre, ſchon ein Weilchen mit der Pacht reſtirt, ein Sauſaus wie mancher Andre, der nichts mehr hat.

Martin. Ein Sauſaus, der nichts hat?

Hr. v. Kiel. Nun ja, eine hübſche Tochter hat er.

Martin. Eine hübſche Tochter, das iſt wahr, aber knapp ſchenkt ſie ein, ſehr knapp. Da lob' ich mir den Alten. Und daß er nichts hat, ah, das kann man nicht ſagen.

Hr. v. Kiel. Nun was hat er denn?

Martin. Eine Menge große, dickbäuchige Bouteillen mit doppeltem und einfachem Kümmel, Nelken, feinem Citronen —

Hr. v. Kiel (lachend). Ach ſo, nun ſchon gut.

Martin. Anis, feinem Offizier, ſpaniſchem Bitter —

Hr. v. Kiel. Gut gut, hört nur auf.

Martin. Ja ich werde aufhören. (Pauſe.)

Hr. v. Kiel (für ſich). Was er nur immer noch da ſteht? Verdammt, wenn der Kerl etwas merken ſollte! (laut.) Es iſt doch wieder ſehr heiß heut.

Martin. Sehr heiß, erſchrecklich ſehr.

Hr. v. Kiel. Ihr ſeht auch recht trocken und durſtig aus.

Martin. Sehr durſtig, abſcheulich durſtig.

Hr. v. Kiel (greift in die Taſche). Da wäre es wohl gut zu begießen?

Martin. Ja, gießen muß ein ordentlicher Gärtner fleißig, immer gießen.

Hr. v. Kiel (giebt ihm Geld). Da begießt auf meine Geſundheit. Und da die Wirthstochter doch nicht will, daß man von ihrem Bettelbriefe wiſſen ſoll, ſo haltet reinen Mund.

Martin. Den Mund rein halten? ja, i ja, das kann ich ſchon thun. (fährt ſich phlegmatiſch mit dem Aermel über den Mund.)

Hr. v. Kiel. Nichts ausplaudern ſollt Ihr; das Maul halten!

Martin. Ja ſo, nun verſteh' ich —

Hr. v. Kiel. Nun ſo packt Euch, und laßt die Scheibe aufſtellen.

Martin. Das werd' ich thun. (im Abgehn) Nur immer hübſch deutlich reden! (geht links ab.)

Dritter Auftritt.

Hr. v. Kiel (allein).

Daß ſo ein dummes Mädchen gar keine Rückſichten nimmt! An mich zu ſchreiben und durch den betrunkenen Tölpel den Zettel zu ſchicken, es iſt zu arg! Was will ſie nur, kann ſie nicht warten, bis ich heut Abend zu ihr komme? (er beſieht den Brief.) Was für Papier, ich glaube von einer Zucker- oder Kaffeedüte! Und welche Krakelfüße! (er öffnet und lieſt.) „Wenn Sie mir wirklich gut ſind, ſo bringen Sie mir heut Abend wieder ſolch' ſchönes Bouquet mit. Ich habe mit Wittmeiers Friederike gewettet, daß ich morgen früh in der Kirche wieder den allerſchönſten Strauß haben würde, bitte, bitte, laſſen Sie mich nun nicht im Stich.“ Welche rührende ländliche Schreibfehler, das iſt der famöſeſte Liebesbrief, den ich in meinem Leben geſehn habe! Was es doch für verſchiedene Arten von Ehrgeiz giebt! Setzt das Mädchen alles daran, mit einem Strauß aus dem Schloßgarten zu paradiren, — und in der Kirche! — Es iſt zu arg, die Freigeiſterei reißt auch unter den Wirthstöchtern ein. —

Nun Kind, Blumen ſollſt du haben, der Herr Kommerzienrath zieht ja für dich die ſeltenſten Exemplare.

Vierter Auftritt.

Hr. v. Kiel. Der Landrath (in andern Kleidern, in einem Buche leſend, tritt von der Rechten auf).

Hr. v. Kiel. Ah Herr Landrath! Nun, völlig wiederhergeſtellt? Wollen wir nicht unſerer Scheibe nun einige Wunden ſchlagen? Ich hole ſogleich die Piſtolen.

Landrath. Erlaſſen Sie mir's, Herr von Kiel, ich bin nicht ſonderlich dazu geſtimmt.

Hr. v. Kiel. Ah, Sie fürchten wohl heut gegen mich zu verlieren.

Landrath. Wie könnte ich? Sie wiſſen ja ſelbſt, wie ſelten Sie treffen.

Hr. v. Kiel. Ja ich kann auch nicht ſo langweilig zielen wie Sie, ich ſchlage an, drücke ab, dann muß die Kugel ſitzen.

Landrath. Sie ſitzt aber nicht, ſie geht vorbei.

Hr. v. Kiel. Heut wird ſie's nicht thun. Kommen Sie doch, was ſoll man denn ſonſt hier vor Langerweile anfangen?

Landrath. Ich kann darüber nicht klagen.

Hr. v. Kiel. Ja Sie ſchleppen ſich auch mit Büchern umher, das iſt nicht mein Guſto. Nun kommen Sie, liebſter Landrath.

Landrath. Meinetwegen.

Hr. v. Kiel. Ich habe die Scheibe ſchon im Weingange aufſtellen laſſen.

Landrath. So nah' dem Schloſſe! Sie wiſſen, daß Fräulein Eliſe das Schießen fürchtet.

Hr. v. Kiel. Ei, ſie muß ſich daran gewöhnen.

Landrath. Ich weiß nicht, ob Sie ein Recht haben, meine Couſine zu erziehen, ich maße mir es nicht an; dort werde ich nicht ſchießen.

Hr. v. Kiel. Nein, Sie ſind doch der ſcrupulöſeſte Menſch von der Welt! Nun gut, ich laſſe die Scheibe hinter in den Park tragen, wo wir geſtern ſchoſſen und hole Sie hier ab. (geht links ab.)

Fünfter Auftritt.

Landrath. Gleich darauf **Eliſe.**

Landrath. Wie ſchnell fertig mit allen Dingen und wie ſtets zufrieden mit ſich ſelbſt. Was hilft mir's wieder, daß ich die Scheibe ſicherer treffe, er ſchießt doch im Leben überall den Vogel ab. Wahrhaftig, ich gerathe in Verſuchung, ihn zu beneiden. — Ah Eliſe!

Eliſe (rechts auftretend). Sieh da, lieber Vetter, ſchon zurück? — Haben Sie auch wohl gethan zu reiten, ſo bald nach Ihrem Falle?

Landrath. O den habe ich längſt vergeſſen.

Eliſe. Sie ſagen das ſo bezüglich. Sollte ich ihn auch ſo ſchnell vergeſſen, da doch Ihre Aufmerkſamkeit für mich ihn veranlaßt?

Landrath. Sie meinen das Ueberbringen des Blumenſtraußes? — (für ſich erfreut.) Wahrhaftig, ſie trägt ihn an der Bruſt!

Eliſe. Es war ſehr freundlich von Ihnen.

Landrath. Es iſt — viel freundlicher von Ihnen, daß Sie ihn ſo hoch ehren.

Eliſe. Wie ſollte ich nicht? Die allerliebſten Blümchen, und wie würzig ſie noch immer duften! (Sie hat den Strauß von der Bruſt genommen und athmet den Duft.

Landrath (für ſich). O wenn ſie wüßte, wie mein ganzes Herz jetzt ringt, ſich ihr zu öffnen!

Eliſe. Hier iſt es doch recht erfriſchend kühl. (Sie ſetzt ſich auf einen Gartenſtuhl am Hauſe). Ich ſoll Erneſtine hier erwarten, wir haben einige häusliche Anordnungen zu treffen. Aber ich ſtöre Sie wohl? Sie wollen leſen.

Landrath. O nicht doch, ich — erwarte Herrn von Kiel, wir wollen wieder nach der Scheibe ſchießen.

Eliſe. Doch nicht hier? Dann lauf ich davon!

Landrath. Nein, nein, Herr von Kiel läßt ſchon die Scheibe hinten im Park aufſtellen.

Eliſe. Ah das iſt ſehr aufmerkſam von ihm. Er ſchießt wohl gut?

Landrath. Nun — o ja — mitunter.

Eliſe. Ueberhaupt kommen nach und nach bei ihm Talente zum Vorſchein, die ich ihm nie zugetraut hätte. Denken Sie nur, er dichtet auch.

Landrath. Herr von Kiel?

Eliſe. Ja. Hier habe ich ein Gedicht von ihm, das mir außerordentlich gefällt. Sie ſind ein Kenner, ich möchte wohl wiſſen, wie es Ihnen zuſagt. (Sie zieht es hervor.)

Landrath. Ich bin begierig.

Eliſe (lieſt).

„In Wonnethau gebadet lauſcht im Thale
„Die Blume ſtill dem erſten Sonnenſtrahle,
„Der Luſt verheißend auf in Oſten glüht.
„So bebt das Herz in freudevollen Schlägen,
„So jauchzt es hoffnungsvoll dem Glück entgegen,
„Das ihm am fernen Horizont erblüht.“

Landrath (wie verblüfft). Und dies Gedicht iſt von Herrn von Kiel?

Eliſe. Ja freilich, iſt's nicht hübſch?

Landrath. Er hat es Ihnen ſelbſt als ſeine Arbeit gegeben?

Eliſe. Dieſen Morgen. — Hören Sie nur weiter.

„Doch wenn die Sonnenroſſe höher ſteigen,
„Dann muß das Blumenauge ſtill ſich neigen,

„Und welken vor des Mittags glühn' dem Stern.
„Und naht ſich uns, wonach wir heiß verlangen,
„Dann bebt das Herz, geblendet und voll Bangen,
„So nah' dem Ziel, ſind wir ihm doppelt fern.“

Landrath (für ſich). Nein, dieſe Frechheit geht doch zu weit!

Eliſe. Nun was ſagen Sie dazu?

Landrath. Es iſt unglaublich!

Eliſe. Nicht wahr? — Ich hätte ihm das nimmermehr zugetraut.

Landrath. Ich wahrlich auch nicht, das nicht!

Eliſe. Nun ſo ſagen Sie doch wie Ihnen das Gedicht gefällt?

Landrath. Mir? — Das Gedicht an ſich?

Eliſe. Nun freilich, iſt es nicht allerliebſt?

Landrath. Je nun, es iſt die Arbeit eines Dilettanten.

Eliſe. Allerdings, es wird auch für nichts andres ausgegeben. Aber ich finde die Empfindung darin ſo zart, ſo warm und innig —

Landrath (freudig). Wahrhaftig, Eliſe, finden Sie das?

Eliſe. Sie nicht?

Landrath. Nun ja — es iſt gewiß, einem übervollen Herzen ſind dieſe Verſe entſtrömt, wenn ſie auch in der Faſſung ungeſchickt — —

Eliſe. Was kümmert mich das? Die innere Wärme läßt mich leicht das äußere Ungeſchick vergeſſen.

Landrath (entzückt). Wirklich, Eliſe, iſt das ſo?

Eliſe. Wie können Sie zweifeln? Darum freut es mich recht, bei Hrn. v. Kiel dieſe Zartheit und Innigkeit zu entdecken.

Landrath (verletzt). Bei Herrn von Kiel, ja ſo, weil Sie bei Herrn von Kiel ſie entdecken, darum freut es Sie?

Eliſe. Und um ſo mehr, da ich ihm in dieſer Beziehung mißtraue. Geſtehen Sie auch nur zu, Vetter, daß die Verſe nicht ſo ganz ſchlecht ſind.

Landrath. So ganz ſchlecht vielleicht nicht.

Eliſe. Nein, ſogar gut, ſehr gut, ganz vorzüglich.

Landrath. Das iſt gewiß viel zu viel geſagt.

Eliſe. O gehn Sie, Vetter, Sie ſind neidiſch.

Landrath. Neidiſch? das könnte ſeyn, aber wenn Sie wüßten, was mich abhalten muß, die Verſe gut zu finden —

Eliſe (eifrig). Ich weiß es nur zu gut, Sie ſind im Herzen Hrn. v. Kiel feind, und darum wollen Sie ihm gar keine Geſchicklichkeit, keine einzige gute Eigenſchaft zugeſtehn.

Landrath (bitter). Sie haben den Grund ausnehmend ſcharfſinnig aufgefunden.

Sechſter Auftritt.

Vorige. Erneſtine (von der Linken kommend).

Erneſtine. Das Obſt iſt beſtellt, Fräulein, nun fehlt es nur an Blumen zur Tafel.

Eliſe. Die werde ich beſorgen (ſie will gehn. Da ſie den Landrath finſter und abgewandt ſtehen ſieht, bleibt ſie noch.) Sind wir doch wirklich in unſrem kritiſchen Eifer ganz biſſig geworden; ja ja, rezenſiren macht immer böſes Blut. — Komm her, Erneſtine, Du ſollſt entſcheiden. Wir ſtritten über ein Gedicht von Kiel.

Erneſtine. Von Herrn von Kiel? — ein Gedicht? Ich ſchwöre im Voraus, daß es nichts taugt.

Eliſe. Siehſt Du? auch wie ein Rezenſent, der immer im Voraus weiß, ob ihm etwas gefallen ſoll, oder nicht.

Erneſtine. So laſſen Sie nur hören und der Höllenrichter verleihe mir Unparteilichkeit.

Eliſe (lieſt). „In Wonnenthau gebadet lauſcht im Thale“

Erneſtine. Was iſt das? (ſieht mit in's Blatt.) „Die Blume ſtill“ — und dies Gedicht hätte Hr. v. Kiel gemacht?

Eliſe. Er hat mir es ja ſelbſt gegeben.

Erneſtine. Und als ſeine Arbeit?

Eliſe. Nun freilich!

Erneſtine. Aber Herr Landrath, was ſagen Sie denn dazu?

Eliſe. Er hält es für eine unbedeutende Dilettanten-Arbeit.

Erneſtine (zum Landrath). Aber haben Sie denn nicht geſagt —?

Landrath. Laſſen wir doch die Sache ruhen.

Erneſtine. Ruhen? O ja, das wäre ſchön, im ganzen Schloſſe muß dieſe Betrügerei auspoſaunt werden.

Landrath. Ich bitte, ſchweigen Sie doch.

Erneſtine. Nein, das iſt zu arg!

Eliſe. Aber ſage, was ficht Dich an?

Erneſtine. So wiſſen Sie denn, Herr von Kiel hat Sie belogen.

Eliſe. Erneſtine!

Erneſtine. Er hat das Gedicht nicht gemacht, ſondern der Herr Landrath, dieſen Morgen im Park; ich habe es ſchon vor dem Frühſtück in ſeinem Taſchenbuche heimlich geleſen. (Pauſe.)

Eliſe (beſchämt). Von Ihnen iſt das Gedicht?

Landrath. Ja denn — da die unbedeutenden Verſe nun einmal ſo viel Redens gemacht; ich brachte ſie Ihnen heut mit den Blumen und muß das Blatt wohl dabei verloren haben.

Eliſe. Alſo von Ihnen —?

Erneſtine. Iſt das nun nicht ein wahres Schelmenſtück? Aber Fräulein, daß Sie dem Gedichte nicht ſogleich angeſehen haben, daß —

Eliſe (mit erzwungener Munterkeit). Du haſt Recht, Erneſtine, das iſt unverantwortlich und ich muß Ihnen allerdings meinen kritiſchen Scharfblick ganz und gar gefangen geben. Was werden Sie nun von mir denken? — Ein recht arger Schelm iſt Kiel freilich, aber (lachend) geſchickt hat er es doch angefangen, das muß ich geſtehen, je mehr ich mich des Vorganges erinnere.

Erneſtine. Aber Fräulein —

Eliſe. Der Spaß iſt wirklich zum Todtlachen! hätteſt Du nur geſehen, wie ſchlau er alles drehte. — Und Sie, Vetter, daß Sie auch gar nichts ſagten —

Landrath. Wie konnte ich?

Eliſe (immer gezwungen lachend, um ihr Weinen zu verbergen). Ließen mich immerfort ſtreiten. O gehn Sie, Sie wollten mich foppen, wollten den Spaß völlig machen.

Landrath. Ich?

Eliſe. Nun Sie haben es erreicht, das iſt wirklich das luſtigſte qui pro quo, das ich noch erlebte. — Aber mich ſo aufzuziehen! Nun warten Sie, warten Sie! Und Kiel, der abſcheuliche Böſewicht, der ſoll es büßen! (geht lachend links ab.)

Siebenter Auftritt.

Landrath. Erneſtine.

Landrath. Büßen ſoll er es? — Mit ſchelmiſchen Fächerſchlägen wohl, wenn nicht —

Erneſtine. O wie der fatale, ſchmeichleriſche Menſch ſie doch ſchon umſponnen hat!

Landrath. Das iſt ja auch alles ganz natürlich. Seine Spitzbübereien ſind amüſant, alles was ich thue, iſt ja wie zum Geſpött und Gelächter eingerichtet. Die Schuld iſt mein, warum wage ich mich in einen Wettkampf, dem ich nicht gewachſen bin? Ich hätte niemals daran denken müſſen, hieher zu kommen, da ich mich nicht als unverſchämter Sansfaçon geriren kann.

Erneſtine. Lieber Herr Landrath —

Landrath. Nach Beltin gehöre ich, unter meine Mäher; die Erndte iſt vor der Thür, und ich Thor verliere hier die Zeit, um mir eine Kränkung nach der andern zu verſchaffen.

Erneſtine. Ach um's Himmelswillen, denken Sie nur nicht an's Abreiſen! Halten Sie aus und entreißen Sie mein Fräulein dem Elende, das ſie umſtricken will.

Landrath. Wenn ſie die Warnungen ihres eignen Herzens überhört, ich habe kein Recht, ſie zu meiſtern, und meine Hoffnungen gebe ich auf.

Erneſtine. O nein, nein, verſündigen Sie ſich nicht ſo an Ihrem und Eliſens Glücke. Rechten Sie nicht ſo ſtreng mit einem Mädchen. Ihr Lachen ſo eben war gewiß nichts als ein Behelf, ihre Rührung zu verbergen. Ich kenne ja jede Regung ihres Herzens, ich weiß, daß ſie nur mit Ihnen glücklich werden kann.

Landrath (nimmt ihre Hand). Sie gutes, liebes Mädchen, wie glücklich werden Sie meinen braven Willnow machen.

Erneſtine. Sie werden es noch vielmehr an Eliſens Seite ſein. (weinend) O geben Sie ſie nicht auf, Sie liefern ja dadurch ſelbſt ſie ihrem Verderber aus.

Landrath (ihre Hand drückend). Mein gutes Kind, ſeyn Sie doch ruhig. Ihre warme, rührende Anhänglichkeit reißt Sie zu weit. (ſtreichelt der Weinenden die Wange) Faſſen Sie ſich nur, es wird vielleicht noch Alles gut.

Achter Auftritt.

Hr. v. Kiel (tritt links auf, das Futteral mit den Piſtolen in der Hand.) **Vorige.**

Hr. v. Kiel. Glück zur Operation, Herr Landrath! Bedaure, daß ich ſtöre.

Landrath. Ohne Urſach, Herr von Kiel.

Hr. v. Kiel. In ſo zärtlichen Annäherungen iſt man ungern geſtört. Soll ich wieder gehen?

Erneſtine. Herr von Kiel, Sie ſind beleidigend.

Landrath. Aendern Sie Ihre Reden, Herr von Kiel; mit der Ehre eines rechtlichen Mädchens darf man nicht ſo leicht umgehen, als mit gefundenen Verſen.

Hr. v. Kiel. Gefundenen Verſen? — Ah ſo! (lacht laut) Ja der Spaß war deliziös! Ich merke, Herr Landrath, ich bin ſo unglücklich, Ihnen immer die beſten Pointen wegzufangen. Aber wenn Sie wollen, laſſe ich Sie allein. Nur glauben Sie mir, es iſt ein kleines ſprödes Kätzchen, (er legt ihr den Arm um die Taille) Sie werden auch nicht weit mit ihr kommen.

Erneſtine (bedeckt die Augen mit den Händen). Abſcheulich!
Landrath (macht ſeinen Arm los). Sie ſind unverſchämt!

Hr. v. Kiel. Was unterfangen Sie ſich, Herr Landrath?! —

Landrath. Nichts, als was Ihr Betragen von mir fordert.

Erneſtine. Laſſen Sie, Herr Landrath, ich danke Ihnen für Ihre Vertheidigung, aber meine Genugthuung für dieſe ſchändlichen Schmähungen werde ich bei meinem Fräulein ſuchen.

Hr. v. Kiel (ſpöttiſch). Das wird der Herr Landrath nicht zugeben, weil ſonſt die ſüßen Vertraulichkeiten, von denen ich ſo eben Zeuge war, dabei auch zur Sprache kommen müßten.

Landrath. Ihr Betragen iſt völlig unwürdig, Herr von Kiel.

Hr. v. Kiel. Herr Brückner, Sie werden Ihre Ausdrücke auf der Stelle zurücknehmen.

Landrath. Machen Sie Ihr Betragen gegen dies junge Mädchen wieder gut.

Erneſtine (heftig). Das will ich nicht. Herr von Kiel kann mir weder Ehre nehmen, noch Ehre geben. (zu ihm) Aber Sie ſollen ſehen, mein Herr, daß man auch ein Mädchen nicht ungeſtraft beleidigt. Wenn alle Andere Ihre Impertinenzen hinnehmen, ſo ſollen Sie an mir eine ſchlimme Gegnerin finden. (weinend) O lachen Sie nur höhniſch dazu, Sie abſcheulicher Menſch, es ſoll Ihnen wohl noch vergehen; geben Sie Acht, Sie ſollen an mich denken! (Rechts ab.)

Neunter Auftritt.

Herr von Kiel. Landrath.

Hr. v. Kiel. Mein Herr! — Wir werden nun nicht nach der Scheibe ſchießen.

Landrath. Nein, das werden wir nicht thun.

Hr. v. Kiel. Sondern wir werden nun nach uns ſelber ſchießen.

Landrath (ſieht ihn an). Nein, das werden wir auch nicht thun.

Hr. v. Kiel. Wie, mein Herr, Sie wollen mir Genugthuung verweigern für Ihre Beleidigungen?

Landrath. Ich habe Sie nicht beleidigen wollen, das möge Ihnen genügen; aber ich halte es für jedes Mannes Pflicht, gekränkte Frauen zu vertheidigen, und ihre Beleidiger in die rechten Schranken zurückzuweiſen.

Hr. v. Kiel. Auf Ihre ſpitzfindige Erklärung kann ich nicht eingehen, wollen Sie mir Satisfaction geben oder nicht?

Landrath. Ich begreiſe zwar nicht, wie man für die wohlverdienten Folgen eines gröblichen Vergehens Genugthuung fordern kann, indeß es ſey. Wenn Sie gegen Fräulein Erneſtine Ihr Benehmen entſchuldigen und um Verzeihung bitten, ſo will ich meine Reden als übereilt zurücknehmen, da ich Ihnen hätte Zeit gönnen können, Ihr Betragen wieder gut zu machen.

Hr. v. Kiel. Aha, Sie geben ſchon klein bei, aber das iſt nichts, wir müſſen ein paar Kugeln wechſeln.

Landrath. Und was iſt dann an der Sache geändert?

Hr. v. Kiel. Was? — Sehr viel. Erſtens haben wir uns dann doch geſchoſſen —

Landrath. Und dieſer Knalleffect ſtellt Sie zufrieden?

Hr. v. Kiel. Zweitens könnte danach wohl manches anders ſeyn, einer von uns könnte auf dem Platze liegen.

Landrath. Und iſt damit bewieſen, daß wer auf dem Platze liegt, im Unrecht war? — Ich dächte es bewieſe nichts, als daß der Gegner gut geſchoſſen hat.

Hr. v. Kiel. Was ſoll all das Philoſophiren? Das ſteht ſchon in hundert Büchern und hat noch nichts an den Geſetzen der Ehre geändert.

Landrath. Ich erkenne ſie für thöricht und ruchlos und unterwerfe mich ihnen nicht. Kurzum ich ſchieße auf keinen Menſchen, weil ich das für ein Verbrechen halte, aber ich diene auch niemandem zum Schießpfahl, weil mir dies unſinnig ſcheint. Wer mich angreift, findet ſeinen Mann an mir; der läppiſchen Convention des Duells füge ich mich nicht.

Hr. v. Kiel. Sie weigern mir alſo Genugthuung? Iſt das Ihr letztes Wort?

Landrath. Mein letztes.

Hr. v. Kiel. So erſuche ich Sie anzunehmen, daß Sie die Hetzpeitſche von mir bekommen hätten.

Landrath. Wollen Sie die engliſchen Farçen ſpielen? So erſuche ich Sie anzunehmen, daß Ich Ihnen dafür alle Knochen zerſchlagen hätte.

Hr. v. Kiel. Welche Pöbeleien! Genug, mein Herr, Sie ſind eine feige Memme, und alle Welt ſoll das erfahren.

Landrath. Alle Welt wird das nicht glauben und Sie ſelbſt nicht. Sie müſſen fühlen, daß größerer Muth dazu gehört, ein Duell auszuſchlagen, als es anzunehmen. — Und bedenken Sie, wenn ich mich Ihnen ſtellte, ich habe den erſten Schuß, Sie wiſſen, daß ich nicht leicht fehle, was hätten Sie davon, todtgeſchoſſen zu werden?

Hr. v. Kiel. Gleichviel, gleichviel! Wer nicht ſtets bereit iſt, ſein Leben für ſeine Ehre einzuſetzen, verdient es nicht zu haben.

Landrath (warm). Für wen das Leben nicht höhern Werth hat, als es an ein Poſſenſpiel zu ſetzen, der iſt ſeiner freilich unwürdig.

Hr. v. Kiel. Vergebens verſchanzen Sie ſich hinter Ihren Philoſophemen; ich ſehe, Sie ſind nur frech in Worten, um vor den Damen muthig zu erſcheinen, aber feige, wenn es darauf ankommt, einer Piſtolenmündung feſt gegenüber zu ſtehen.

Landrath (heftig). Geben Sie das Piſtol her; ich fühle, Ihre Narrheit iſt anſteckend.

Hr. v. Kiel. Allons donc! distance!

Landrath (ſchießt über ihn weg). Nun ſchießen Sie!

Hr. v. Kiel. Sie haben nicht auf mich gehalten!

Landrath. Nein, ich ſagte Ihnen ja, ich ſchieße auf keinen Menſchen.

Hr. v. Kiel. Ich muß Ihnen ſagen, daß wir uns nicht zum Scherz gegenüberſtehen, und daß ich dieſe Schonung nicht erwiedern werde.

Landrath. Dazu wollte ich Sie auch nicht veranlaſſen, ſchießen Sie.

Hr. v. Kiel (zielt lange, ſetzt ab, ſieht nach der Pfanne).

Landrath. Sie nehmen ſich Zeit, Herr von Kiel.

Hr. v. Kiel. Noch einmal, wollen Sie ohne Weiteres Ihre Ausdrücke zurücknehmen?

Landrath. Ich habe Ihnen meine Bedingungen geſagt, ſchießen Sie nur. (Hr. von Kiel ſchlägt an. Pauſe.) Ihre Hand zittert, Sie werden nicht treffen.

Hr. v. Kiel. Ich will auch nicht, ich bin befriedigt. Sie ſind ein Mann, der das Herz auf dem rechten Fleck hat.

Landrath. Finden Sie? —

Hr. v. Kiel. Ich nehme Ihre angebotene Satisfaction an.

Landrath. O über das Kinderſpiel. Und ich Narr habe mich wirklich auch dazu verleiten laſſen.

Zehnter Auftritt.

Vorige. Der **Kommerzienrath** kommt von links gelaufen, dann **Erneſtine**.

Kommerzienrath. Hülfe! Hülfe! Ein toller Hund! — Rettet Euch, Kinder! Rettet Euch!

(Erneſtine kommt von rechts herbei.)

Alle. Was iſt denn? Was giebt's!

Kommerzienrath. Der Phylax iſt waſſerſcheu geworden! Ach welch' Unglück kann daraus entſtehen!

Landrath. Faſſen Sie ſich nur. Haben Sie ſich auch wohl geirrt?

Kommerzienrath. Den Henker auch! Ich kenne all dieſe Indicien nur zu genau.

Hr. v. Kiel. Was Teufel! Und wo iſt denn die Beſtie?

Kommerzienrath. Sie verfolgt mich ja, ſie muß gleich hier ſeyn, nur da hinein in's Gartenhaus, kommt alle, kommt! (Er nimmt Erneſtine mit hinein.)

Hr. v. Kiel. Mit ſolcher Beſtie iſt nicht viel zu ſpaßen. (folgt.) (Sie ſchließen die Thür. Der Landrath iſt zu dem aufgehäuften Geräth gegangen, hat eine Heugabel ergriffen und ſieht nun dem Hunde entgegen.)

Kommerzienrath (macht den obern Flügel eines Fenſters auf). Landrath, liebſter Vetter, was thun Sie da draußen? Kommen Sie herein!

Erneſtine. Kommen Sie herein, um Gotteswillen!

Landrath. Erſt will ich das Thier todtſchlagen, dann werde ich kommen.

Hr. v. Kiel (am vorderen Fenſter). Kommen Sie herein; was iſt denn für Ehre in ſolchem Kampfe zu holen?

Landrath. Sie meinen, weil mein Gegner mir nicht ebenbürtig iſt, wir auch nicht vorher die üblichen Ausforderungen und Complimente gemacht haben? — Unſere Begriffe von Ehre ſind nun einmal verſchieden.

Hr. v. Kiel. Nun dann werde ich Sie ſecundiren, von hier aus mit dem Piſtol.

Landrath. Sie werden ſchwerlich treffen.

Hr. v. Kiel. So nehmen Sie das Piſtol.

Landrath. Der Rath iſt gut, geben Sie her. (Nimmt das Piſtol.)

Kommerzienrath (reckt den Kerl hervor). Kommt er ſchon?

Landrath. Ich ſehe noch nichts.

Hr. v. Kiel. Nehmen Sie ihn nur recht auf's Korn.

Landrath. Sorgen Sie nicht, aber ich ſehe noch immer nichts.

Hr. v. Kiel. Aber mir fällt ein, dann bin ich ja ganz exponirt, wenn das Beeſt durch das Fenſter ſetzt?

Kommerzienrath. Ja freilich, wir wollen die Fenſterläden zumachen. (Er zieht die äußern Läden ſeines Fenſters heran.)

Landrath. So behalten Sie Ihr Piſtol. (giebt es zurück.) Ich kann Ihnen Ihr Compliment von vorher zurückgeben, Sie ſind ein Mann, der das Herz auf dem rechten Fleck hat.

Hr. v. Kiel. Auf der Menſur laſſe ich mich todtſchießen zu jeder Stunde, aber mit einem tollen Hunde mich herumbalgen, am Ende an der Hundswuth zu ſterben, dafür muß ich danken.

Kommerzienrath (reckt den Kerl wieder heraus). Kommt er ſchon?

Landrath. Ich ſehe noch nichts, es ſcheint, wir warten vergebens.

Hr. v. Kiel. Da, da bewegt ſich etwas!

Landrath. Wo denn?

Kommerzienrath. Ach nun ſteh uns der Himmel bei!

Hr. v. Kiel. Dort, unter jenem Buſche dort, drauf zu, Landrath, das iſt er!

Landrath. Ich erkenne nichts, wir wollen ſehen — ! (Er geht mit gefällter Heugabel auf den Buſch los, Eliſe tritt hinter demſelben hervor.)

Eliſe. Ei Vetter, wollen Sie mich ſpießen?

Elfter Auftritt.

Vorige. Eliſe. Martin (mit Blumentöpfen und Sträußen)

Landrath. Mein Gott, Eliſe!
Erneſtine. Mein Fräulein!

Hr. v. Kiel. Donnerwetter! Da muß ich heraus aus der Schanze. (Er ſpringt aus dem Fenſter und läuft zu Eliſen.)

Kommerzienrath (ſchreiend). Hierher, liebes Kind!
Erneſtine. Beſtes Fräulein, geſchwind, um Gotteswillen!

Hr. v. Kiel (umfaßt ſie, zieht ſie nach dem Hauſe). Hierher flüchten Sie ſich, ich ſchütze Sie mit meinem Leben.

Eliſe. Was iſt denn? Was habt Ihr?

Kommerzienrath. Phylar iſt ja toll geworden!

Erneſtine. Er kommt ſchon hierher.
Kommerzienrath. Geſchwind herein zu uns.
Erneſtine. Um Gotteswillen, ſchnell.
Landrath. Eilen Sie, ſichern Sie ſich.

Eliſe. Sagt, habt Ihr Alle den Verſtand verloren?

Hr. v. Kiel. Ziehn Sie ſich nur in's Gartenhaus zurück, ich vertheidige den Eingang mit meinem Leben.

Eliſe. Ich danke Ihnen, lieber Kiel, verſtehe aber all das nicht. Der Hund hat mir ſo eben all ſeine Künſte auf's freundlichſte vorgemacht, und Ihr ſagt, er ſey toll geworden?

Martin. I wie wird er denn toll ſeyn, der iſt vernünftiger wie wir Alle.

Kommerzienrath. Ja ja, Eliſe, komm doch nur herein! — An der Fliederhecke begegne ich ihm, da ſchleicht er mit ſcheuem Blick, mit allen Zeichen der Hundswuth, ſo matt, ſo verdächtig um mich herum, daß ich ſogleich wußte, was die Glocke geſchlagen hatte, und in einem Athem hierherlief; er immer hinterdrein.

Eliſe. Onkel, Sie haben ſich getäuſcht.

Martin. Ein bischen ſchüchtern kann er wohl ſeyn, denn er hat vorhin wieder meine Katze beim Fell gehabt und da hab' ich ihn ein bischen ſehr kalaſcht.

Kommerzienrath (ärgerlich). Hat er ſchon wieder etwas kalaſcht, er Tölpel! Was miſcht er ſich in Privatſtreitigkeiten von Hund und Katze! (Verläßt das Fenſter.)

Eliſe. Das iſt luſtig!

Hr. v. Kiel. Deliziös! (Sie lachen.)

Erneſtine (kommt heraus). Alſo blinder Lärm?

Eliſe (zum Landrath). Und darum hätten Sie mich beinah mit Ihrem Zweizack aufgeſpießt? (Lacht.)

Hr. v. Kiel. Ja, das wahre Heldenfeuer iſt blind.

Landrath (für ſich). Da hab' ich mich wieder unausſprechlich lächerlich gemacht.

Erneſtine (heimlich). Wie können Sie nur ſpotten, Fräulein, der Landrath war der Einzige, der —

Eliſe. Seyn Sie nicht böſe, Vetter, daß ich lache, aber das war gar zu drollig! — Mit der Heugabel — —

Landrath (wirft die Heugabel fort). O verwünſcht!

Kommerzienrath (kommt aus dem Gartenhauſe, zu Martin erboſ't). Ich werde ihm bedeuten, wenn er mir den Hund ſchlägt, daß man ihn für toll halten muß und in Todesangſt geräth.

Martin. Er ſoll die Katze gehn laſſen.

Kommerzienrath. Warum iſt der Hund nicht an der Kette?

Martin. Aber beſter Herr —

Kommerzienrath. Warum hat er ihm den Schweif abgehauen?

Martin. Aber liebſter Herr —

Kommerzienrath. O es iſt empörend! —

Eliſe (fortlachend). Nun, meine Herrſchaften, zu Tiſch!

Kommerzienrath. Wird mir kein Biſſen ſchmecken, ſo hab' ich mich alterirt.

Fr. v. Kiel. Erlauben Sie Ihren Arm.

Eliſe. Hier, mein tapferer Paladin! (Sie gehn) Nein das vergeſſe ich in meinem Leben nicht!

Kommerzienrath (im Abgehn). Der Eſel mit ſeinem Kalaſchen —

Martin. Er ſoll die Katze gehen laſſen. (Folgt.)

Erneſtine (zum Landrath). Kommen Sie nicht mit uns?

Landrath. Entſchuldigen Sie mich, ich werde nicht bei Tiſch erſcheinen.

Erneſtine. Wie?

Landrath. Ich kann nicht, ich — o ich wollte, er hätte mich todtgeſchoſſen! (Ab.)

Dritter Akt.

(Anderer Theil des Gartens, rechts zieht ſich längs der Scene die Gartenmauer hin, biegt dann in die Couliſſe ein, wo ſie ſich verliert. Dicht an der Mauer Blumenbeete, davor ſteht eine übermannshohe Blumeneſtrade im Vordergrunde, gegenüber auf der linken Seite eine Bank.)

Erſter Auftritt.

Hr. v. Kiel (tritt links auf, ſieht ſich überall um).

Es iſt niemand in der Nähe, geſchwind an's Werk. (Er pflückt von der Eſtrade und den Beeten Blumen). Mein Strauß muß heut um ſo ſchöner ſeyn, da mein Beſuch nur kurz ſeyn kann, denn wenn die Frau Mama kommen ſollte, muß ich doch zur Hand ſeyn. Uebrigens iſt es auch hohe Zeit, daß die Heiraths-Angelegenheit zu Stande kommt, in vier Wochen laufen meine Wechſel ab und wenn ich dann nicht in der Wolle ſitze, ſo geht es wirklich ſchief. (Er kommt vor und ordnet den Strauß). Im Grunde iſt es eine Geſchmackloſigkeit, daß ich neben Eliſe noch dem kleinen Murmelthiere da nachlaufe, Sträußer bringe et caetera, aber die Veränderung iſt gar zu ſüß; toujours perdrix iſt doch auch nichts. — Und dann, bei ſolchen Mädchen iſt man viel weniger genirt. (Beſieht den Strauß) So, nun kann Karolinchen wohl zufrieden ſeyn, jetzt geſchwind den nächſten Weg zum Liebchen. (Er tritt über das Blumenbeet an die Mauer, ſteigt hinüber.)

Zweiter Auftritt.

Kommerzienrath und **Martin** (von rechts, hinter der Mauerecke hervorkommend).

Kommerzienrath. Sie blühen doch in dieſem Jahre ſpät.

Martin. Aber ganz koſtbar, Herr Kommerzienrath, ſehn Sie, da ſind dieſe Nacht ein paar aufgegangen — (er geht zur Eſtrade). I daß du das Wetter kriegſt, da ſind ſchon wieder die ſchönſten Blüthen abgeriſſen!

Kommerzienrath. Was ſagt er?

Martin. Da ſehn Sie die Beſcheerung.

Kommerzienrath. Das iſt ja zum Schlag treffen!

Martin. Alles wieder abgeriſſen! Und ſehn Sie einmal hier, von der Rabatte akkurat ſo, und drinn herumgetrampelt, daß es eine Art hat.

Kommerzienrath (ergrimmt). Weiß es Gott, alles zerſtört.

Martin. Sehn Sie, Herr Kommerzienrath, da iſt er über die Mauer echappirt, man ſieht die Spur ganz deutlich.

Kommerzienrath. Ja, ja —!

Martin. Und das iſt nicht ein barfüßiger Fußtapfen, oder von einem ordinairen Schmierſtiefel —

Kommerzienrath. Nein, nein, es iſt die Spur von einem feinen Herrenſtiefel.

Martin. Einbällig, mit pfiffigen Abſätzen.

Kommerzienrath. Das iſt kein gewöhnlicher Dieb.

Martin. Ne, ein ganz anſtändiger, gebildeter Spitzbube.

Kommerzienrath. Wer kann das ſeyn? Das will ich heraushaben oder —! Es ſoll gewacht werden, Martin, gewacht, von heut Abend an, ſo wie es dunkel wird, Tag und Nacht, bis wir den Halunken haben.

Martin. Ja und dann wird er tüchtig durchkalaſcht.

Kommerzienrath. Nichts wird kalaſcht! Iſt er ſchon wieder mit ſeinem Prügeln da? Soll ich's ihm hundertmal ſagen? ich kann das nicht leiden. Schaff' er mir den Dieb, für ſeine Beſtrafung werde ich ſorgen.

Martin. Na Sie werden ihm auch was Rechtes thun. Aber meinetwegen! Ich werde heut Nacht ſelber mit Wachen den Anfang machen. Aber das ſage ich, kalaſchen wollt' ich ihn ſchon allein, aber feſthalten kann ich ihn nicht allein.

Kommerzienrath. So laß' er Chriſtian mitwachen.

Martin. Ach das iſt eine Schlafmütze, Herr Kommerzienrath, eine rechte Schlafmütze, der bleibt mir nicht munter.

Kommerzienrath. Nun er arbeitet auch redlich den Tag über und läuft nicht in's Wirthshaus.

Martin. Ach ſo? — Na ich werde mir den Phylax holen.

Kommerzienrath. Nein, nein, nein! Laß er den nur ganz aus dem Spiele, der macht doch nur Confuſion. — Nehme er einen Wächter an, aber einen tüchtigen, zuverläſſigen Menſchen, der auch nicht plaudert, damit der Dieb nicht Wind bekömmt.

Martin. J, den will ich ſchon beſorgen. Aber, es wäre doch wohl beſſer, wenn wir den Spitzbuben gleich tüchtig durchkalaſchten.

Kommerzienrath. Aber Martin, will er —!

Martin. Ich meine nur, Herr Kommerzienrath, weil er uns leicht echappiren könnte, wenn wir ihn erſt ſäuberlich nach dem Schloſſe transportiren ſollen.

Kommerzienrath. Ihr ſollt überhaupt nicht mit großem Hallo in's Schloß kommen und Alles in Allarm ſetzen. Wenn Ihr den Dieb fangen ſolltet, ſo ſperrt ihn in's Gartenhaus oder in die Einſiedelei, was Euch am nächſten iſt, und kommt ruhig und vernünftig zu mir mit der Meldung.

Martin. J ja, ſo kann man's auch machen, aber (im Abgehn) gleich auskalaſcht wäre doch beſſer.

Dritter Auftritt.

Kommerzienrath. Erneſtine (von der Linken).

Erneſtine. Ach Herr Kommerzienrath, Fräulein Eliſe läßt Sie fragen, ob es Ihnen nicht möglich wäre, jetzt im Schloſſe zu bleiben, während ſie nach der Meierei geht, damit doch jemand zum Empfange der Frau von Kiel zu Hauſe wäre, im Fall ſie ankäme.

Kommerzienrath. Ja wohl, ja wohl, ich komme auf der Stelle. — (Er geht ab.)

Vierter Auftritt.

Erneſtine, gleich darauf der **Landrath.**

Erneſtine (ihm nachſehend). So, das war gethan, das Terrain iſt unſer. Wenn es mir nur gelingt, den Landrath für meinen Plan zu gewinnen, ſo hoffe ich Alles, und noch heut Abend iſt Herr von Kiel der Geprellte. O wie wollte ich mich freuen! — Da kommt der Landrath ſchon. Wie pünktlich!

Landrath (links, mehr im Hintergrunde auftretend). Nun hier bin ich, was haben Sie mir zu ſagen?

Erneſtine. Daß ich Sie in doppelter Beziehung um Verzeihung zu bitten habe.

Landrath. Mich?

Erneſtine. Erſtens, Sie hierher beſtellt und zweitens bei einem kleinen Plane auf Ihre Zuſtimmung und Beihülfe gerechnet zu haben.

Landrath. Wollen Sie mir nicht erklären —?

Erneſtine. Sogleich. Zu unſrer Aller Glück halte ich es für dringend nothwendig, daß Sie mit Fräulein Eliſe ungeſtört ſprechen können; um dies herbeizuführen, habe ich Sie hierher beſchieden.

Landrath (ernſt). Mein liebes Kind, ich ſagte Ihnen ſchon —

Erneſtine. Ich thue es ja nicht, um Sie zu unterſtützen, ich thue es nur um Eliſens Lebensglück; werden Sie mich dabei im Stiche laſſen?

Landrath. Ich weiß aber nicht, wie —

Erneſtine. Eliſe will nach der Meierei gehen, ich begleite ſie bis hierher, verlaſſe ſie unter einem Vorwande, Sie ſind in der Nähe und nehmen meine Stelle ein. Es giebt nichts Natürlicheres und Ungezwungeneres, aber Sie ſind dann den ganzen Weg über mit Eliſe allein.

Landrath. Allein mit Eliſe! — Ach wozu würde mir das helfen?

Erneſtine (mit einer leiſen Verneigung). Das weiß ich nicht, Herr Landrath, das iſt Ihre Sache. Aber ich glaube, Fräulein Eliſe wird mir die Gelegenheit danken, manches Unrecht begüten zu können, das Ihnen heut geſchehen iſt.

Landrath. Was meinen Sie?

Erneſtine. Sie weiß jetzt, daß das Gedicht von

Ihnen iſt, daß Sie mich vertheidigt, als Herr von Kiel mich beleidigte, daß Sie der einzige Muthige waren bei dem blinden Schrecken vom tollen Hunde. Vielleicht hat ſie Ihnen doch darüber etwas zu ſagen, vielleicht Sie ihr — genug, Herr Landrath, in höchſtens zehn Minuten kommt Eliſe auf dem Wege nach der Meierei hier vorüber, ich glaube, ich hatte Ihnen eigentlich gar nichts weiter zu ſagen und — (mit einem Knix) überlaſſe ich es Ihnen, dieſer Anzeige nach beſtem Wiſſen und Dafürhalten Folge zu geben. (Links ab.)

Fünfter Auftritt.

Landrath (allein).

Das gute, liebe, drollige Kind! Hat ſie nicht Recht, dieſen heiteren Ton anzugeben, wozu nützt alle Bedenklichkeit? Ich will einmal die Sache nicht ſo ſchwer nehmen, will ihr einmal mit leichtem frohen Muthe in's Auge ſehn. Und wenn ich's recht bedenke, iſt es wahr, Eliſe kann nicht ungünſtig für mich geſtimmt ſeyn, gerade heut nicht. Wahrhaftig, mir iſt, als könnte mir die Werbung gar nicht fehlſchlagen, — gewiß ich war ein Narr mit meiner Scheu und Blödigkeit. Ich will auch all den Scrupeln valet geben, friſch gewagt ſoll ja halb gewonnen ſeyn; und wenn es mir gelingt, — o du mein Gott, wenn es gelingt — ich kann die Seligkeit kaum ausdenken! — Dann will ich aber auch ein ganz andrer Menſch werden. Ich will geſellig werden, heiter, munter, unterhaltend; o ich bin ja doch gar nicht ſo ſchwer und langweilig als es ausſieht. Jubeln und ſingen will ich den ganzen Tag, und tanzen dazu. Ja wahrhaftig, Eliſe liebt den Tanz, ich will noch tanzen lernen! So ungeſchickt bin ich doch nicht, daß ich das nicht ſollte zu Stande bringen? (er verſucht verſtohlen Pas zu machen) Dann kann Herr von Kiel ſeine Touren für ſich behalten, dann tanze ich mit Eliſen den Cotillon (er hat immer lebhafter getanzt, jetzt thut er es ganz frei und luſtig) lalala! lala! lala! lala! (Sieht in die Scene links, erſchrickt) Ach du mein Gott! Da kommt ſie. — Hat ſie mich hier tanzen geſehn? O gewiß, gewiß! Nun muß ſie mich ja wieder auslachen, das iſt gar nicht anders möglich. Jetzt kann ich ihr nicht unter die Augen treten. Wohin verberge ich mich? Halt, dorthin. (Er ſchlürft hinter die Eſtrade) Nein, das war doch wieder eine unbegreifliche Tölpelei!

Sechster Auftritt.

Landrath. Eliſe (mit einem Sonnenſchirm) **Erneſtine** (von links).

Eliſe. Nein, nein, ich beſtehe darauf, er ſoll Dir feierliche Abbitte leiſten. Sein Benehmen iſt mitunter unglaublich dreiſt.

Erneſtine (die ſich überall verſtohlen umſieht). Und unglaublich feig, wenn es darauf ankommt, Herz zu haben; das hat er bei dem Schrecken vor dem tollen Hunde bewieſen. (für ſich) Wo iſt denn aber der Landrath geblieben?

Eliſe. Nun als er mich in Gefahr glaubte, wollte er mich doch mit ſeinem Leben ſchützen.

Erneſtine. Das glaube ich, für ſeinen Vortheil exponirte er ſich, der Landrath aber hatte Muth, auch als Sie ihn nicht ſahen, und prahlte dann doch nicht damit vor Ihnen.

Eliſe. Nun laß uns nur gehen.

Erneſtine. Ach eilen Sie doch nicht ſo. (für ſich, ſich umſehend) Warum iſt er denn nur fortgegangen?

Eliſe. Was ſäumſt Du denn?

Erneſtine. Ach ich bin gar zu müde, Fräulein, laſſen Sie uns doch ein wenig ſitzen, der Platz hier iſt ſo ſchön.

Eliſe. Nun meinetwegen.

Erneſtine (für ſich). Iſt er wieder aus Blödigkeit davongelaufen, ſo iſt doch Hopfen und Malz an ihm verloren. (Sie ſitzen.)

Landrath. Sie ſetzen ſich. Verwünſcht! Nun kann ich gar nicht unbemerkt hervor, wüßte ich nur, ob ſie mich tanzen geſehn.

Erneſtine. Das war doch heut ein Tag voll wunderlicher Vorgänge, und der arme Landrath, der überall im Grunde Lob verdiente, iſt überall verlacht worden.

Landrath. Könnt' ich nur verſtehn, was ſie ſprechen. (Er will ſeine Stellung verändern.)

Eliſe (gedankenvoll). Es iſt wahr, es hat ſich für ihn alles recht unglücklich getroffen.

Landrath (bricht mit einer Latte an der Eſtrade zuſammen). O verwünſcht!

Erneſtine. Was war denn das?

Eliſe. Sieh doch einmal nach.

Erneſtine (geht nach der Gegend hin, erblickt den Landrath, ſtutzt, für ſich). Iſt's möglich, da ſteckt er hinter der Eſtrade, was hat er nur für wunderliche Einfälle?

Eliſe. Nun, was war's?

Erneſtine. Ich ſehe nichts. Es wird hier oben in den alten Nußbäumen geweſen ſeyn, die Aeſte knacken und brechen oft.

Landrath. Warum ſagt ſie nun nicht lieber, daß ich hier ſtecke, dann müßte ich doch hervor, von ſelbſt kann ich mich doch nicht mehr zeigen.

Eliſe. Wir wollen gehn, es wird ſonſt zu ſpät.

Erneſtine. Sehn Sie, wie ſchön die Sonne hier durch die Bäume ſchimmert. (für ſich) Warum kommt er nur nicht hervor?

Eliſe. Ja, aber laß uns gehen, dieſen Anblick verlieren wir auf unſerm Wege nicht.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Hr. v. Kiel (anfangs auf der Mauer).

Hr. v. Kiel (guckt über die Mauer). Holla, hier ſind Leute, hier geht's nicht. (Verſchwindet.)

Erneſtine (für ſich). Ich glaube, er ſcheut ſich auch vor mir, ich muß nur machen, daß ich fortkomme. (laut) Ach Fräulein, was hab' ich gethan!

Eliſe. Nun?

Erneſtine. Den Speiſekammerſchlüſſel habe ich mitgenommen, was fängt nun die Chriſtiane an?

Eliſe. O welche Vergeßlichkeit!

Erneſtine. Ich will raſch zurücklaufen.

Eliſe. Das Schloß iſt zu weit, Du kämeſt zu ſpät zurück, der Gang muß dann heute unterbleiben.

Erneſtine. Ach nein, Sie haben der alten kranken Marthe ſagen laſſen, Sie würden ſie heut beſuchen, nun freut ſie ſich gewiß ſo ſehr darauf; nein, nein, Sie dürfen nicht ausbleiben.

Eliſe. Du haſt Recht, aber allein zu gehn bin ich doch zu furchtſam, es könnte dunkeln, wenn ich auf dem Rückweg wäre.

Landrath. Wäre ich doch hinter dem verwünſchten Thurm hervor!

Erneſtine (in die Scene blickend, als ſähe ſie jemand kommen, laut, um ſich dem Landrath verſtändlich zu machen). Ich ſehe den Landrath, der kann Sie begleiten.

Eliſe. Bleib doch, Mädchen, wie kann man ihn dazu auffordern?

Erneſtine (wie vorher). Warum denn nicht? Er wird ja ſein Glück nicht ganz und gar mit Füßen treten. Geben Sie Acht, ich bin kaum zwei Minuten von Ihnen fort, ſo iſt der Landrath bei Ihnen. (Links ab.)

Achter Auftritt.

NB. In dieſer ganzen Scene dürfen die Reden des Landraths das Zwiegeſpräch zwiſchen Eliſe und Herrn v. Kiel faſt gar nicht unterbrechen.

Vorige, ohne Erneſtine.

Eliſe. Bleib doch, Erneſtine! — fort iſt ſie. —

Landrath. Jetzt muß ich hervor und wenn es das Leben koſtet; aber (im Begriff hervorzutreten) was ſage ich nur, warum ich hier geſteckt habe?

Hr. v. Kiel (tritt rechts hinter der Ecke der Mauer auf). Welch ein glücklicher Stern, ſchönſtes Fräulein, Sie hier zu finden!

Landrath. O der Unglücksmenſch, muß der mir in die Quere kommen! (zieht ſich wieder zurück.)

Eliſe (zögernd). Ich bin im Begriff, nach der Meierei zu gehn.

Hr. v. Kiel. Erlauben Sie mir, Sie zu begleiten?

Eliſe. Ich erwarte — Erneſtine oder — (ſie ſieht ſich um.)

Hr. v. Kiel. Ich warte mit Ihnen, wenn es mir erlaubt iſt. (Pauſe) Sie ſehen aber zerſtreut und gar nicht gut gelaunt aus.

Eliſe. Ich? daß ich nicht wüßte — doch ja, Herr von Kiel, ich habe manch Hühnchen mit Ihnen zu pflücken. Was haben Sie meiner Erneſtine gethan? —

Hr. v. Kiel. Peccavi, vergeben Sie mir, die Zunge ging mit mir durch; ich ſuche den ganzen Tag Gelegenheit, Mamſell Erneſtine zu verſöhnen.

Eliſe. Gehn Sie, Sie ſind doch zu Zeiten ganz abſcheulich!

Hr. v. Kiel. Aber auch nur zu Zeiten, nicht wahr?

Landrath. Nicht einmal ordentlich verſtehen kann ich, was ſie reden; o der Höllenmarter!

Hr. v. Kiel. O ſehen Sie nicht weg, laſſen Sie mich meine Vergebung in Ihren Augen leſen! (er kniet.) Verzeihung, ſtrenge Richterin!

Eliſe. Sie ſind ein arger Schelm, ſtehn Sie auf.

Hr. v. Kiel (küßt ihre Hand). Engel des Erbarmens!

Landrath. Verflucht! Und dazu muß ich hier Schildwacht ſtehn, mit angezogenen Arm und Beinen.

Eliſe. Aber nun, mein Herr Delinquent, die zweite Anklage.

Hr. v. Kiel. Auch wieder eine Injurienklage?

Eliſe. Das nicht, es betrifft ein Vergehen gegen mich.

Hr. v. Kiel. Wie, ein Majeſtätsverbrechen?

Eliſe. Sie haben mich heut belogen.

Hr. v. Kiel. Wie? Ich?

Eliſe. Sie haben mir geſagt, das Gedicht ſey von Ihnen, und das iſt nicht wahr.

Hr. v. Kiel. Wenn meine Königin geruhen will, ſich zu erinnern — ich hab's auch nicht geſagt.

Eliſe. Wie?

Hr. v. Kiel. Ich habe nur in zweideutigen Ausdrücken geſprochen, habe nur die Wahrheit verſchwiegen, eine Lüge habe ich nicht geſagt.

Eliſe. O Sie würdiger Diplomat und Hauptſpitzbube!

Hr. v. Kiel. Morgen dachte ich Ihnen den Spaß zu erzählen, um Sie über den Einfall lachen zu machen, das, meine Königin, iſt mein Vergelten.

Eliſe (lacht). Der Streich iſt toll genug.

Hr. v. Kiel (lacht mit). Nicht wahr, er paſſirt?

Landrath. Jetzt lachen ſie, ſicher ſprechen ſie von mir.

Eliſe. Aber es wird ſpät. —

Hr. v. Kiel. Laſſen Sie uns gehen, Mamſell Erneſtine ſcheint auszubleiben.

Eliſe (für ſich). Er iſt doch wirklich nicht gekommen. Hat Erneſtine ihn nicht gefunden? Oder iſt er auch dazu zu blöde? Und da ſoll ich an Liebe glauben! —

Hr. v. Kiel. So penſiv, meine Königin? Befehlen Sie über meinen Arm?

Eliſe (legt ihren Arm in den ſeinigen). Wir wollen gehen. (Sieht ſich noch einmal um, für ſich) Er wird doch nicht mehr kommen — ich weiß auch gar nicht, warum ich auf ihn warte —

Hr. v. Kiel. Wollen Sie noch jemand erwarten?

Eliſe. Ich? — bewahre — ich erwarte niemand, kommen Sie, kommen Sie! (rechts ab hinter der Mauerecke.)

Neunter Auftritt.

Landrath, bald darauf **Reitknecht**.

Landrath (hervorſtürzend). Nun iſt alles verloren! Nun iſt alles vorbei! Da geht mein Todfeind hin und führt ſie mit ſich fort als ſichre Beute. Er wird die Stunde zu benutzen wiſſen, mit ihr allein im Park, beim ſtillen Abendſchein, wo jedes Herz zur Milde, zum Gewähren ſchon geſtimmt iſt; o es iſt aus mit mir, hin, alles hin, mein ganzes Lebensglück verſpielt für alle Zeit! (Er wirft ſich auf die Bank.) Wie kann aber auch ein vernünftiger geſetzter Mann, ein Landrath, ſpringen und tanzen wie beſeſſen? Es iſt unglaublich! — Zum Kreisfahnenſchwenker hätten ſie mich machen ſollen, nicht zum Landrath! O Eliſe hat ganz recht, mich lächerlich zu finden! (Der Reitknecht tritt rechts auf.) Franz, wo kommſt Du her? haſt Du die Pferde da?

Reitknecht. Die Pferde? I bewahre, Herr Landrath, ich komme bloß von der Meierei.

Landrath. Von der Meierei? So biſt Du wohl dem Fräulein und einem gewiſſen Herrn begegnet?

Reitknecht. Dem Herrn von Kiel, ja wohl, Herr Landrath. Sie ſpazierten zuſammen ganz vergnügt. Sie können ſie noch einholen, denn ſie gingen gar nicht ſchnell; ſie hatten ſich ſo viel zu erzählen und zu lachen —

Landrath. Zu lachen! — Da hatten ſie Recht und ich weiß, von wem die Rede war. Franz, ſattle die Pferde ſchnell, ich muß fort, auf der Stelle.

Reitknecht. Fort von hier, Herr Landrath? —

Landrath. Fort, ſag' ich Dir, in fünf Minuten müſſen wir das Schloß im Rücken haben.

Reitknecht. Aber Ihre Sachen? —

Landrath. Die bleiben hier, man kann ſie mir nachſchicken, ich ſetze keinen Fuß mehr in's Schloß. — Höre, Franz, kein Menſch ſoll wiſſen, daß ich fort will, hörſt Du?

Reitknecht. Schon recht.

Landrath. Du ſagſt alſo Niemand, daß wir abreiſen.

Reitknecht. Aber der Köchin doch.

Landrath. Niemand.

Reitknecht. Bloß Adje ſagen —

Landrath. Franz, willſt Du mich toll machen?

Reitknecht. I, behüte mich der Himmel!

Landrath. Du ſagſt alſo kein Wort, wirfſt den Pferden das Zeug auf, ſchnell, ſchnell, als ob der Satan Dir im Nacken wäre, ſprengſt um den Garten herum und hältſt hier außerhalb der Mauer. Ich warte hier. Sobald Du ankommſt, pfeifſt Du, ich ſteige über die Mauer und fort geht's über Stock und Stein!

Reitknecht. Aber ſo in die Nacht hinein—

Landrath. Je dunkler, deſto beſſer.

Reitknecht. Es kommt ein Gewitter herauf.

Landrath. O ſchlüg' es mich doch hundert Klafter tief in die Erde hinein!

Reitknecht. Aber liebſter Herr —

Landrath. Kerl, ich bringe Dich um! Schaff mir mein Pferd, oder —!

Reitknecht. Ja doch, ja — (im Ablaufen) ſo hab' ich ihn ja mein Lebtag nicht geſehn.

Zehnter Auftritt.

(Fernes Donnern, es dunkelt.)

Landrath (allein).

So iſt es gut, nun bin ich entſchieden. Nun iſt mein Verhältniß hier abgethan, Glück und Lebensfreude aufgegeben, nun iſt es gut. — Ich will mich nun einbauen gegen alle Menſchen, Veltin ſoll eine Einſiedelei werden. Ich tauge nicht für die Geſelligkeit, ich tauge nicht für das Leben, längſt hätte ich es wiſſen ſollen; der Fluch der Lächerlichkeit wird mich immerdar verfolgen. Hab' ich nun ſo lange für einen ehrbaren Menſchen gegolten und in dem Momente, da mein Lebensglück auf dem Spiele ſteht, muß mich der Satan plagen, Kapriolen zu ſchneiden wie ein Affe. O wer kann ſagen, daß er ſeiner ſelbſt gewiß iſt! Alle Tugend, alles Wohlverhalten dauert nur, bis uns die Verſuchung die Schlinge um den Fuß gelegt, dann liegt der Held da. — Ha es donnert heran, und der Regen kühlt meine Schläfe, ſo lebt doch noch in der Natur ein Mitgefühl für meine Qual. — Ich will fort, ganz fort aus dem Kreiſe der Geſittung! Ich will Beltin verkaufen, nach Amerika ziehen, in die Urwälder, wo mich Niemand kennt, wo mich nichts mehr beſchämt. Da will ich mit meinen Sklaven mich verbrüdern, da will ich die Wälder ausrotten helfen, alles edlere Verlangen in harter Arbeit erſticken, und froh ſeyn, wenn in Schweiß und Entbehrung das verpfuſchte Leben zu Ende gebracht iſt.

Elfter Auftritt.

Landrath. **Martin** (völlig betrunken). **Bauer** (treten links auf, es iſt ganz dunkel geworden und donnert näher).

Martin. Siehſt du, Peter, haben wir uns doch verſäumt, 's iſt ſchon finſtre Nacht.

Bauer. Nicht doch, das Gewitter macht's nur ſo dunkel.

Landrath. Still, hör' ich nicht Pferdegetrappel?

Martin. Lieber Peter, gieb mir noch einmal die Flaſche.

Bauer. Seht mal da, Gevatter, da ſteht wer.

Martin. Ja mein Seel', da iſt der Spitzbube.

Landrath. Es kommt näher, (man hört pfeifen) es iſt Franz. (er geht zur Mauer und ſteigt hinan.)

Martin. Sie geben ſich Zeichen, drauf zu, Peter!

Bauer (laut). Halt da, Halunke!

Martin. Herunter da, Spitzbube! (ſie zerren den Landrath von der Mauer.)

Landrath. Seyd Ihr toll? — Was wollt Ihr?

Martin. Wir wollen ihm lehren Blumen ſtehlen, Musje!

Landrath. Ihr ſeyd betrunken.

Martin (wild). Was ſagt er? der Teufel iſt betrunken!

Landrath. Nun meinetwegen, macht nur die Augen auf, ſeht Ihr nicht, wer ich bin?

Martin. O ja, ein vornehmer Blumendieb, ein verdammter Spitzbube, komm nur mit. (er will ihn beim Kragen faſſen.)

Landrath (ſtößt ihn von ſich). Mir vom Leibe!

Bauer. Halt da, guter Freund! (er ſchlingt von hinten ſeine Arme um den Landrath, ſo daß dieſer ſich nicht rühren kann.)

Martin (auf dem Boden ſitzend). Halt ihn, Peter, halt ihn feſt —

Bauer. Ich hab' ihn ſchon.

Martin. Daß ich nur erſt wieder zu mir komme.

Landrath. Aber ſeyd Ihr denn von Sinnen, ich bin ja —

Martin. Halt's Maul!

Landrath. Erinnert Ihr Euch denn nicht des Landraths?

Martin (indem er aufſteht). Eine Landratze biſt Du; na wart' ich will der Kater ſeyn, der Dir das Fell zauſt.

Landrath. Franz! Franz!

Martin. Er ruft ſeinen Kameraden, will er's Maul halten!

Bauer. Wir wollen's ihm zubinden —

Landrath. Komm herüber!

Bauer (windet dem Landrath, den Martin hält, ein Tuch um den Mund). So, nun wird er wohl ſtill ſeyn.

Martin. Aufgepackt nun, wir ſperren ihn in's Gartenhaus dicht an, und laufen in's Schloß zum Herrn.

Bauer. Friſch denn! Angefaßt!

Martin. Vorwärts! (ſie ſchleppen ihn links ab.)

Zwölfter Auftritt.

(Das Innere des Gartenhauſes mit einer Mittelthüre zwiſchen zwei Fenſtern. Rechts ein Sopha, Links ein Kaminſchirm. Es iſt dunkel, Blitze und Regen.)

Eliſe (mit aufgeſpanntem Sonnenſchirm und geſchürztem Kleide)
Herr v. Kiel (treten raſch ein).

Hr. v. Kiel. Das heißt gelaufen.

Eliſe. Ein Obdach hätten wir glücklich erreicht.

Hr. v. Kiel. Der Regen kam auch ſo plötzlich. Sie ſind doch wohl recht naß geworden?

Eliſe. Unbedeutend. Der Sonnenſchirm hat mich etwas geſchützt. — Aber der Regen ſcheint anhalten zu wollen, wie werde ich nun zum Schloſſe kommen? in leichten Schuhen?—

Hr. v. Kiel. Ich hole Schuhe, Mantel, Regenſchirm.

Eliſe. Nicht doch, warum Sie ſelbſt? Wenn Sie ſich bemühen wollen, und es Erneſtine ſagen, ſo ſchickt ſie mir Friedrich mit all dieſen Dingen her.

Hr. v. Kiel. O vergönnen Sie mir doch dieſen Ritterdienſt.

Eliſe. Warum aber? — Ich warte indeß hier —

Hr. v. Kiel. So geh' ich. — Soll ich Sie aber verlaſſen, ohne daß unſer Geſpräch einen entſchiedenen Ausgang gefunden?

Eliſe. Ach mein Gott, wie es blitzt!

Hr. v. Kiel. In meinem Herzen wallt ein mächtigerer Feuerſtrom, aber er lodert, Sie zu beglücken. O ſprechen Sie endlich das ſüße Wort der Gewährung. Vielleicht iſt meine Mutter indeß ſchon angekommen, darf ich ſie gleich mit der Freudenpoſt begrüßen, daß ihres Sohnes Glück entſchieden iſt?

Eliſe. Ich werde ja Ihre Frau Mutter ſelbſt ſprechen.

Hr. v. Kiel (dringend). Und werden ihr ſagen, was die märchenhafte Schüchternheit mir immer noch verſchweigt? — Sie werden? —

Eliſe (ſanft). Gehen Sie nur, lieber Kiel, mein Onkel wird beſorgt ſeyn.

Hr. v. Kiel (küßt feurig ihre Hand). Ich verſtehe Sie, engliſche Eliſe und gehorche, aber auf den Flügeln des Glückes kehre ich ſchnell zurück! (Ab.)

Dreizehnter Auftritt.

Eliſe (allein).

Er verſteht mich? Mein Gott, was hab' ich denn geſagt? — Hab' ich ihm wirklich Hoffnungen gegeben? — Ja — ja! ich hab' es gethan. Was wird nun werden? (ſie ſetzt ſich auf's Sopha.) Ich dachte doch, es ſollte anders kommen. — Iſt es mein Herz, das ihm dieſe Hoffnungen giebt? ach nein, das iſt es nicht. —

Vierzehnter Auftritt.

Eliſe (auf dem Kanapee). **Der Landrath** (wird zur Thür herein geſtoßen). **Martin** und der **Bauer** (von außen).

Martin. Da hinein, Spitzbube, wir holen Dich bald zur Execution ab. (ſie ſchlagen die Thür zu.)

Eliſe. Was iſt denn das?

Landrath (hat ſich das Tuch abgeriſſen). So hört doch nur, ihr unſinnigen Menſchen! Hört doch!

Eliſe. Die Stimme iſt mir bekannt.

Landrath. Ich ſprenge die Thür!

Martin. Oho! verſuch's einmal.

Eliſe. Mein Gott! das iſt Vetter Adolph!

Landrath (am Fenſter). Wahrhaftig, ſie haben die Thür verrammelt. Ich ſpringe zum Fenſter hinaus. (Er öffnet es.)

Martin (ſchlägt von außen den Fenſterladen zu). Wart' ein Bischen!

Landrath. Verwünſcht! (er will zum andern Fenſter.)

Bauer (ſchließt den andern Laden, man hört von außen die Laden verrammeln).

Landrath. So bin ich wirklich eingeſperrt.

Eliſe. Nun iſt's ſtockfinſter. Was bedeutet denn das?

Martin. So iſt alles feſt, Peter, nun komm in's Schloß.

Landrath (gegen die Thür). So laßt euch doch bedeuten! Martin! Hört doch nur! — Sie ſind wirklich fort!

Eliſe. Was iſt das nur für ein wunderlicher Vorgang? Ob ich mich zu erkennen gebe?

Landrath. Ich breche die Thür ein. — Doch nein, ſoll ich auch noch die Spuren ſolcher Raſerei hier zurücklaſſen? Ich kann ja wohl, um das Maaß des heutigen Tages voll zu machen, ein halb Stündchen hier Gefangener ſeyn.

Eliſe. Welch ein Zuſammentreffen hier im finſtern Gartenhauſe. Was thu ich? Am beſten, ich halte mich ſtill, er wird mich in der Dunkelheit nicht bemerken. Der Bediente muß ja bald kommen, mich abzuholen.

Landrath. Mein Unſtern grenzt heut an's Fabelhafte; ſo bin ich denn noch zu guter Letzt, wie ein ungezogener Bube, in eine finſtere Stube geſperrt! — Das gäbe wieder etwas zu lachen für Eliſe. — Nun lange kann der Mißverſtand doch nicht dauern und meine Pferde ſind ja geſattelt. — So will ich mich wenigſtens ſetzen. — Wo ſteht nur das Kanapee? Ich kann mich gar nicht zurecht finden, ſo geblendet bin ich noch.

Eliſe. Er kommt hierher. Wenn er mich findet, was ſoll er denken, daß ich mich nicht ſogleich gemelde habe? —

Landrath. Aha, hier iſt es! (er ſetzt ſich in die hintere leere Ecke.)

Eliſe (drückt ſich in der vorderen zuſammen). Welche lächerlich peinliche Lage!

Landrath. Jetzt fange ich auch ſchon an, die Gegenſtände hier zu unterſcheiden. (Ein heller Blitz leuchtet durch die Spalten der Fenſter und Thüre, der Donner folgt unmittelbar.)

Eliſe (thut unwillkührlich einen unterdrückten Schrei).

Landrath. Was war das?

Eliſe. O weh, da habe ich mich verrathen.

Landrath. Ich höre es deutlich — (laut) Iſt noch jemand hier? (er taſtet mit der Hand, fährt zurück als er Eliſens Kleid berührt, ſteht auf.) Ein Frauenzimmer!

Eliſe (kleinlaut). Ja, ich bin es, lieber Vetter!

Landrath. Couſine, mein Gott, wie kommen Sie hierher?

Eliſe. Ja das frage ich Sie. Ich hatte mich vor dem Regen hierher geflüchtet, als Sie hereinkamen und Thür und Fenſter geſchloſſen wurden; wie hängt denn das zuſammen?

Landrath. Ja wer das enträthſeln könnte! der Gärtner und ein vierſchrötiger Bauer haben mich im Garten als einen Blumendieb ergriffen und all meiner Proteſtationen ungeachtet hier eingeſperrt.

Eliſe (lachend). Alſo im Ernſt eingeſperrt? o — das iſt luſtig! Sehn Sie, Vetter, das iſt die gerechte Strafe, weil Sie mir heut' an's Leben wollten.

Landrath. Kann denn alles Leid, das mir widerfährt, nichts als Ihre Spott- und Lachluſt erregen?

Eliſe. Sie werden doch Ihre Gefangenſchaft nicht ernſthaft nehmen wollen? — Freilich iſt Ihnen heut viel Unrecht geſchehn und das thut mir wahrhaftig leid.

Auch mein dummes Lachen verdrießt mich, aber ſagen Sie ſelbſt, war Ihr Fall heut, dann der Feldzug mit der Heugabel — (ſie ſucht das Lachen zu verbeißen.)

Landrath. O lachen Sie dreiſt heraus, legen Sie ſich keinen Zwang auf, lachen Sie ſich recht ſatt, vielleicht vermögen Sie es dann über ſich, mich einmal ernſthaft anzuhören. Es iſt wohl das letztemal, daß ich zu Ihnen rede.

Eliſe. Was ſagen Sie?

Landrath. Ich war im Begriff, ohne Abſchied abzureiſen, als man mich anhielt, und daß uns der Zufall hier noch einmal zuſammen führt, nehme ich für eine heilige Aufforderung: ein letztes, ernſtes Wort zu Ihnen zu ſprechen.

Eliſe. Sie wollten wirklich fort? Vetter, ſind Sie geſcheidt!

Landrath. Wahrſcheinlich nicht. Ich habe ſchon alles Vertrauen zu mir verloren, daß ich jemals noch etwas Geſcheidtes und Geziemendes zu Stande bringe. Kann ſeyn, daß dieſe Flucht vor der Lächerlichkeit, die ich doch mit mir trage, wieder ſehr lächerlich iſt, aber das kann ich nicht in Erwägung ziehen, aus tiefſter Seele ſchreit es in mir, daß ich fort ſolle, meine Lächerlichkeit in alle Welt tragen, oder vielmehr in den unbekannteſten Winkel, nur hier, nur hier ſie nicht mehr zur Schau ſtellen, wo meine Seele dadurch auf's allertiefſte zerriſſen wird.

Eliſe. Aber beſter Vetter, Sie übertreiben.

Landrath. Ja ſehn Sie wohl, da übertreibe ich nun wieder, aber nun kann ich nicht mehr helfen, ich habe nun einmal das Gebiß auf den Zähnen, nun mag alles über mich ergehn.

Eliſe. Seyn Sie doch nicht ſo ungeſtüm und nicht ſo hart gegen mich, mein kindiſches Lachen verdient freilich Zurechtweiſung. —

Landrath. Ob glauben Sie nicht, daß ich es verdamme, es ſteht Ihnen ſo reizend, ich habe es immer bezaubernd gefunden, auch wenn es mich gedemüthigt hat, aber — laſſen Sie ſich nicht zu weit von Ihrer Spottſucht hinreißen, dämpfen Sie dieſen liebenswürdigen Uebermuth, der ſich leicht an dem Heiligſten Ihrer ſchönen Seele vergreifen könnte.

Eliſe. Fürchten Sie das, Vetter?

Landrath. Laſſen Sie ſich durch meine Aufrichtigkeit nicht beleidigen, erlauben Sie mir noch einmal den ernſten Freundeston unſers Briefwechſels anzuſchlagen. (er ſetzt ſich wieder zu ihr.)

Eliſe. O thun Sie es, warum haben Sie ihn jemals aufgegeben, warum hat ſich unſer perſönliches Verhältniß ſo ganz anders geſtellt, als es in unſern Briefen war?

Landrath. Weil — in dieſer Stunde kann ich es ohne Scheu ſagen — weil ich Ihre Augen nicht ertragen kann. Hier in der Dämmerung habe ich Muth zu reden, aber wenn ich ihn behalten ſoll, ſo ſehn Sie mich auch hier nicht an, noch in dieſem Halbdunkel verwirrt mich der Glanz Ihres Blickes.

Eliſe. O Vetter, geh'n Sie, hab' ich Katzenaugen?

Landrath. Spotten Sie nur, jetzt ſollen Sie mich nicht mehr ſtören Alles vom Herzen herunter zu reden. Mich faßt eine unnennbare Angſt um Ihre ſchöne, reine Seele. Ihr reicher Geiſt, Ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit ſind Ihre ſchlimmſten Feinde; denn ſie verlocken zu Eitelkeit, zu Selbſtſucht, zum Abfall von der reinen Begeiſterung für die Tugend.

Eliſe. Ob glauben Sie mir —

Landrath. Nein, bitte, ſehn Sie mich nicht an; ich habe Ihnen noch mehr zu ſagen und bedarf meiner Faſſung. Fliehen Sie das Leben in der großen Welt; bei Ihren glänzenden Eigenſchaften muß es für Sie ein klippenvolles Meer, ein Quell endloſer Verſuchungen ſeyn. Bewegen Sie Ihren künftigen Gemahl auf dem Lande zu bleiben, Sie müſſen ja in allem Guten eine unwiderſtehliche Gewalt über ihn ausüben können. —

Eliſe. Aber Sie nehmen da ſo beſtimmt an —

Landrath. Ich bitte Sie um Gotteswillen, ſehn Sie mich nicht an, ich bin gleich zu Ende. Ich habe keine Rechte auf Sie, ich maße mir keine an, aber den heilig menſchlichen Antheil an dem unausſprechlichen Reiz Ihres ſüßen Weſens, den gönnen Sie mir ungetrübt. Laſſen

Sie mich den Glauben mit mir nehmen, daß ein reiches, hochbegabtes Weſen die Welt überwinden kann, auch ohne klöſterliche Beſchränkung, in der rechten Freudigkeit des Herzens, im dankbaren Vollgenuſſe ſeiner Vorzüge. — Wenn ich dann von Zeit zu Zeit Kunde von Ihrem Leben erhalte, ſo laſſen Sie mich meine Ueberzeugung ſtets neu beſtätigt finden, Ihr Bild wird dann, bis an das Ende meines trüben Lebens hin, meine Seele mit ſeinem ewigen Blüthenzauber erquicken. — Wollen Sie Ihrem Freunde das verſprechen? Sie ſchweigen — habe ich wieder etwas Ungeſchicktes geſagt? —

Eliſe (lehnt mit dem Kopf auf der Sophalehne, ſchluchzt in ihr Schnupftuch).

Landrath. Eliſe! Mein Gott, Sie weinen, habe ich Sie gekränkt, erzürnt?

Eliſe (reicht ihm die Hand). Nein, mein Freund, nein, nein, Ihre Strenge iſt gerecht. — Ich weiß, wie ſehr ich eines feſten Lenkers bedarf, ich fühle wie ſchwach und fehlbar ich bin; aber nun wollen Sie mich verlaſſen, Sie, um den es mir allein der Mühe werth ſchien, gut und edel zu werden?

Landrath. Eliſe!

Eliſe. Sie zeigen mir in der Scheideſtunde ein Herz voll der wahrſten und ſchönſten Liebe, nur um es mir zu entziehen und mich einſam zu laſſen; — müſſen denn die edlen Männer immer ſo ſtolz und hart ſeyn? Adolph, warum wollen Sie mich verlaſſen?

Landrath (losbrechend). Eliſe, weil ich ein Menſch bin, weil ich Sie nicht lieben kann, ohne Sie zu begehren, weil ich raſend werde, wenn ich Sie in eines Andern Arme ſehen muß.

Eliſe. Sie werden es nie. Ich liebe ja nur den Einen, der mich verkennt, der mich verlaſſen will.

Landrath. Eliſe, darf ich Sie verſtehen? Darf ich dieſe Hand behalten für's Leben?

Eliſe. Die Hand, das Herz und meine ganze Seele, auch über das Leben hinaus! (ſie fällt an ſeine Bruſt.)

Landrath. Du himmelſüßes Weſen, iſt es denn wahr? (Pauſe.)

Eliſe. Darf ich Sie nun anſehn, Adolph?

Landrath. Ja ja, meine ſüße Braut, und wenn ich nun vergehen müßte an dieſen Blicken, nun ſtürb' ich gern.

Eliſe. O nein, das ſollen Sie nicht, nun da Sie mir Ihre ganze Liebenswürdigkeit gezeigt, die Sie mir ſo lange, ſo hartnäckig verhehlt. (Stimmen von außen.)

Landrath. Still! man kommt, hören Sie wohl?

Eliſe. Man wird uns aus unſrer Gefangenſchaft erlöſen.

Landrath. Die meinige iſt nun für das Leben entſchieden.

Eliſe. Das wird verwunderte Geſichter geben. — (ſie lacht) Wir wollen uns nicht ſogleich zeigen. (ſie tritt hinter das Kanapee, der Landrath hinter den Kaminſchirm.)

Funfzehnter Auftritt.

Vorige. Hr. v. Kiel. Kommerzienrath. Erneſtine. Martin (anfangs von außen).

Hr. v. Kiel. Nur fort mit der Stange, aufgemacht!

Martin. Nun ja doch, ja doch!

Kommerzienrath. Die Thür iſt ja völlig barrikadirt!

Hr. v. Kiel. Wir kommen ſchon, Eliſe, verbannen Sie alle Furcht! (Die Thür geht auf. Hr. v. Kiel, Eliſens Mantel über dem Arm, ihre Schuhe in der Hand, in der andern den Regenſchirm, ſtürmt herein) Wo ſind Sie, Eliſe, hat man Sie beleidigt?

Kommerzienrath (tritt ein). Eliſe, wo biſt Du?

Eliſe. Hier!

Martin (tritt mit der Laterne ein). Spitzbube, wo biſt Du?

Landrath. Hier!

Kommerzienrath und Hr. v. Kiel. Wo! Wo! (ſie laufen gegen einander.)

Hr. v. Kiel. Halt da!

Kommerzienrath. Wer da?!

Hr. v. Kiel. Ach Sie ſind es?

Kommerzienrath. Bring' er doch die Laterne her!

Erneſtine (iſt eingetreten). Wir wollen mehr Lichter anzünden. (Sie thut es.)

Kommerzienrath. Ah, da biſt Du ja, Eliſe! mein Gott, wie hab' ich mich geängſtigt. Der Tölpel, der Martin, macht alles verkehrt. Sperrt einen gemeinen Spitzbuben zu Dir ein, es iſt unerhört. Wo iſt der Kerl denn nun? hat er Dich etwa attaquirt?

Eliſe. Ja, das hat er freilich!

Hr. v. Kiel. Ich ſchlage ihn zu Brei!

Martin. Ja, wir wollen ihn tüchtig kalaſchen.

Kommerzienrath. Halt er ſein Maul!

Martin. Ja, Herr Kommerzienrath!

Eliſe. O nein, böſe werden Sie ihm deshalb nicht ſeyn, kann ich's doch ſelbſt nicht.

Kommmerzienrath. I, Mädchen, was redeſt Du denn?

Eliſe. Ja lieber Oheim, in dieſer halben Stunde hat er Ihnen mehr geſtohlen als in den ganzen vierzehn Tagen.

Kommerzienrath. Was?

Hr. v. Kiel. Wie?

Eliſe. Kommen Sie nur hervor, lieber Herr Spitzbube! (Der Landrath tritt hinter dem Kaminſchirm hervor.)

Hr. v. Kiel. Der Landrath!

Kommerzienrath. Vetter Adolph?

Martin. I, potz Sapperment!

Landrath. Ja, lieber Oheim, Ihre ſchönſte, liebſte Blume entführe ich Ihnen, Eliſe hat ſich mir verlobt.

Kommerzienrath. Iſt's wahr, mein Herzenskind?

Erneſtine. O mein himmliſches Fräulein! (ſie liegen ſich in den Armen.)

Hr. v. Kiel (für ſich). Mir gerade vor dem Munde weg? — Da ſchlag ein Donnerwetter drein! — Na chère maman wird auch eine kindiſche Freude haben.

Eliſe (verſtohlen lachend zum Landrath, indem ſie auf Kiel deutet). Jetzt ſieht er doch auch einmal recht albern aus.

Landrath. O Liebe, keinen Spott!

Hr. v. Kiel. Ich glaube, ich nehme mich ſehr lächerlich aus, als abgedankter Liebhaber mit dem Gepäck hier. Warum halte ich denn das Zeug noch? (er wirft alles ärgerlich auf das Kanapee.)

Kommerzienrath. Na, nun ſeh' er einmal, Martin, den Landrath hat er hier eingeſperrt.

Hr. v. Kiel (knufft ihn im Vorbeigehn). Ja, er Schafskopf!

Martin. Na na, ſachte! bei Nacht ſind alle Katzen grau.

Erneſtine. Wir haben noch eine kleine Abrechnung, Herr von Kiel.

Eliſe. Herr von Kiel wird Dir Abbitte leiſten.

Erneſtine. O das erlaſſe ich ihm, ich gebe ihm ſogar ein Dokument zurück, das in meiner Hand ihm ſehr gefährlich werden könnte. (Giebt ihm den Brief der Wirthstochter) Verlieren Sie ſo wichtige Papiere nicht wieder.

Hr. v. Kiel. Was iſt das? — Ich wüßte nicht —

Martin. J, das iſt ja Karlinens Bettelbrief.

Hr. v. Kiel. Halt er's Maul!

Martin. Ja.

Kommerzienrath. Na, was iſt es denn?

Erneſtine. Laſſen Sie, Herr Kommerzienrath; alles iſt in Ordnung, auch ihr Blumendieb iſt gehörig beſtraft, er thut's gewiß nicht wieder.

Hr. v. Kiel (für ſich). Du Katze!

Kommerzienrath. Wie ſo denn aber? —

Landrath. O wenn ich dieſem Blumendiebe doch danken könnte, er allein hat mir ja mein Glück verſchafft.

Hr. v. Kiel (für ſich). Es iſt zum Raſendwerden!

Erneſtine. Er erfährt es, Herr Landrath, dafür bürge ich, und wird Ihren Dank mit tief gerührtem Herzen annehmen.

Hr. v. Kiel (für ſich). Die Wetterhexe!

Landrath. Ihre Geſchicklichkeit, Herr von Kiel, hätte eigentlich den Preis verdient; über mich mußte ſich ein günſtiger Zufall erbarmen. Seyn Sie mir nicht böſe. —

Hr. v. Kiel. O keineswegs, ich bitte! —

Landrath. Aber das ſind ſo die Wechſelwirkungen des Lebens.

Hr. v. Kiel. Freilich, freilich! (für ſich) Die rechten

Wechſelwirkungen werde ich in vier Wochen zur Verfallzeit erfahren.

Kommerzienrath. Seyn Sie nicht verdrießlich, Herr von Kiel, wer's Glück hat, führt die Braut nach Haus. Das iſt nicht anders, aber Ihr Tag wird auch kommen, es heißt: ,,heute mir und morgen dir.''

Eliſe. O tröſten Sie nicht mit Sprüchwörtern, Onkel, ich kenne eines, das ſich heut ſehr falſch erwieſen, es heißt: ,,Das Glück hilft nur dem Wagenden.''

Landrath. Denn diesmal half es dem Verzagenden!

(Der Vorhang fällt.)

Hans Heiling.

Romantiſche Oper in drei Akten,

nebſt einem

Vorſpiele.

Nach deutſchböhmiſchen Volksſagen.

1827.

Perſonen des Vorſpiels.

Die Königin der Erdgeiſter.
Ihr Sohn.
Gnomen, Erdweibchen, Zwerge.

Perſonen der Oper.

Hans Heiling.
Anna, ſeine Braut.
Gertrud, ihre Mutter.
Konrad, Burggräflicher Leibſchütz.
Stephan, } Bauern.
Niklas, } Bauern.
Schützen, Bauern, Spielleute.
Die Königin der Erdgeiſter.
Gnomen, Erdweibchen, Zwerge.

Ort der Handlung: Böhmen, Egergegend.
Coſtum: mittelalterlich.

Heiling iſt von bleicher Geſichtsfarbe, dunklem Haar und Bart. Er trägt ganz ſchwarze Kleider, fein mit Gold geſäumt. Er iſt ſchwermüthig und verſchloſſen, von glühend ungeſtümer Zärtlichkeit. Gemeſſen in Reden und Benehmen, die Aeußerung des Zorns bemeiſternd, bis die Wuth ihn übermannt.

Vorſpiel.

Weitgewölbte Höhle im tiefſten Grunde der Erde, von röthlich trübem Licht erhellt. Man ſieht in kleinern Seitenhöhlen Naphtabrande leuchten. Scharfgeklüftete Wände von Bergkryſtall ſtarren bis an die Decke der Wölbung, aus ihrem Grunde ſprudeln ſilberne Bergwaſſer hervor. Im Hintergrunde zieht ſich ein Weg über die zackigen Felsabſätze in bedeutender Höhe bis zu einer Höhlenöffnung hinauf, durch welche ein bleicher Tagesſchimmer hereinfällt. Auf dieſem Wege und an den zackigen Wänden klettern Zwerge und putzen die Erzadern, tragen auch geſchäftig Stufen und Juwelen herbei, welche ſie knieend der Königin und Heiling vorzeigen. Dieſe ſitzen in der Mitte der Bühne auf einer Thronerhebung. Heiling, mit einem weiten, ſilberſchimmernden Mantel und blitzender Krone geſchmückt, hält gedankenvoll einen goldnen Zepter in der Hand. Gnomen wälzen Felsblöcke, tragen Laſten u. ſ. w.

Chor der Erdgeiſter.

Raſtlos geſchafft
Mit ſtätiger Kraft!
Die Waſſer der Tiefen,
Gewältigt mit Macht,
Treulich bewacht!
Die Schätze, die ſchliefen
In ewiger Nacht,
Herauf in den Schacht!
Ohne Ruh
Immer zu,
Hin und wieder,
Auf und nieder,
Wirken wir munter
Reicher und bunter,
Wonach die Menſchen ringen und werben
Zum Nutzen und Schaden, zum Heil und Verderben.

Duett mit Chor.

Heiling (ſteht auf).

Genug, beendet euer emſig Treiben!
Es zieht mich fort, ich kann nicht länger bleiben,
Hinauf zur liebeblühn'den Erde wieder!

Königin.

So willſt Du heut' auf immer von uns ſcheiden?
Dein goldnes Reich, die Mutter willſt Du meiden,
Entſagen der Gemeinſchaft Deiner Brüder?

Heiling.

Ich muß es ja. Denn will ich Eure Krone tragen,
Muß ich der Erdenlieb' entſagen,
Und das, das kann ich nicht!
Seitdem ich Anna gefunden
Seit unſre Seelen verbunden,
Acht' ich Kron' und Zepter nicht! (er legt den Zepter auf den Thron.)

Chor.

Zu der Menſchen falſchem Geſchlecht
Willſt Du Dich ſchlagen,
Nimmer unſre Krone tragen?
König, iſt das recht?
O bleibe hier,
Die Geiſter dienen
Auf Wink' und Mienen
Willig Dir!

Heiling.

Fort! Erſparet dies Betheuern!
Los will ich mich von euch zahlen,
Nicht mehr mich von Anna ſtehlen,
Euren Sabbath hier zu feiern.

Chor.

Hehoho! wie ſtutzig!
Seht, wie ſtolz und trutzig!
Willſt Dich überheben,
Auf der Erde leben?
Nur gemach,
Die Reue folget nach!

Königin.

So hat der Mutter Wahn ſich Dir vererbt,
Der mich noch heut mit bittrer Reue quält.
Du weißt es, daß das Leben
Die Liebe eines Menſchen Dir gegeben,
Daß Du darum, ein unglückſelig Doppelweſen,
Zu ew'gem Zwieſpalt biſt erleſen —

Heiling (einfallend).

Ich weiß es, weiß es; drum laß mich fort,
Damit ich auf der blühn'den Erde,
In Anna's Armen ganz zum Menſchen werde.

Königin.

Das wirſt Du nimmermehr!
Fremd wirſt Du den Menſchen bleiben
Und ihr enges Treiben
Scheint Dir widrig bald und leer.
Bald wird Dich die Reue finden
Und Du ſehneſt Dich zurück.
(heimlich und haſtig.)
Darum bewahre die magiſche Kraft,
Die Geiſter zu binden
Bewahre das Pfand Deiner Wiſſenſchaft —

Heiling.

Was ſoll mir jenes Buch?
Was ſoll ſein Zauberſpruch,
Der mir noch keinen Segen trug?
In Anna's Buſen wohnt ein ſelig Leben,
Der Liebe Zauberweben,
Dem hab' ich mich allein ergeben!

Königin.

Und biſt Du ſicher, daß die Oberwelt
Mit ihren Zaubern Treue hält?

Heiling (finſter).

Still, Mutter, ſtill! Laß meine Zweifel ſchlafen,
Ich muß vertrauen, wenn ich leben ſoll.
Gieb mir den Brautſchmuck denn, es drängt die Zeit.

Königin.

Der Mutter letzte Gabe iſt bereit.
(Zwerge bringen ihr ein ſchön verziertes Käſtchen, ſie öffnet es.)
Schimmernde Demanten,
Wie glühend hell ihr ſcheint!
Ihr ſeyd der Mutter Abſchiedszähren,
Die ſie dem ungetreuen Kinde weint.
So nimm denn meine heißen Thränen
Zum Brautſchmuck, meine Feindin zu verſchönen,
Mit meinem Jammer ſchmückeſt Du Dein Glück,
Und ganz verlaſſen bleibe ich zurück.

Heiling
(iſt vor ihr niedergeſunken, ihre Hand heftig an Lippen und Augen drückend).

Laß ab, laß ab! Mißgönnſt Du mir mein Glück?
Warum erſchwerſt Du ſo den letzten Augenblick.
(er will fort.)

Chor
(umgiebt ihn in geſchloſſener Gruppe).
Du ſollſt nicht entweichen,
Gedenk Deiner Pflicht!
Du biſt unſres Gleichen
Wir laſſen Dich nicht!

Königin.
O laß Dich erweichen,
Verlaſſe uns nicht!

Heiling.
Ha, wagt ihr zu drohen?
Ihr haltet mich nicht!
(er nimmt den Zepter vom Throne, winkt gebietend damit.)
Gebt Raum! Euer König befiehlt!

Chor
(zu beiden Seiten zurückweichend, ſtürzt nieder).
Weh uns! Weh uns!

Heiling
(legt knieend der Königin den Zepter und die Krone zu Füßen, beugt ſich über ihre Hand).
Leb' wohl, Du arme, kinderloſe Mutter!
(ſteht auf, im Abgehn zum Chor gewandt.)
Fahrt wohl! Ihr trüben, freudenloſen Brüder!

Königin
(ihm die Arme nachſtreckend).
Mein Sohn, mein Sohn! Kehrſt Du mir niemals wieder?

Heiling
(wendet ſich um. Pauſe, er tritt ihr näher).
Wenn mein Kranz verbleicht,
Wenn das Herz mir bricht —
Dann, Mutter, dann vielleicht.
O wünſch' es nicht! das, Mutter, wünſche nicht!
(er eilt hinweg, man ſieht ihn über die Felszacken hinaufſteigen.)

Chor.

Er eilt hinweg, er hört uns nicht.
(ihm nachrufend): Wehe dem, der Treue bricht!
(Heiling in der Höhlenöffnung, vom Tagesſchimmer beleuchtet, reißt ſich den Mantel von der Schulter, wirft ihn in die Höhle zurück und verſchwindet.)

Königin
(iſt auf des Thrones Stufen hingeſunken).
O arme kinderloſe Mutter!

Chor (klagt ihr nach).
O arme kinderloſe Mutter!

Königin (raſch aufſtehend).
Nein, nicht umſonſt will ich die Macht beſitzen,
Ich ruhe nicht, ich will ſie raſtlos nützen,
Den Sohn auf immer wiederzugewinnen!

Chor (ſie umdrängend).
Laß, Herrin, uns dabei Dir dienen,
Befiehl, was ſollen wir beginnen? —

Königin.
Geduldig harren, bis mein Wort gebeut.
Jetzt eilet, euer Wirken fortzuſetzen,
Gehorſam unſren ewigen Geſetzen.

Chor (murrend).
Gehorchen und tragen,
Uns tummeln und plagen,
Das iſt unſer Loos.
(Der Chor beginnt ſeine Geſchäfte wieder.)
Raſtlos geſchafft
Mit ſtätiger Kraft:
Ohne Ruh,
Immer zu
Hin und wieder,
Auf und nieder,

Wirken wir munter
Reicher und bunter,
Wonach die Menſchen ringen und werben
Zum Nutzen und Schaden, zum Heil und Verderben.

(Die Königin ſitzt traurig ſinnend auf dem Throne, die Geiſter vertheilen ſich geſchäftig auf der Bühne und in den Seitenhöhlen.)

(Der Vorhang fällt.)

Die Muſik leitet zum

erſten Akt.

Erſte Scene.

Das Innere von Heilings Wohnung, finſter und angeraucht. Bücher, Phiolen, Schmelztiegel und aſtronomiſche Geräthe ſind an den Wänden und über dem Heerde aufgeſtellt. Heiling ſteigt aus einer Fallthür herauf, wie er im Vorſpiel abgegangen, den Schmuck in der Hand. Er blickt in den Gang hinab, der ſich ſchließt.

Recitativ und Terzett.

Auf ewig ſchließe dich, du dunkler Weg,
Ich will dich nicht mehr gehn! (er tritt zu dem großen Buche, das auf dem Tiſche liegt)
Ihr mächt'gen Zeichen,
Durch deren Spruch ich alle Geiſter banne,
Verſtummt auf immerdar! (ſchlägt das Buch zu u. ſchließt die Klammern.)
Umfange mich
Mit Liebesarmen nun, du reiche Erde,
Und halte Wort mir, ganz bin ich nun dein!
(er legt das Schmuckkäſtchen in eine Truhe, ſchürt die erſterbende Gluth des Heerdes wieder an.)

Anna und Gertrud (pochen an die Mittelthür).

Meiſter Heiling!

Heiling (ſtutzt).

Wer ruft?

Anna und Gertrud.

Meiſter Heiling! Guten Morgen!

Heiling (entzückt).

Sie iſt es, ſie! (er öffnet eilig die ſtark verriegelte Thür, Anna und Gertrud treten ein.)

Zweite Scene.

Terzett.

Heiling (zu Anna, ſtürmiſch zärtlich).

Willkommen mir auf dieſer Stelle!
Den Himmel trägſt Du über meine Schwelle.
Zum erſten Male unter meinem Dach
Darf ich zum Gruße dieſe Hände faſſen.

Anna (munter).

Und geſtern habt den ganzen Tag
Ihr wieder Euch nicht ſehen laſſen.

Gertrud.

Es hat uns recht um Euch gebangt.

Heiling (zu Anna).

So hat Dein Herz nach mir verlangt?

Anna.

Ei ja, es hat mich recht verdroſſen,
Daß Ihr Euch abermals verſchloſſen.
Was habt geſtern Ihr gemacht?

Heiling.

Nur an Dich hab' ich gedacht. —
Doch nun ſoll uns nichts mehr ſcheiden,
Nie will ich Dich wieder meiden.

Anna.

Recht ſo, laßt die Heimlichkeit,
Die ja keinen Menſchen freut.
Stellt das finſtre Grübeln ein,
Lernet froh und luſtig ſeyn.

Heiling.

Ja, ich thu' mit Freudigkeit
Was Dein holder Mund gebeut,
Nenn' ich Dich erſt, Theure, mein,
Werd ich fröhlich, ſelig ſeyn.

Gertrud.

Wie an ſolcher Zärtlichkeit
Sich mein Mutterherz erfreut!
Ja in ſolchem Glückes Schein
Wird mein Alter ſorglos ſeyn.

Heiling.

So machſt Du mir denn heut zum erſtenmal die Freude, mein Haus zu betreten; in wenig Tagen führe ich Dich hier als Herrin ein und Alles ſoll dann Deinem Willen dienen.

Anna (ſich ſcheu umſehend).

Doch ſagt nur was habt Ihr denn für wunderliches Geräth? Es ſchauert mich, ſehe ich an den Wänden umher. Was thut Ihr denn mit all' dem verwirrten Kram, vor dem man nicht frei Athem holen kann?

Heiling.

Du liebes, ſcheues Kind, ſchmähe nicht das unſchuldige Geräth, deſſen ich zur Forſchung in tiefen Wiſſenſchaften bedarf. Auch ſollſt Du ja hier nicht wohnen, ein trauliches Gemach ſoll Dich empfangen, wo Dich nichts ſtören noch erſchrecken wird; ich zeig es Dir.

Gertrud.

Nun ſchön, Meiſter. Ich muß ſagen, ein wenig neugierig bin ich, Euer Haus zu ſehn.

Heiling.

So laßt mich voran gehn, damit Du Alles Deiner würdig findeſt. Bald rufe ich Dich ab.

(Er geht in eine Seitenthür.)

Dritte Scene.

Gertrud. Anna.

Gertrud.

Nun Annchen, Du ſagſt ja gar nichts. Gefällt Dir denn das Haus Deines Bräutigams nicht? Von außen iſt es doch wohl ſtattlich genug.

Anna (hat ſich geſetzt).

Ach ja Mutter es gefällt mir ſchon, aber — ich kann mich doch nicht darauf freuen. Sieht es hier nicht aus, als könnte man niemals hier fröhlich ſeyn? Und wie einſam! Unſer Dorf iſt wol eine Stunde entfernt, ringsum hier nichts als wüſtes Land, Geſtein und Haide. — Ach Mutter — (halblaut) — Ihr hättet mir doch nicht zureden ſollen: Heiling zu heirathen.

Gertrud.

Kind was fällt Dir ein? So einen reichen, gelehrten Mann zu nehmen, um den Dich alle Dirnen beneiden, das könnte Dich gereu'n? Was haſt Du denn ſonſt zu erwarten? Von den jungen Burſchen meint es doch keiner redlich mit einem armen Mädchen.

Anna (vor ſich hin).

Keiner?

Gertrud.

Nein ſage ich Dir, keiner.

Anna.

Hm, Ihr macht es auch ärger, als es iſt.

Gertrud.

Kann man es denn ärger machen, als die Burſche heut zu Tage? (für ſich) Was ihr nur im Kopfe ſpukt? — Wenn doch Heiling käme, — ich muß nur nach ihm ſehen.

(geht zur Seite ab.)

Anna allein.

Vierte Scene.

Anna ſitzt ein Weilchen, die Hände im Schooße, vor ſich hinſehend, dann ſeufzt ſie tief auf.

Ach! Was hilft all' mein Sinnen, es wird doch nicht anders. (ſieht auf) Warum denke ich nur immer an ihn? wer weiß ob er ſich um mich bekümmert? und wenn auch — es iſt ja doch nicht mehr zu ändern, in drei Tagen iſt meine Hochzeit. — Ach! — (Sie geht ein paar Schritte, bleibt vor dem Tiſche ſtehn, auf dem das große Buch liegt). Was das für ein gewaltig großes Buch iſt! Und ſo feſt mit Klammern verſchloſſen. (verſucht ſie zu öffnen) Sieh da, ſie ſpringen auf! Gewiß ſind ſchöne bunte Heil'genbilder drin, die ſeh' ich gar zu gern.

(Sie ſchlägt das Buch auf.)

Terzett.

Ha, welche Zeichen!
So glänzend, ſo ſchön.
Wie ſie nahen und weichen
Wie ich's nie geſehn!
Wirre Geſtalten
Treiben und walten,
Schwellen (ſie blättert)
Wie Wellen.
Wie ſie ſich verſchlingen,
Mächtig auf mich dringen!
(Die Blätter ſchlagen ſich von ſelbſt um.)
Immer mehr!
Sie ſchwindeln und drehn
Die Sinne mir vergehn,
Entſetzlich, was hab' ich geſehn!

Fünfte Scene.

(Heiling, Gertrud, Anna.)

Heiling (heftig).

Unſel'ge, was haſt Du gethan?

Welch toller Vorwitz trieb Dich an?
Hinweg Vermeſſene!

(Er ſtößt Anna rauh hinweg und ſchlägt das Buch zu, Anna ſinkt in Gertruds Arme.)

Gertrud.

Was iſt Dir,
Mein Kind?

Anna.

Weh! Weh!

Heiling (eilt zu Anna).

Verzeihe mir!
Erhole Dich, laß Deine Angſt mich ſtillen.

(er will ſie liebkoſend in den Arm nehmen.)

Anna (ſich losreißend).

Nein, um aller Heil'gen willen,
Vernichtet das Buch, ſchafft mir Ruh!

Heiling.

Anna, was verlangeſt Du!

Anna.

Fort das Buch, hört auf mein Flehn,
Wollt' Ihr je mich wieder heiter ſehn!

Heiling.

Anna, was verlangeſt Du?
(vor ſich hin.) Meine hohe Wiſſenſchaft,
Meinen Stolz und meine Kraft
Gäbe ich dahin?
Soll die Geiſter ich befrei'n
Fürder machtlos ſeyn?

Anna.

(in Herzensangſt ſeinen Arm umklammernd).

Hat mein Bitten keine Kraft?
Iſt Eure Liebe dahin?
Aus Erbarmen, willigt ein
Ich vergeh' vor Pein!

Heiling

(ſieht auf Anna nieder, preßt ſie an ſich).

Alles muß ich Dir gewähren!

(faßt das Buch mit beiden Händen, ſchleudert es auf den Heerd.)

Mag die Flamme dich verzehren!

(eine lohe Flamme ſchlägt auf, verſchlingt das Buch, man hört einen dumpfen Donner.)

Heiling.

Machtlos, arm, ſteh' ich nun hier,
All' mein Glück lebt nun in Dir!

Anna.

O tauſend Dank!
Ihr habt neues Leben
Mir zurückgegeben,
Ja nun athm' ich wieder freier!

Heiling.

Sey nicht mehr bang!
O mein ganzes Leben
Muß ich Dir ja geben,
Nichts iſt mir für Dich zu theuer.

Gertrud.

Den Heil'gen Dank!
Er hat nachgegeben,
Kann nicht widerſtreben,
Das iſt ein gefäll'ger Freier.

Gertrud.

Nun das iſt recht, Meiſter Heiling, daß Ihr Annchens Bitten nachgegeben.

Heiling (bedenklich).

War es recht von mir? Ich habe viel, viel hingegeben!

Anna.

Ich weiß ja Heiling, daß Ihr mich lieb habt.

Heiling (ſie an ſeine Bruſt ziehend).

Weißt Du es? O ſo vergiß es nie; Du kannſt ja reich vergelten.

Anna (bemerkt in ſeiner Umarmung eine Kette, welche aus ſeinem Kleide hervorhängt) Was habt Ihr denn da, Heiling?

Heiling.

Faſt hätt' ich es vergeſſen, es iſt eine Kette, die Du zum Angedenken dieſer Stunde tragen ſollſt. (Er hängt ſie ihr um.)

Gertrud.

Ach wie prächtig! Annchen, Annchen! Du ſiehſt ja wie ein Edelfräulein aus!

Anna.

Wie Ihr doch immer bedacht ſeyd, mir Freude zu machen! Gewiß ich erkenne das recht tief im Herzen und es thut mir weh, daß Ihr mich wohl gar für undankbar haltet, weil ich Euch meine Dankbarkeit nicht zeigen kann. Ich weiß nicht warum ich es nicht kann, aber undankbar bin ich wahrhaftig nicht.

Heiling.

Du biſt es nicht, doch nenn' es auch nicht ſo. Wenn Du mich liebſt, was gilt dann unter uns Dank und Erkenntlichkeit?

Aria.

An jenem Tag, da Du mir Treu verſprechen,
Als ich in Wonn' und Schmerz zu Deinen Füßen rang,
Da iſt in meiner Bruſt der Morgen angebrochen,
Geſtillt zum erſten Mal war meiner Seele Drang.
Aus trüber, freudenloſer Nacht
Bin ich zum hellen Leben da erwacht,
Du, Du haſt überſchwänglich ſelig mich gemacht.
O laß die Treue niemals wanken,
Halt feſt die Lieb' in Deinem Herzen,
In Dir nur lebe ich.
Ich liebe Dich ſo ohne Schranken,
Ich liebe Dich mit tauſend Schmerzen,
Mit Höllenqualen lieb' ich Dich!
Könnteſt Du je von mir laſſen,
Könnte je Dein Herz erkalten,
Weh uns beiden dann!
Schon bei dem Gedanken faſſen
Mich die finſteren Gewalten,
Treiben zu gräßlicher Rache mich an.
Ich liebe Dich
Mit blutendem Herzen,
Mit endloſen Schmerzen,
Mit Argwohn und Bangen,
Mit raſendem Verlangen,
So lieb' ich Dich!
(ſtürzt vor Anna nieder ihre Kniee umklammernd)

Anna (richtet ihn auf).

Seyd doch nur nicht ſo wild, Ihr richtet Euch noch zu Grunde. Bin ich nicht Eure Braut, und in drei Tagen Eure Hausfrau? Dann aber müßt Ihr auch froh und heiter werden.

Gertrud.

Annchen hat wohl recht. Ihr müßt die Menſchen nicht ſcheuen und eine Luſtbarkeit gern mitmachen. Seht, heut gerade feiern ſie im Dorfe das Feſt unſres lieben heiligen Florian.

Anna.

Ja laßt uns zuſammen hingehn, gewiß, es wird Euch gefallen.

Heiling.

Wol weniger mir, als Dir.

Gertrud.

Nun ſoll denn Anna an ſolchem Tage nicht einen Tanz mitmachen?

Heiling (heftig).

Tanzen? Wie, tanzen wollte ſie, und weiß, wie es durchs Herz mir ſchneidet, wenn ich am Arme eines Andren ſie erblicke? Ich gab es einmal zu, nie mehr! der wüſten Burſche Keckheit macht mich wild.

Anna.

Nicht doch. Heiling, ich will ja nicht tanzen, wenn es Euch ſo zuwider iſt. Laßt uns nur hingehn, und unter heitren Menſchen heiter ſeyn.

Heiling.

Kannſt Du das nicht bei mir allein?

Anna.

O ja, das wohl. Ihr werdet mich aber doch nicht wie eine Kloſterfrau halten wollen? (halblaut, maulend.) Wozu ſchenkt Ihr mir denn ſo ſchöne Sachen, wenn ſie kein Menſch ſehen ſoll?

Heiling.

So zieht der eitle Hochmuth Dich dahin?

Anna.

Wie Ihr nun das gleich nehmt!

Gertrud.

Ei Meiſter, gönnt dem jungen Blut ein Vergnügen, und geht mit hinüber.

Anna (ſchmeichelnd).

Ach thut es Heiling, ich bitte Euch gar zu ſehr. Thut mir's zu Liebe.

Heiling (nach kleiner Pauſe).

Und tanzen willſt Du nicht?

Anna (ſieht nieder, kleinlaut).

Wenn Ihr's nicht wollt —

Heiling (ſchnell).

Gewiß nicht?

Anna (ihn hell anſehend).

Gewiß nicht!

Terzett.

Heiling.

Wohlan, ſo laß uns gehn!

Anna

O herrlich, prächtig! das iſt ſchön
Daß wir nun doch zum Feſte gehn!

Gertrud.

Seht Meiſter Heiling, das iſt ſchön
Daß Ihr ſie laßt zum Feſte gehn.

Anna

(mit der Kette ſpielend, umherhüpfend).

Nun macht das Geſchmeide
Mir erſt rechte Freude,
Denn heimlich und allein
Kann mich nichts erfreu'n.
Die Mädchen und Frauen,
Wie werden ſie ſchauen!
Manche wird freundlicher grüßen,
Manche auch wird es verdrießen,
Hahaha! hahaha!
Welchen Spaß giebt es da!
Ach Heiling, wie bin ich Euch gut,
Daß Ihr mir den Gefallen thut.

Gertrud (zu Heiling).

Seht nur das närriſche junge Blut
Wie es ſo kindiſch thut!

Heiling (im Anſchaun Anna's).

Auch der thörigte Uebermuth
Wie ſteht er ihr ſo gut!

Anna.

Nun laßt uns fort!

Heiling.

Mit Widerſtreben,
Hab' ich der Bitte nachgegeben.
Doch gilt es Dir ein Liebeszeichen,
So muß mein Widerwille weichen.

Anna und Gertrud.

O laßt das Wort Euch nicht gereu'n,
Gewiß, das Feſt wird euch erfreu'n.

Heiling.

Wirſt Du mir ſtets zur Seite ſeyn,
So ſoll es nimmer mich gereu'n.
(ſie gehen durch die Mitte ab).

Sechste Scene.

Platz vor der Schenke unter Bäumen, im Grunde freie Ausſicht. Heller Tag. Bauern trinkend an Tiſchen.

Bauernchor.

Juchheißa! Heut dürft ihr die Kannen nicht ſchonen,
Der heilige Feſttag gehöret den Bauern.
Denn Zehnten und Steuern und Zinſen und Frohnen
Kann ſchon armen Leuten das Leben verſauern.
Das Tragen und Hacken,
Das Schinden und Placken,
Hört heut einmal auf.
Drum luſtig Gevattern und Nachbarn, ſtoßt an!
Es lebe der heilige Florian!

Niklas.

Juchhei! Gott ſegne es dem heiligen Florian, daß er uns einen Feſttag in den Kalender gebracht hat. Juchhe! Ich könnte heut den letzten Pfennig in der Schenke laſſen!

(er ſetzt ſich an einen Tiſch im Vordergrunde zur Seite).

Stephan (ſich zu ihm ſetzend).

Pfui Gevatter, pfui! Denkt Ihr nicht an Weib und Kinder?

Niklas.

Hol's der Geier! Soll ich auch Feſttag's an ſie denken? Sie liegen mir Werktag's genug auf dem Halſe. Ich will auch einmal luſtig ſeyn, und geht es heut an's Tanzen, ſo ſpring' ich drunter, daß es eine Art hat.

Stephan.

Recht Gevatter, wir haben ſo ſchon lange keinen Tanzbären geſehn.

Niklas (ſchlägt nach ihm).

Geh Du Tuckmäuſer! Haſt Du auch einmal das Herz, am Feſttag einen dummen Spaß zu machen? Aber ſag, kommt Dein Vetter heut nicht heraus mit ſeinen Geſellen? das ſind mir luſtige Vögel, die gräflichen Schützen; wo ſie ſind, geht es noch eins ſo toll her.

Stephan.

Ei freilich kommen ſie. Mein Vetter, der Leibſchütz ſagte am letzten Sonntage, als er hier war: „Vetter,“ ſagt' er „auf Sankt Florian komme ich zu euch heraus, oder es müßte ſchlimm gehn. Sorgt nur“ ſagte er, „daß wir ſchmucke Dirnen zum Tanz finden, und daß die Beſte nicht fehlt.“

Niklas.

Schaut den Fuchs! Ach ich verſteh ſchon, wen er damit meint; oho, mich macht Keiner blind. Ich habe wohl geſehn, wie er um ſchön Annchen herumſtrich.

Stephan.

Eben darum Gevatter, eben darum leidet Meiſter Heiling gewiß nicht, daß ſeine Braut heut zum Tanz heraufkommt. Er ſchielte meinen Vetter nur immer ſo grimmig von der Seite an, als er mit Annchen tanzte.

Niklas.

Die Peſt über den verdammten Goldmacher! Er hat unſren Burſchen den nettſten Backfiſch weggeſchnappt. Und ſag' nur Einer, was das Mädel an dem ſpukhaften Kerl hat?

Stephan.

Ja ein wunderliches Ausſehn hat er, mir grauſelt immer, wenn ich ihn ſehe. Aber Annchen wird es doch gut haben, er iſt ein ſteinreicher Mann.

Niklas.

Hol's der Geier! wenn er für all ſein Geld nicht einmal zum Lachen kommen kann. (wichtig, beide Ellbogen über den Tiſch legend). Und ſage doch, was es heißen ſoll, daß er ſich alle Freitag in ſeinem Hauſe verſchließt.

Stephan.

Ach Ihr wißt ja, er kocht Arzeneien.

Niklas.

Schon recht, ich bin froh, daß ich ſeine Latwergen nicht ſchlucken muß.

(Hornerklang von Außen).

Bauern.

Ha die Schützen! hört ihr? Sie kommen!

Stephan (ſpringt auf).

Ah, da kommen ſie, mein Vetter Kunz voran! Grüß Dich Gott, Vetter, grüß Dich Gott!

Siebente Scene.

Vorige, Konrad und mehrere Schützen.

Konrad (Stephans Hand ſchüttelnd)

Schön Dank, Vetter! Guten Tag, ihr lieben Freunde!

Bauern.

Großen Dank!

Stephan (zu Konrad).

Nun komm her zu uns, wir rücken zuſammen.

Konrad.

Wenn ihr's vergönnt?

Niklas (und die Andren am Tiſche).

Viel Ehre, viel Ehre, Herr Schütz!

Stephan (ſchiebt ihm den Krug hin).

Nun Vetter, verſuch unſer Bier.

Niklas (ihm zutrinkend).

Ich bring es Euch, ſeyd ſchön willkommen!

Konrad (thut Beſcheid).

Schön Dank! Euch einen fröhlichen Tag!

Niklas.

Ja Herr, der möchte Euch wol verdorben werden. Ich wette, Ihr habt Euch auf einen Tanz mit ſchön Annchen geſpitzt, und die werdet Ihr heut nicht finden.

Konrad.

Wirklich nicht?

Niklas.

Behüte, ihr Liebſter leidet's nicht. Gelt es verdrießt Euch überhaupt: daß Ihr da zu ſpät gekommen ſeid. (Er lacht.)

Konrad.

Redet nicht ſo, wenn es mir bei Euch gefallen ſoll; weiß Gott, Ihr macht mich wild! (will aufſtehn.)

Stephan.

Liebſter Junge, ſey doch geſcheidt! Es war ja nicht bös gemeint.

Niklas.

Ei bewahre, nicht im geringſten. Kommt her, laßt uns auf ſchön-Annchens Wohl trinken.

Konrad.

Von Herzen gern. Mög' es ihr wohlergehn, ihr Lebelang! (Sie trinken.)

Stephan.

So nun iſt's wieder gut, nun wollen wir von was Andrem reden. Erzähle etwas, Vetter.

Niklas.

Ja Herr, wie neulich, von Zwergen und Kobolden.

Stephan (ſchnell).

Ach nein, nein, nicht wieder von ſo etwas, das kommt einem im Traum vor.

Niklas (lacht).

Konrad.

Was fürchteſt Du denn von den Erdgeiſtern? Sie ſind den Menſchen gar nicht abhold, beſonders ihre Weibchen, die ſchon manchen Erdenſohn mit ihrer Liebe ſollen bethört haben.

Niklas.

Nicht möglich!

Konrad.

Ja man ſagt es. Die Kinder aus ſolcher Liebſchaft ſind denn ſo halb Geiſt, halb Menſch.

Stephan.

Sehn die denn ganz wie unſer Eins aus?

Konrad.

Nun etwas dickköpfig und krummbeinig mögen ſie wohl ſeyn.

Stephan (beſieht verſtohlen ſeine Beine).

Krummbeinig?

Niklas.

Ja, ja, bekuck' nur Deine Beine, Dein dicker Schädel war mir längſt verdächtig.

Stephan.

Ach Klas, Du wirſt doch von Deinem Gevatter nicht ſo denken.

Niklas.

Ei der Teufel trau' ſeinem Gevatter!

Konrad (lachend).

Nun beruhige Dich, Vetter. Aber wahr iſt es, man kann ſich nicht genug hüten; denkt nur, wie es der Seſſa ging.

Stephan.

Nun wie denn?

Konrad.

Das wißt ihr nicht?

Niklas.

So rückt einmal heraus mit der Geſchichte.

Konrad.

Nun, hört zu.

Lied mit Chor.

Konrad.

Ein ſprödes, allerliebſtes — (ſpricht) ja wenn ihr nicht ruhig zuhören wollt —

Niklas (reckt ſich in die Höhe).

Seyd doch ſtill da hinten, hier giebts was zu hören!
(der Chor ſammelt ſich um den Tiſch).

Konrad.

Ein ſprödes, allerliebſtes Kind
Schlug jeden Antrag in den Wind,
Lacht' ihre Freier aus.
Doch als ein blankes Gräflein kam,
Sie flugs ſich ihn zum Manne nahm
Juchheißa heyſaſa!
Ihr Burſche, boßt euch grün und blau,
Ich werde gnädge Frau.

Chor.

Juchheißa u. ſ. w.

:,: :,: :,:

Da lockt ſie denn und ſcharmutzirt,
Und brüſtet ſich und kurteſirt
Und putzt ſich, wie ein Pfau.
Doch Freitags ſchließt das Gräfelein
Sich feſt in ſeiner Kammer ein
Oho, oho! ei ei!
Sie denkt: ei das iſt doch kurios,
Hier iſt der Teufel los.

Chor.

Oho, oho! u. ſ. w.

Da guckt ſie einſt durchs Schlüſſelloch,
Sieht wie ihr Mann, zwei Spannen hoch,
Mit andren Zwergen tanzt.
Mit kurzen Beinen, dickem Kopf
Springt der Herr Graf, der arme Tropf,
Heyhey, heißa, heyhey!
Schlägt Burzelbäume flink voran,
Ein Kobold war ihr Mann.

Chor.

Heyhey u. ſ. w. (Gelächter.)

Achte Scene.

Vorige, Heiling, Anna und **Gertrud,** ſind während des letzten Verſes aufgetreten, **Anna** und **Gertrud** bleiben zur Seite bei einigen Frauen, die Halskette wird bewundert. **Heiling** ſteht in der Mitte, von dem Chor, welcher zur Seite gegen den Tiſch gewandt ſteht, nicht bemerkt.

Niklas.

Hört das iſt eine prächtige Geſchichte. Das hochnaſige Ding wird ſchön angeführt.

Heiling (für ſich).

Verſpottet denn das elende Geſchlecht ohne Unterlaß die Geiſter, die es fürchten ſoll?

Stephan.

Nein, darüber lache wer will. Am Ende iſt man vor ſeinen beſten Freunden nicht mehr ſicher.

Niklas.

Ja ja, traue uns nicht, eh' Du Dich umſiehſt verwandeln wir uns alle in Rieſen und Kobolde und freſſen Dich auf! (er reckt ſich plötzlich gegen ihn über den Tiſch, den Mund weit aufſperrend.) Bäh!!

Stephan (ſpringt auf, Gelächter).

Klas, Klas, ich ſage Dir, jage einem Familienvater keinen Schrecken in den Leib. Ich fange ſchon an, mich vor mir ſelbſt zu fürchten. So ein Beeſt iſt wol gar —

Niklas (Heiling bemerkend).

Meiſter Heiling! (ſteht auf, grüßt ihn.)

Stephan (entſetzt).

Meiſter Heiling?

Chor (etwas verſtört).

Meiſter Heiling! (ſie treten zurück, ihn grüßend, und zerſtreuen ſich auf der Bühne.)

Heiling (nach kleiner Pauſe).

Habt guten Tag! Es ſcheint euch zu befremden, mich hier zu ſehn.

Stephan.

O nein, gar nicht, wir freuen uns darüber.

Konrad (der ſogleich zu Anna hinüber gegangen war).

Ja wahrlich, Meiſter, wir freuen uns, daß Ihr Euch Eurer Einſamkeit entzieht und Eurer ſchönen Braut eine unſchuldige Freude nicht mißgönnt.

Heiling.

Unſchuld'gen Freuden war ich niemals feind.

Stephan.

Nun, Meiſter Heiling, dürft Ihr auch einen Trunk nicht verſchmähn. (er geht zum Tiſch.)

Konrad (in eifrigem Geſpräche mit Anna fortfahrend).

— Darum könnt Ihr nicht denken, was ich für eine Freude hatte Euch zu ſehn.

Anna (ſcherzend).

Ja, wer's Euch glaubte! Das habt Ihr wol ſchon Mancher vorgeredet.

Stephan.

Nun Herr, thut mir die Ehre an.
(Er reicht Heiling den Krug, dieſer blickt unverwandt nach der andern Seite auf Anna und Konrad.)

Konrad (fortfahrend).

Wollte Gott, ich dürfte Euch beweiſen, wie Unrecht Ihr mir thut!

Anna (ſieht nieder).

Was meint Ihr?

Stephan.

Ei Meiſter Heiling, wollt Ihr mir nicht Beſcheid thun?

(Heiling nimmt mechaniſch den Krug, ohne hinzuſehn.)

Gertrud (leiſe zu Anna).

Annchen, Annchen, ſieh doch Heiling an!

Konrad (im Feuer der Rede Anna's Hand ergreifend).

Wahrhaftig, ich meine es von Herzen.

Heiling (ſchleudert den Krug hinweg).

Verflucht!

Stephan (erſchrocken).

Heiliger Schutzpatron! Was ficht ihn an?

(Muſik in der Schenke, der Chor drängt ſich jubelnd hinein; Stephan und Niklas gehen ebenfalls ab.)

Neunte Scene.

Heiling. Anna. Gertrud und Konrad.

Anna (hüpft und klatſcht in die Hände).

Ach herrlich, prächtig, die Spielleute! Nun wird es luſtig gehn! — (ſieht Heiling an, bleibt ſtehen, kleinlaut) Ach ich dummes Ding, was freue ich mich denn? Für mich wird ja nicht aufgeſpielt.

Konrad.

Nun Meiſter, Ihr vergönnt doch, daß ich den Reigen mit Eurer ſchönen Braut —

Heiling (ſcharf).

Nein Herr, das vergönne ich nicht.

Gertrud.

Ei, Ihr ſolltet Annchen doch die kleine Freude laſſen.

Heiling.

Ich habe ihr Verſprechen.

Anna.

Nun ja, wenn Ihr's durchaus nicht wollt, ſo tanze ich nicht; aber Ihr ſolltet, mir zu Liebe, doch nachgeben.
(Es wird dunkel, Tanzmuſik in der Schenke.)

Finale.

Anna.

Wie hüpft mir beim Reigen das Herz in der Bruſt,
Das Tanzen, das Tanzen, das iſt meine Luſt.
Zu ſchweben, zu drehen im wogenden Kranz,
O laßt Euch erbitten, gewährt mir den Tanz!

Heiling.

Nein ich kann ſie nicht gewähren
Die verführend wilde Luſt.

Konrad und Gertrud.

Woll't die Bitte ihr gewähren,
Gönnet ihr die kleine Luſt.

Anna (gereizt).
Soll ich ganz der Freud' entbehren?
Wollt Ihr jede Luſt mir wehren?

Heiling.
Meine Wünſche wirſt Du ehren,
Nicht was mir verhaßt, begehren!

Konrad.
Kaum kann ich dem Zorne wehren.

Gertrud.
Könnt' ich doch dem Zwiſte wehren.

Anna (heftiger).
Zeigt Ihr ſchon Euch als Tyrann
Und ſeyd doch noch nicht mein Mann?
Sey es Euch denn frei geſagt,
Nimmer werd' ich Eure Magd!

Heiling (ſchmerzlich, indem er mit einer Bewegung auf ſie zugehn will).
Anna! Anna!

Gertrud (zu Anna).
Kind, ich bitte.

Konrad (Heilings Bewegung mißverſtehend, tritt zwiſchen ihn und Anna).
Halt! Verletzet nicht die Sitte!

Heiling (zornig).
Wagt Ihr —

Anna (durch Gertrud bewogen, geht begütend zu Heiling).
Nicht doch, lieber Freund,
Es war ja nicht ſo bös gemeint.
Ihr wißt, ich kann das Befehlen nicht leiden,

Es bringt mich zur Wuth.
Seyd freundlich, ſeyd ſanft und beſcheiden,
Dann bin ich Euch gut.

Heiling.

So willſt Du —

Anna (hält ihm die Hand auf den Mund).

Nein laßt es vergeſſen ſeyn;
Nicht wahr, Ihr kommt mit hinein?

(ſie zieht raſch Gertrud mit ſich fort, Konrad folgt ihnen in die Schenke, es iſt immer dunkler geworden, die Fenſter der Schenke werden erleuchtet.)

Zehnte Scene.

Heiling allein (ruft ihr nach).

Anna! Anna!
Sie hört mich nicht! — Sie geht! —
Sie hat mich nie geliebt!

(ſteht ſtarr in ſich verſunken, die Muſik aus der Schenke wird lauter gehört.)

Ha jubelt, jubelt! Raſ't in toller Luſt,
Ihr weckt den finſtren Geiſt in meiner Bruſt!
Mir dieſen Trotz — mir dieſen Hohn —
Dies meiner gränzenloſen Liebe Lohn!
Sie hat mich nie geliebt!

(Er ſtürzt fort.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Wilde Wald- und Felſengegend, das Abendroth leuchtet durch die Bäume. Anna kommt ſinnend durch das Dickicht, ein Körbchen am Arme.

Recitativ.

Weh mir, wohin iſt es mit mir gekommen?
Wie ſchlägt mein Herz ſo ängſtlich und beklommen!
Mein froher Muth beginnt zu wanken,
Und mit einander ſtreiten die Gedanken!

Aria.

Einſt war ſo tiefer Friede mir im Herzen,
Ich kannte keine Sehnſucht, keine Schmerzen,
War harmlos, war ſo fröhlich.
Seit ich geliebt bin
Iſt mein Friede hin,
Und nun ich liebe, bin ich unglückſelig!
Wohin mich wenden,
Wie ſoll es enden?
Wer wird mein Retter ſeyn
Von dieſer Pein?
Dem Bräutigam hab' ich mein Wort gegeben,
Es hängt ſein ganzes Leben
An meinem Treuverſprechen,
Kann ich es brechen?

Und dennoch hab' ich jezt es erſt verſtanden,
Was ſo mit mächt'gen Banden
Die Herzen zu einander zieht,
Daß Seel' an Seel' erglüht!
An Konrads Liebe denk' ich mit Entzücken,
Da ſchreckt mich Heilings Bild mit Vorwurfsblicken
Und doch bin ich in meiner Bruſt
Mir keiner Schuld bewußt.
Wohin mich wenden,
Wie ſoll es enden?
Wer wird mein Retter ſeyn
Von dieſer Pein?

(ſie ſinkt auf ein Felsſtuck, nach einer kleinen Pauſe richtet ſie ſich ergeben auf.)

So gebe es denn, wie Gott will, ich kann ja nichts thun, als mich drein ergeben. Doch ſieh, die Sonne iſt ſchon tief hinunter; mein Gott, wie habe ich mich verſpätet. Wäre ich nur lieber heut' nicht zur Baſe gegangen. — Ach hätte ich's nur zu Haus aushalten können, aber das Herz war mir gar zu ſchwer, ich mußte hinaus. — (Sie ſieht gedankenvoll vor ſich hin.) Wer hätte das gedacht, daß der geſtrige Tanz mich ſo traurig machen würde? — und was wird Heiling ſagen? — Aber da ſtehe ich ſchon wieder, ich bin doch auch ganz verwirrt. (nimmt das Körbchen auf.) Nun werde ich mich dazu halten müſſen. Von welcher Seite bin ich denn gekommen? (ſich umſehend.) Wo bin ich denn? Die Gegend iſt mir ganz fremd; ich habe mich wohl gar verirrt? — Mein armes Mütterchen, wie wird die ſich ängſtigen! — Und wenn die Nacht mich überfällt! Hier ſoll es nicht geheuer ſeyn, man ſagt, daß Kobolde und böſe Geiſter hier ihr nächtig Weſen treiben. (Man vernimmt die leiſen Klänge des immer näher kommenden unterirdiſchen Geiſterchors.) Flüſtert es nicht dort? nein da! — es murmelt, rauſcht, es iſt unter mir. Immer näher! Der Boden wankt, wohin entfliehe ich? Ihr Heiligen ſteht mir bei! (Mit dem Schluß des

Geiſterchores:

Aus der Klüfte Schlund,
Aus der Erde Grund
Dringt hinauf! Empor!
An das Licht hervor!

ſteigt die Königin der Erdgeiſter an der Stelle, auf der Anna eben noch geſtanden, aus dem Boden herauf, von Zwergen getragen, welche ſich unter ihrer Laſt maleriſch kauern. Anna iſt auf die andre Seite der Bühne geflohen, ſchlägt bei der Erſcheinung die Hände, geblendet, vor's Geſicht. Erdgeiſter erſcheinen an verſchiednen Orten.)

Zweite Scene.

Anna. Königin. Chor.

Aria mit Chor.

Königin.

Hör' auf mein Wort, bethörtes Menſchenkind!
Ich bin gekommen, Dich zu warnen.
Das Unheil droht Dich zu umgarnen,
Und ins Verderben ſtürzeſt Du Dich blind.

Chor.

Menſchenkind gieb Dich gefangen
Und erfülle ihr Verlangen!

Anna (zitternd).

Ach hohe Frau, was hab' ich denn begangen?
Was könnt Ihr denn von mir verlangen?

Königin.

Meinen Sohn gieb mir zurück.
Laß ihn frei
Aus dem Netz der Liebeszauberei;
Denn auf Erden blühet ihm kein Glück!

Chor.

Wehe Dir, gehorchſt Du nicht!

Anna.

Weh' mir, ich verſteh' euch nicht!

Königin.

Wiſſe denn: Dein Bräutigam
Iſt Geiſterfürſt der Berge,
Er gehört dem Stamm
Der Gnomen und der Zwerge.

Anna (ſtürzt zuſammen).

Allmächt'ger Gott!

Königin.

Oeffne Dein Ohr für die warnende Stimme,
Gieb ihn mir wieder, den einzigen Sohn,
Gieb ihn zurück dem verlaſſenen Thron.
Sonſt biſt Du verfallen dem rächenden Grimme
Der mächtigen Geiſter,
Sie fordern den Meiſter,
Sie ſinnen
Und ſpinnen
Grau'n und Entſetzen,

Sie ſchrecken und hetzen
Bei Tag und bei Nacht Dich mit endloſer Pein!
(ſie verſinkt.)

Chor (verſchwindend).

Weh' Dir! Wehe!
Wirſt Du nicht gehorſam ſeyn!

Dritte Scene.

Anna, bald darauf **Konrad**.

Recitativ und Duett.

Anna.

Ihr Heiligen! Was hab' ich hören müſſen!
Hinweg! Hinweg! (hat ſich aufgerafft, wankt einige Schritte, ſinkt nieder.)
Weh' mir, ich kann nicht mehr! — (man hört Konrads Stimme luſtig durch den Wald ſingen.)

Konrad.

Wol durch den grünen Wald
Mein Jägerhorn erſchallt.
(er will über die Bühne gehn, bemerkt Anna.)
Wer weilt ſo ſpät und einſam noch im Walde?
Iſt es ein Menſch, ein Spuk der böſen Geiſter?
Nur friſch heran, es ſoll ſich bald mir zeigen!
Was ſeh' ich? Anna, um Sankt Huberts Willen!
Was thut Ihr hier? (will ſie aufheben.)

Anna (entſetzt).

Laß ab, laß ab von mir!

Konrad.

Kennt Ihr mich nicht? Anna ſeht mich doch an.

Anna (in Thränen ausbrechend).

Ach Konrad, Konrad! Euch hat Gott geſandt.

Konrad (hebt ſie auf).

O faßt Euch, ſagt, was iſt Euch hier begegnet?
(unwillig.) Wo iſt Eu'r Bräutigam, daß er Euch nicht beſchützt?

Anna.

O ſchweigt von ihm, Entſetzen faßt mich an.

Konrad.

Ihr liebt ihn nicht?

Anna.

Nie hab' ich ihn geliebt.

Konrad.

Und wollt ſein Weib doch werden?

Anna.

Nimmermehr!
Eh' will ich in den tiefſten Strom mich betten.

Duett.

Konrad (freudig ausbrechend).

Ha dieſes Wort giebt erneuertes Leben,
Schwellet mir mächtig den Muth.
Trauet auf mich, Ihr ſollt nicht mehr beben,
Schutz will ich gegen die Hölle Euch geben,
Euch weih' ich all' mein Blut.

Anna.

Ja ihm vertraue ich freudig mein Leben,
Wie ſtärkt mich ſein männlicher Muth!

Konrad.

Doch raſch nun fort
Von dieſem Ort
Auf immerdar!
Laßt Euren Weg mich beſchützen
Euch meinen Arm unterſtützen
Dann ſeyd Ihr ſicher vor jeder Gefahr!

Anna.

Ja raſch nun fort
Von dieſem Ort
Auf immerdar!
Mich ſoll ſein Arm unterſtützen
Er will mich muthig beſchützen
Ja ich vertrau' Euch in jeder Gefahr!

(er führt ſie ab.)

Vierte Scene.

(Das Innere von Gertruds Hütte, es iſt finſter, zur Seite Feuer auf dem Heerde, eine brennende Lampe auf dem Tiſche. Gertrud ſitzt im Hintergrunde, ſpinnt mit der Kunkel. Der Wind heult von Außen.)

Melodram und Lied.

Gertrud.

Wo nur Annchen bleibt; es iſt finſtre Nacht und der Wind heult kalt über die Haide. Das arme Kind! — Wüßte ich nicht, daß ſie die Wege kennt, mir wäre bange um ſie. (ſie geht zum Fenſter) Es iſt auch kein Sternchen am Himmel. (der Wind rüttelt am Fenſter, es fliegt auf) Hei, hei! Das ſtürmt ja, als wäre das wüthende Heer los. Wäre

nur Anna erſt da. (ſie rückt ſich einen niedrigen Schemel in den Vorgrund und fängt wieder an zu ſpinnen) Ich ſagte es ihr gleich es wäre heut ſchon zu ſpät zur Baſe zu gehn, der Weg iſt weit. (fängt an das Lied zu ſummen) Es hätte ja morgen ſein können. (ſummt das Lied weiter, nach und nach fügt ſie halblaut Worte hinzu). „Des Nachts wol auf der Haide,
„Da brennt ein Flämmchen blau.

Wenn ſie nur ohne Anfechtung durch den Wald gekommen iſt. (ſingt) Ein geiziger, hartherz'ger Mann,
Den Schatz zu heben kommt er an.
Des Nacht's wol auf der Haide,
Da brennt ein Flämmchen blau.

Wie die Hunde in den Sturm heulen! 's iſt ſchaurig kalt. (ſie ſchüttelt ſich, ſingt weiter.)
Und wie er gräbt, da ſteigt empor
Ein bleiches Todtengeripp — —

Still! — Raſchelt es nicht an der Thür? (horcht) Sie iſt es noch nicht. (ſingt) . . . . der Haide,
Da brennt ein Flämmchen blau.
Du hörſt nicht auf der Armen Noth
Drum würge ich dich jetzt zu Tod!
Des Nachts wol auf der Haide,
Da brennt ein Flämm — — — —

Wer kommt da? (wendet ſich zur Thür.)

Fünfte Scene.

Konrad trägt **Anna** herein.

Gertrud.

All' ihr Heiligen, was iſt denn geſchehn?

Konrad (läßt Anna auf einen Schemel nieder).

Erſchreckt nicht, Mutter Gertrud, es iſt ihr kein Leid geſchehn.

Gertrud (um Anna beſchäftigt).

So ſprich doch Kind, was iſt Dir widerfahren? Wie kalt Du biſt, komm her zum Feuer, wärme Dich, der Wind geht gar zu kalt. (Anna ſitzt am Heerde.) Nun ſage doch was iſt Dir denn begegnet?

Anna.

Fragt mich nicht, erinnert mich nicht dran, ich komme noch von Sinnen!

Konrad.

Gönnt ihr Ruhe, Mutter Gertrud, und höret freundlich auf mein Wort. Um Euretwillen komme ich heut ſchon wieder heraus. Ich wollte Euch noch einmal recht ins Gewiſſen reden, daß Ihr doch Euer wunderholdes Kind dem Heiling nicht geben möchtet, denn ich habe es geſtern beim Feſte wohl abgemerkt, daß Anna ihn nicht liebt und auch nimmermehr mit ihm glücklich ſeyn kann.

Gertrud (empfindlich).

Wie meint Ihr das, Herr Leibſchütz?

Konrad.

O hört mich gütig an! Mir hat es heute Anna nun geſagt, daß ſie eher ſterben, als ſein Weib werden will.

Gertrud.

Wie, Anna übermorgen ſoll Deine Hochzeit ſeyn und nun —

Anna (heftig).

Nein! nein! um Gotteswillen, ſprecht nicht mehr von ihm.

Finale.

Konrad.

Ihr hört es, ſchon ſein Nam' iſt ihr ein Abſcheu
Und ihr wollt ſie zu ſolchem Bündniß zwingen?
O ſagt mir Anna, wird in Eurem Herzen
Für keinen Andern eine Stimme laut?
Und könntet Ihr ein Herz
Voll unbegränzter Treu und Zärtlichkeit
Verwerfen?

Anna

Konrad, ſchonet mein!
Ich bin ein armes, unglückſel'ges Mädchen!

Konrad.

Gönne mir ein Wort der Liebe
Und ewig bin ich Dein,
Dann ſoll Dir kein Tag mehr trübe
Keiner leidvoll ſeyn.
Sorgſam will ich alle Freuden
Dir auf Deinen Pfad vereinen
Und in Leiden
Für Dich kämpfen, mit Dir weinen;
Nur die Freud' in Deinen Blicken
Sey mein Leben, mein Entzücken.
(zu Gertrud) Laſſet Gewährung mich hoffen!
(zu Anna) Willſt Du die meine ſeyn?
Dann iſt der Himmel mir offen,
Wonne der Seligen mein!

Gertrud.

Ei Kunz, wo denkt Ihr hin,
Was kommt Euch in den Sinn?
Wollt' ich auf Eure Worte hören
Was würde Meiſter Heiling ſagen?

Konrad.

Woll't Eurer Kinder Glück gewähren,
Ihr ſollt es nimmermehr beklagen!

Anna (für ſich).

Darf ich noch freud'ge Hoffnung nähren?
Ich muß an allem Glück verzagen.

Sechste Scene.

Heiling iſt eingetreten, bleibt im Hintergrunde beobachtend ſtehen. **Anna** bemerkt ihn, flieht zu **Gertrud**.

Anna (ſchreiend).

Da iſt er!

(Heiling kommt ſchweigend vor, nimmt die Mitte ein. Konrad auf einer, Anna und Gertrud auf der andern Seite.)

Heiling (gemeſſen zu Anna).

Nimmermehr hätt' ich geglaubt
Daß Du ſo mich kränken könnteſt,
Mir ſo ungehorſam ſeyn;
Doch ich will es Dir verzeihn.
Bald biſt Du mein Weib, dann wehe
Dem, der zwiſchen uns ſich ſtellt!
Schön geſchmückt ſind Haus und Hof
Ihre Herrin zu empfangen,

Nimm demnach als Leibgedinge
Dieſen Schmuck, den ich Dir bringe.

(Er öffnet das Schmuckkäſtchen [aus dem Vorſpiele] läßt Ketten und Juwelen hervorblitzen. Anna ſchaudert zuſammen. Konrad blickt mit verſchränkten Armen auf den Vorgang.)

Gertrud (kommt herbei).

Heil'ge Jungfrau, welch ein Glanz,
Er verblendet mich noch ganz!

Heiling (reicht Anna den Schmuck hin, ſie ſteht mit geſenktem Blick, die gefalteten Hände angſtvoll windend.)

Willſt Du mein Geſchenk verſchmähn,
Deinen Brautſchmuck gar nicht ſehn?

Anna (heftig abwehrend).

Fort, hinweg mit dem Geſchenk!
Nichts will ich von Euch —

Gertrud.

Ei Kind, bedenk!

Heiling (für ſich, mit wüthendem Blick auf Konrad).

Welch trotziges Erfrechen!
Nur er lehrt ſo ſie ſprechen,
Sein Verderben ſoll es rächen!

Konrad.

Gelüſtet es dem Frechen
Ein hartes Wort zu ſprechen,
Soll dieſer Arm es rächen!

Gertrud (zu Anna).

Du mußt zur Sühne ſprechen,
Sonſt wird der Friede brechen.

Heiling (mühſam gemäßigt zu Anna).

Nicht bedacht haſt Du Dein Wort,
Fremder Eifer riß Dich fort.

'ſ iſt Dein Leibgedinge
Was ich bringe.
Ich, der Bräut'gam Deiner Wahl,
(heftig ihre Hand faſſend) Bald Dein Herr und Dein Gemahl!

Anna (reißt ſich los, flieht zu Konrad hinüber).
Wenn Du mich liebſt, ſo ſchütze mich!
Er iſt ein Erdgeiſt!

Heiling (ſtürzt zuſammen).
Ha!

Konrad.
Was höre ich?

Gertrud
(iſt in den Winkel geflohen, faßt ihren Roſenkranz).

Anna (ſchnell).
Glaubt mir doch, das war es ja,
Was ich heut im Walde ſah.
Er ſtammt aus dem Reich der Zwerge,
Iſt ein Geiſterfürſt der Berge!

Konrad (ſetzt Anna auf einen Stuhl, tritt entſchloſſen vor Heiling, der ſich mühſam aufrichtet).
Beim heil'gen Hubert beſchwör' ich Dich
Hebe Dich hinweg von hier!
Sonſt, bei Gott, verſuche ich (die Hand am
Fangmeſſer) Den blanken Stahl an Dir.

Heiling (noch am Boden, mit ſtarrer Kälte).
Alles vorbei!

Konrad (zu Anna).
Frei biſt Du, frei!
Trotz ſeinem tückiſchen Drohn
Ich lache des Koboldes Wuth!

Anna und Gertrud.

Gott ſteh' uns bei!
Stille das feindliche Droh'n,
Der Rache flammende Wuth!

Heiling.

Hei wie ſie drehn.
Welch luſtiger Hohn!
Hei! hei! hei! (er ſtoßt mit einem raſch hervorgezogenen Dolche blitzſchnell auf Konrad ein, der von der Gewalt des Stoßes ſtrauchelt und über den Stuhl hinſinkt, Heiling ſtürzt lachend hinaus.)

Anna (ſich über Konrad werfend).

Konrad, Konrad! Mein Geliebter!

(Der Vorhang fällt)

Dritter Akt.

Oedes, rings beſchloſſenes Felſenthal, es iſt Nacht. **Heiling** ſteigt mühſam, verſtört, über die Felſen auf die Bühne herab.

Melodram und Aria mit Chor.

Heiling.

Ich bin am Ziel, hier ruht ihr matten Glieder,
Zu Ende iſt nun eure Erdenfahrt!
(Er wirft ſich auf ein Felsſtück nieder.)
O raſende Verblendung, die mich trieb,
Das Glück der Erde neidenswerth zu finden!
Der Menſch allein kann Erdenglück genießen,
Weil dem beſchränkten Stumpfſinn es genügt.
Des höh'ren Geiſtes mächtiges Verlangen
Kann nur getäuſcht an ſeinem Schimmer hangen.
Und was iſt dieſe mächt'ge Weibesliebe?
Der Lebenspuls von allem Menſchentreiben,
Hahahaha! O Unſinn, drauf zu bauen!
Ein loſer Blick, ein buhleriſches Wort,
Ein einz'ger Tanz und Lieb' und Treu ſind fort,
Um die wir Alles hingeopfert — ſtill! —
Der Erde Täuſchung liegt weit hinter mir.
Ich habe mich gerächt, ihr Buhl' iſt todt, (ingrimmig)
Mag ſie verderben nun in Gram und Noth!
(Die Rede wird Geſang.)

O Mutter, hätt' ich Dir geglaubt! Uns beiden
Erſpart' ich dann das herbe Leiden.
Doch kehr' ich wieder, Mutter und auf immer!
Weit von mir ſtoß' ich die unwürd'ge Schwäche,
Weit von mir alles menſchliche Gefühl!
Zum Geiſterkönig wurde ich geboren,
Und meiner Abkunft Stolz iſt nicht verloren!
Herauf ihr Geiſter
Aus Höhl' und Kluft.
Herauf, der Meiſter,
Der König ruft!

Zweite Scene.

Heiling. Chor der Erdgeiſter, aus dem Boden aufſteigend, theils aus dem Geſtrüpp und den Felsſpalten hervorſchlüpfend.

Chor.

Wer ruft uns?
Wer beſchwört der Tiefe Geiſter,
Wer iſt ſo kühn und rühmt ſich ihren Meiſter?

Heiling.

Ich bin's, erkennt mich, meine Brüder!
Der Erde müde kehr' ich wieder,
Ich hab' auf ewig ihr entſagt.

Chor.

Haſt Du nun an uns gedacht,
Da Dein Mädchen Dich verlacht?

Heiling (höhniſch).

Das Lachen hat ſich ſchnell gewandt,
Ihr Buhle fiel von meiner Hand!

Chor.

Hahaha! Seht doch an
Wie Meiſter Heiling prahlen kann!
Der Jäger iſt friſch
Geſund wie ein Fiſch.

Heiling.

Er lebt, ſagt ihr?

Chor.

Du traf'ſt ihn ſchlecht,
Er lebt und ſitzet warm
In Deines Liebchens Arm.

Heiling (bebend).

So wär' ich nicht gerächt?

Chor.

Dein Schätzchen iſt des Jägers Braut
Und morgen wird's ihm angetraut.

Heiling.

So rächet ihr denn eures Königs Schmach,
Zur Hochzeit eilen wir, mir nach!

Chor.

Haſt Dich ja von uns losgeſagt,
Geh hin und prüfe Deine Macht!

Heiling.

Sprecht ihr eurem König Hohn?
Nieder, mir zu Füßen
Euren Trotz zu büßen!

Chor (ihm in's Geſicht höhnend).

Wo iſt Deine Krone,
Wo Dein Herrſcherſtab?
Sag' wo iſt Dein Buch

Deſſen Zauberſpruch
Uns in Feſſeln ſchlug?

Heiling.

Mein Buch, mein Hort,
Meine Krone fort!

Chor.

Wollt'ſt Dich überheben,
Auf der Erde leben,
Nur gemach,
Die Reue folget nach! (Zwerge kichern.)

Heiling (verzweifelnd).

Das Geiſterreich ſtößt mich zurück
Und hin iſt auch mein Erdenglück!
Alles, Alles iſt verloren,
O des Thoren! O des Thoren!
(Er ſchlägt ſich mit beiden Fäuſten gegen die Stirn und ſtürzt zuſammen.)

Chor (umgiebt ihn, die Hände über ihn ſtreckend).

Jetzt iſt er unſer auf immerdar!
(zu den Zwergen) Nun eilig hin
Zur Königin! (Die Zwerge huſchen fort.)
(zu Heiling) Hör uns an, verzweifle nicht.
Ob auch der Menſchen Treue bricht,
Die Geiſter halten ſtreng an Pflicht.
Willſt Du wieder uns gehören,
Dich uns ganz zu eigen ſchwören
(ihm den Zepter vorzeigend, den die Zwerge bringen.)
Soll dieſer Zepter wieder Dein
Und unſre Macht Dir dienſtbar ſeyn!

Heiling.

Alles will ich euch verſprechen
Laßt mich meine Schmach nur rächen,
Rache! Rache nur will ich!

Chor (ſich um ihn drängend reicht ihm knieend den Zepter).
So nimm ihn hin, wir rächen Dich!

Heiling.

Habt Dank, habt Dank ihr Brüder!
(nimmt den Zepter, ſich aufrichtend.)
Jetzt bin ich König wieder.
(vorſchreitend) Es nahet die Rache,
Wehe euch beiden,
Ihr triumphiret nicht!
Wenn ihr beim Feſte
Im Taumel der Freuden,
Dann halte ich Gericht.

Chor (wiederholt:) Es nahet die Rache u. ſ. w.
(verſchwindet, Heiling eilt ab.)

Dritte Scene.

Wald, den Hintergrund nimmt eine hohe Felswand ein, auf der zur Seite eine Kapelle ſteht. Es iſt heller Tag. **Stephan**, hochzeitlich geputzt, und einige Schützen ſtehen auf der Bühne, den Hochzeitzug erwartend, welcher ſich durch ferne ländliche Muſik ankündigt.

Stephan.

Jetzt kommt die Hochzeit ihr Herren, jetzt kommt ſie, haltet euch bereit. Seht da biegt der Zug um die Felsecke, ſchaut, wie die Fahnen wehn. Ach— da iſt das Brautpaar. Nun blaſ't einmal los, daß ſie ſich wundern!
(Die Schützen blaſen eine helle Fanfare, die auftretenden Bauern jubeln ihr entgegen.)

Vierte Scene.

Vorige. Spielleute. Konrad und **Anna** im Hochzeitſtaat, **Gertrud, Bauern** mit zwei Wallfahrtsfahnen (**Konrad** trägt den Arm in der Binde.)

Stephan (ſtellt ſich dem Brautpaare breit in den Weg).

Halt da, halt! Nun merkſt Du doch Vetter, daß ich Dich überraſcht habe?

Konrad.

Gewiß Vetter, und das recht freudig. (ſchüttelt den Schützen die Hände.) Seyd mir tauſendmal willkommen auf meinem fröhlichen Kirchgange. Wahrhaftig, wie hätte ich mir ſollen träumen laſſen, daß ich an dem Tage, wo ich mein Annchen auf immer zu verlieren dachte, ſie nun ſelbſt heimführen würde, meinem Todfeinde zum Trotz. Kommt Geſellen, führt meine Braut und laßt uns zur Kapelle hinauf.

Stephan.

Halt da! Meinſt Du, wir hätten um nichts und wider nichts hier gewartet? Ich will Dich ja überraſchen Vetter. Ich habe zwanzig neue Reime zu Deinem alten Jagdliede, die ſing' ich Dir.

Gertrud.

Nachher lieber Nachbar, drüben auf der Tanzwieſe.

Stephan.

Nein hier, wir warten ja deshalb ſchon eine Stunde.

Konrad.

Du hält'ſt ja den Zug auf.

Stephan.

Schad't nichts, es macht Allen Spaß und ſie ſingen gern mit. Ein Paar Reime wenigſtens! es kommen ſo hübſche Anſpielungen drin vor. (zu den Schützen) Nun friſch! (die Schützen blaſen.)

Lied mit Chor.

Stephan.

Es wollte vor Zeiten ein Waidmann frei'n,
Er zog in den grünen Wald hinein.
Baubau! Baubau! Trara!
Er lockte das hohe und niedere Wild,
Die Männchen und Weibchen im grünen Gefild,
„Ihr lieben Geſellen, ach rathet mir fein:
Wie muß mein Betragen im Eheſtand ſeyn?“

Chor.

Baubau! Hetzhetz! Huſſa!
Hallo! Hallo! Trara!

Der Jäger zuerſt zu dem Bären trat,
„Du zottiger Petz, gieb guten Rath“!
Baubau! Baubau! Trara!
Da brummte der Bär: „ſieh mich nur an,
Bin ich nicht ein Muſter als Ehemann?
Denn dickfellig muß man bei Weibern ſeyn,
Und brummen und brummen, Jahr aus, Jahr ein.“

Chor.

Baubau! Hetzhetz! Huſſa!
Hallo! Hallo! Trara!

Gertrud.

Nun das ſind mir ſaubre Lehren am Hochzeittage.

Stephan.

O im ſechsten Reime kommt's noch beſſer!

Konrad.

Nun denn, nachher.

Stephan.

Warum nicht gar!

(er fährt raſch im Liede fort)

Stephan.

Der Jäger trieb auch einen Dachs aus dem Bau:
„Wie leb' ich zufrieden mit meiner Frau?
Baubau! Baubau! Trara!
Da gähnte der Dachs und ſtrich ſich den Wanſt,
„Ach ſchlafe ſo lang und ſo feſt als du kannſt.
Denn nur wenn man weder hört noch ſieht,
Hat man vor Weibern Ruh und Fried."

Chor.

Baubau! Hetzhetz! Huſſa!
Hallo! Hallo! Trara!

Konrad.

Nun laß es gut ſeyn, Vetter.

Stephan.

Nur noch einen —

Gertrud.

Ei Nachbar, wie können wir denn den Vater Martin ſo lange warten laſſen.

Anna (zu Konrad).

Ja laß uns fort, ich bin nicht ruhig, bis unſer Bündniß eingeſegnet iſt.

Konrad.

Du ſüßes Kind, was ängſtigt Dich?

Gertrud (zu den Schützen).

Nun ihr Herren, wollt ihr die Braut führen?

Stephan.

Nur vom Fuchs müßt ihr noch hören.

Chor.

Vorwärts, vorwärts!

Stephan.

Hört doch nur!

(Die Spielleute beginnen wieder, der Zug ſetzt ſich mit Jubelgeſchrei in Bewegung, Stephan bemüht ſich vergeblich ihn aufzuhalten, Alles zieht jubelnd bei ihm vorüber, ſo trottet er endlich hinterdrein, in dem Lärmen ſein Lied weiterſingend:)

Nun kam auch der liſtige Fuchs an die Reih':
„Du ſchlauer Geſelle nun rathe mir treu!“

(Indeß verläßt der Zug die Bühne, erſcheint dann auf der Höhe der Felſenwand wieder. Jetzt läutet die Glocke der Kapelle, der Zug geht hinein. Das Glöckchen verklingt in immer ſeltneren Schlägen.)

Fünfte Scene.

Heiling tritt auf.

Hier iſt der Ort, hier will ich ihrer warten,
Ein unwillkommner, finſtrer Hochzeitgaſt,
Ein ſchlimmer Führer in das Brautgemach.
Du ſchmucker, feiner, luſt'ger Bräutigam,
Die Brautnacht bricht herein, nimm Dich in Acht,
Sie wird mit tiefem Schatten Dich bedecken.

(aus der Kapelle tönt ſanfter Geſang.)

Chor.

Segne Allmächtiger,
Segne dies Paar,
Schütze ihr Haupt
In jeder Gefahr!

Heiling (vor ſich hin).

Vergebens flehet ihr
Der ew'ge Rächer iſt mit mir.

Chor.

Du biſt der ſtarke Gott,
Dem wir vertrau'n,
Du der Allgütige,
Auf den wir bau'n.
Segne Allmächtiger,
Segne dies Paar,
Schütze ihr Haupt
In jeder Gefahr!

Heiling.

Wende dein Angeſicht,
Richtender Gott!
Laß meine Rache frei,
Hemme ſie nicht!
Willſt du mich bethören
Frommer Friedensklang,
Will ich dich nicht hören,
Frei ſey der Rache Drang!

(er ſtürzt zur Seite ab.)

Sechste Scene.

(Der Chor ſchließt. Kurze Pauſe. Glockengeläute. Der Zug geht wieder aus der Kapelle jubelnd über die Felswand, der Marſch verklingt hinter der Scene. Konrad und Anna kommen auf die Bühne herab.)

Duett.

Nun biſt Du mein,
Ich ewig Dein,
Ich halte Dich umfangen
Und alles Fürchten, alles Bangen,
Vergeſſen iſt's auf immer und vergangen.
Was mir gelobt Dein ſüßer Mund,
Der Liebe heil'gen Eid,
Den hat zum ew'gen Treuebund
Der Himmel nun geweiht.
Nun biſt Du mein,
Ich ewig Dein,
Ich halte Dich umfangen
Und alles Fürchten, alles Bangen,
Vergeſſen iſt's auf immer und vergangen.

Siebente Scene.

Vorige. Stephan mit den Brautjungfern.

Stephan.

Nun das gefällt mir nicht übel. Da ſtehn ſie und ſchnäbeln ſich wie die Turteltäubchen und auf dem Tanzplatze geht ſchon Alles drüber und drunter. Iſt denn das ſo wichtig, daß ihr euch deshalb vom Hochzeitzuge wegſtehlen mußtet? Zum Brautſuchen ſollt ihr kommen, Alles ſteht und wartet auf euch.

Anna.

Ach laßt das doch, wie kann denn Konrad mit dem wunden Arme —

Konrad.

Doch, doch mein ſüßes Kind, ich muß Dich finden.

Stephan.

Ei das wäre mir auch eine ſchöne Hochzeit ohne Brautſuchen. Nichts da! Euch beiden werden die Augen verbunden, Konrad wird unter die Männer, Anna unter die Weiber verſteckt, ſo müßt ihr euch zu einander hintappen und wir wollen's euch ſchon ſauer machen. Kommt, kommt, alte Sitte hat altes Recht. Ihr werdet keine ehrlichen Eheleute, wenn ihr euch nicht blindlings gefunden habt. Angefaßt ihr Dirnen, zuerſt den Bräutigam!

Finale.

Eines der Mädchen läßt ſich vor Konrad auf ein Knie nieder, faltet auf dem andern ein weißes Tuch zuſammen, womit ſie dann Konrad die Augen verbindet.

Die Brautjungfern.

So wollen wir auf kurze Zeit
Die Augen Dir verbinden,
Haſt Du nach Herzensluſt gefreit,
Wirſt Du Dein Weibchen finden.

Konrad.

Und wär'ſt Du tauſend Meilen weit,
Ich wollte Dich ſchon finden.

(Zwei Mädchen führen ihn raſch hinweg.)

Stephan (ruft ihnen nach).

Lauft was ihr könnt, verſteckt ihn, ich komme gleich mit der Braut nach.

(Die Mädchen verbinden Anna ebenſo die Augen.)

Die Brautjungfern.

So wollen wir auf kurze Friſt
Die Augen Dir verbinden,
Wenn Du ein treues Weibchen biſt,
Wirſt Du den Liebſten finden.

Anna.

Ach wer dem Herzen theuer iſt
Den weiß man ſchon zu finden.
Nun führt mich! (ſie reicht Stephan die Hand, ehe dieſer ſie nimmt tritt Heiling dazwiſchen, ergreift ſie, Stephan und die Mädchen fliehen ſchreiend.)

Anna.

Was ſoll das Schrein?
Ihr tollen Mädchen, laßt die Poſſen ſeyn.
So kommt doch — wollt ihr nicht? ſo ſprecht!
Ihr ängſtigt mich! o das iſt gar nicht recht!
(unwillig reißt ſie das Tuch von den Augen, erblickt Heiling, der unbeweglich ihre Hand hält. Sie ſinkt in die Knie, wendet entſetzt das Geſicht.)
Barmherz'ger Gott!

Heiling.

Was wendeſt Du Dein Angeſicht?
Süß Liebchen, kennſt Du Deinen Bräut'gam nicht?

Anna.

Entſetzlicher! Hinweg! — Was willſt Du hier?

Heiling (reißt ſie empor).

Als Rächer kam ich her!

Anna (blickt ſcheu und bang auf ihn).

Weh mir!

Heiling

(von ihrem Anblick entwaffnet, ſchlägt die Hände zuſammen).

Anna! Warum haſt Du mir das gethan?

Anna (gerührt).

O rechnet mir nicht Euern Jammer an!

Heiling.

Gedenkſt Du nicht des Tag's, da Du mir Treu' verſprochen,
Als ich in Wonn' und Schmerz zu Deinen Füßen rang?
Warum, warum haſt Du mir Deine Treu' gebrochen?

Anna.

Warum habt Ihr zum Menſchen Euch gelogen,
In Eure grauſe Nähe mich gezogen,
Mit Eitelkeit mein Herz verſucht?
Ich wußte nicht, was ich verſprochen
Als ihr mich Braut genannt.

Heiling.

Verflucht!
So haſt Du keine Treue mir gebrochen?
Vor meiner Liebe konnte Dir ſchon grauen,
Wohlan, ſo ſollſt Du meine Rache ſchauen!

Anna.

So räche Dich Entſetzlicher,
Doch an mir allein
Erſchöpfe alle Pein,
(ihm zu Füßen) Und ſchone meines Gatten nur.

Heiling (raſend).

Ha Schändliche! So wagſt Du, ihn zu heißen?
Aus Deinem Herzen will ich dieſen Namen reißen.

Anna (flieht vor ihm, wankenden Schrittes).

Ihr Heil'gen alle, ſchützet, rettet mich!

(ſtürzt in die Kniee, mit ausgebreiteten Armen, wie verzückt gen Himmel rufend.)

In Deine Hände Gott befehl' ich mich!

(Heiling ſteht erſchüttert und unſchlüſſig.)

Neunte Scene.

Vorige, Konrad ſtürzt herbei, ihm nach Schützen und Bauern.

Konrad.

Weiche Verfluchter,
Ihr Retter iſt da!

mit dem Chor.

Weh Dir Verruchter,
Die Rache iſt nah!

(er hat Anna den Brautjungfern übergeben, Heiling blickt ihn mit ſtarrer Kälte an.)

Rufe Deine Geiſter,
Schwarzer Hexenmeiſter,
Rolle nur wüthend den Blick,
Hier nimm Deinen Dolchſtoß zurück!

(er führt mit dem Jagdmeſſer einen heftigen Stoß auf Heilings Bruſt, die Klinge bricht, Heiling ſteht unbeweglich, lacht gellend auf.)

Chor (entſetzt zurückweichend).

Wehe, entſetzlich!
Er iſt unverletzlich!

Die Hölle iſt frei
Gott ſteh' uns bei!

Heiling.

Geiſter, herbei
Die Rache iſt frei!

(er ſchwingt den Zepter, die Bühne verfinſtert ſich, unterirdiſcher Donner. Gnomen mit Branden und Kobolde ſteigen aus der Erde empor. Die Hochzeitleute, davor fliehend, bilden zu beiden Seiten der Bühne Gruppen voll Schrecken.)

Heiling und die Geiſter.

Wehe euch Allen!
In des Verderbens Nacht
Seyd ihr gefallen!

die Hochzeitleute.

Wehe uns Allen!
Ach in der Hölle Macht
Sind wir gefallen!

Zehnte Scene.

(Plötzlich ſpaltet ſich die Felswand im Hintergrunde und man blickt in das mit allen Schätzen geſchmückte Höhlenreich. Die Königin ſteht auf einer Thronerhöhung, Zwerge und Gnomen ſind um ſie gruppirt. Es wird wieder hell. Die Hochzeitleute weichen zu beiden Seiten, die Erdgeiſter werfen ſich nieder. **Heiling** ſteht auf einer, **Konrad**, **Anna** im Arme haltend, und **Gertrud** auf der andern Seite.)

Königin.

Halt ein mein Sohn, die Rache darf nicht richten!
Laß mich den Streit in Liebe ſchlichten.

(Sie ſteigt herab und kommt in die Mitte vor.)

Chor.

Ha welch Wunder iſt geſchehn,
Welch ein Glanz läßt dort ſich ſehn!

Königin.

Du haſt der Erde Luſt und Pein erfahren,
Haſt Deine Leidenſchaft gebüßt,
Erhebe Dich nun über ſie.
Das Geiſterreich beut Dir die Krone
Und treue Liebe ihrem Sohne
Verheißt der Mutter Herz. (ſie breitet die Arme aus)
Hieher mein Sohn, hier endet aller Schmerz!

Geiſter (halblaut).

Ihn bewegt der Mutter Rede,
Wird er ſich zur Milde kehren?

Hochzeitleute (halblaut).

Welche wunderbare Rede!
Wird er auf die Mahnung hören?

Heiling (in ſich gekehrt).

Wenn mein Kranz verblüht,
Wenn mein Herz gebrochen,
Dann hatt' ich Wiederkehr verſprochen —
Ich komme Mutter, Alles iſt erfüllt!

(Er fällt in ſeiner Mutter Umarmung, ihr zu Füßen, ſie beugt ſich über ihn.)

Geiſter.

Heil, die Herrin hat geſiegt,
Heil uns Heil, er iſt gewonnen!

Hochzeitleute.

Wohl uns wohl! er iſt beſiegt,
Die Gefahren ſind zerronnen.

Heiling (erhebt ſich).

Fahr' hin, der Erde Luſt und Leid!
Es war beſchieden
Was geſchehn.
Kein ſterblich Auge ſoll mich wiederſehn.

(Er geht in die Bergöffnung.)

Konrad und Anna (ihm nachrufend).

Fahr' wohl! Fahr' wohl! und unter uns ſey Friede!

(Die Königin ſteht auf der Thronerhebung, Heiling ſteigt zu ihr hinauf, die Geiſter reichen ihm die Krone, die er aufſetzt, und legen ihm den Königsmantel an.)

Allgemeiner Chor.

Gottes Allmacht hat entſchieden
Allen Recht und Allen Frieden.

Konrad und Anna.

Nun endlich mein, und alles Bangen,
Vergeſſen ſey's auf immer und vergangen.

Chor.

Gottes Allmacht hat entſchieden
Allen Recht und Allen Frieden.

(Der Vorhang fällt.)

Ende des erſten Bandes.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften
von
Eduard Devrient.

Zweiter Band.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Zweiter Band.

Die Verirrungen.
Der Fabrikant.
Die Kirmes.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1846.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Verirrungen.

Ein bürgerliches Schauſpiel in fünf Akten.

1837.

Perſonen.

Kammerrath Engelhaus.
Seine Frau.
Mariane, ſeine Tochter.
Aſſeſſor Born, ihr Verlobter.
Banquier Nelling,
Amtmann Haber, } Vettern des Kammerraths.
Chriſtoph, ſein Sohn,
Der Präſident.
Der Geheimerath.
Seine Frau.
Der Tribunalrath.
Seine Frau.
Der Hofrath.
Seine Frau.
Lieutenant von Lorbeck.
Mamſell Jenner, } im Dienſt des Kammerraths.
Friedrich,
Ein Bedienter Nellings.
Ein Dienſtmädchen.
Ein Lohnlakey.

Erſter Akt.

(Sehr elegantes Zimmer im Hauſe des Kammerraths. In der Hinterwand zwei Thüren, wovon die eine, offen ſtehend, ein Cabinet zeigt, in deſſen Tiefe die Thür zum Speiſeſaal ſich befindet. Rechts zur Seite im Hintergrunde eine Thür zu Marianens Zimmer, weitervor ein Clavier, flach gegen die Seite der Bühne, ſo daß der Spielende in die Couliſſe ſieht. Ganz im Vorgrunde ein kleiner Tiſch, auf dem ein Schach- und ein Dominoſpiel. Links zur Seite im Hintergrunde ein Fenſter, weitervor ein Sopha, davor ein runder Tiſch.)

Erſter Auftritt.

Mamſell Jenner aus dem Speiſeſaale, gleich darauf Friedrich.

Jenner.

Friedrich! Friedrich! — Wo ſteckt er nur? (Sie geht zur andern Thür, Friedrich tritt herein.) Mein Gott, wo bleiben Sie denn? der Lohnlakey kann ja drinnen nicht allein mit dem Serviren zu Stande kommen.

Friedrich (ſetzt ſich).

Uf, nun muß ich mich erſt einen Augenblick ausruhn. (Er trocknet ſich den Schweiß) Das iſt ja heut eine Hitze, als wären wir ſchon im Juni.

Jenner.

Aber wo waren Sie denn?

Friedrich.

Hier im Nebengäßchen bei unſres Kutſchers Frau, drei Treppen hoch.

Jenner.

Und während der Tiſchzeit laufen Sie dahin?

Friedrich.

Mußte ich nicht? Kaum hatte ich das erſtemal den Champagner herumgeſchenkt, kriegt unſer Fräulein den wohlthätigen Rappel und ich muß Hals über Kopf eine Flaſche Champagner zu der kranken Frau tragen.

Jenner.

Nun das iſt doch ſchön, daß ſie an die Armen denkt, wenn ſie etwas Gutes genießt; machen Sie nur, daß Sie hinein kommen.

Friedrich (ſteht auf).

Ja ja, es iſt ganz ſchön, aber wenn ſie der Kutſcherfrau wohl thun will, braucht ſie darum dem Bedienten nicht weh zu thun; (im Abgehn) und wer weiß, ob der kranken Frau der Champagner gar zuträglich iſt.

Jenner (ſchon früher rechts mit dem Kaffeeſervice beſchäftigt).

Wie das vollauf hergeht hier in der Stadt! Ich kann mich noch gar nicht daran gewöhnen. Dieſe Gaſtereien, dieſer Rumor, ob das nur in allen Häuſern ſo iſt? Ach dann wird hier in mancher Stunde verſchwendet, womit man auf die ganze Lebenszeit glückliche Menſchen machen könnte; ich mag gar nicht daran denken. Und dabei ſcheint es, ſie haben ſelbſt keine rechte Freude daran.

Friedrich (eine Zuckerſchale in der Hand, kommt aus dem Speiſezimmer).

Mamſell! Mamſell! Sie werden gleich aufſtehen, Sie möchten den Kaffee fertig halten!

Jenner (eilfertig).

Der Zucker ſteht noch drinnen.

Friedrich.

Ich habe ihn mitgebracht.

Jenner.

Den Tiſch vom Sopha zurück!

Friedrich (rückt ihn).

Machen Sie nur dem Herrn Bräutigam den Kaffee recht ſüß, denn er zieht heut wieder ſaure Geſichter.

Jenner (legt Theelöffel auf die Taſſen).

Was Sie nicht alles ſehen.

Friedrich.

Na des Herrn Aſſeſſors Geſichter ſind auch deutlich genug.

Jenner.

Ein bischen Maulen iſt unter Brautleuten nichts Neues.

Friedrich.

Die Stichelreden und ſchiefen Geſichter kommen nur jezt ein bischen oft, aber der Herr Aſſeſſor hat Recht, daß er ſich nicht Alles gefallen läßt; mein Seel, wenn ich es wäre, ich richtete einmal einen Spektakel an —

Jenner.

Still, ich glaube, ſie kommen ſchon, geſchwind, geſchwind! (Beide ab zur Seite.)

Zweiter Auftritt.

Aſſeſſor Born, gleich darauf Nelling.

Born (geht verſtimmt bis in den Vorgrund).

Ich habe es nun vorher gewußt, mir ſo oft geſagt, daß ich ein ſchweres Werk unternehme, daß nur Geduld und ſichre Haltung unſer Liebesglück erziehen könne, und immer wieder und wieder verliere ich das Gleichgewicht.

Nelling (aus dem Speiſeſaale).

Geſegnete Mahlzeit, Wilhelm! Ganz solo? Warum ſtiehlſt Du Dich denn ſo vom Tiſche? Fängſt wohl Grillen? Armer Junge, Du ſträubſt Dich noch, den Pantoffel zu küſſen, hilft Dir nichts, hilft Dir nichts, nur zu! Und wenn, wie hier, ſolch ein appetitliches Füßchen darin ſteckt —

Born (verletzt).

Du haſt Dir den Champagner ſchmecken laſſen.

Nelling.

Warum nicht? Ich habe ja keine capriciöſe Braut.

Born.

Nelling, wir ſind Schulfreunde und ich ſehe unſrer alten Bekanntſchaft viel nach, obſchon im Uebrigen unſre Wege nicht immer dieſelben ſind.

Nelling.

Nein, mein Sohn, nicht dieſelben, ſollte mich auch verwünſcht verdrießen. Ich möchte nicht mit Deinem von Bedenklichkeiten, Pflichten, Grundſätzen und trübſeligen Anſichten überladenen Packwagen durch den Sand leiern. Da ſieh einmal Deinen künftigen Schwiegervater, der weiß zu leben; war das nicht heut ein fürſtliches Diner?

Born.

Es kann aber ſehr bürgerliche Folgen haben.

Nelling.

Der Rechnungen wegen? Pah! er legt ſie zu den übrigen.

Born.

Und wo ſoll das hinaus?

Nelling.

Zum Hauſe hinaus wahrſcheinlich, bei des Herrn Vetters Bornirtheit iſt wenig andres zu hoffen; ein gewandter Kopf fände ſich auch da heraus.

Born.

Die gewandten Köpfe vertrauen ſich oft zu viel, auch Dich ſehe ich noch am Ende Deiner Geſchicklichkeit, und in Verzweiflung über ein verſpeculirtes Leben.

Nelling.

Das nicht, das ſicher nicht. Es kann einmal ſchief gehen und ich auf dem Trocknen liegen, pah, was iſt's mehr? Dann lachen die Andren über mich, bis ich mich wieder aufgerafft, um über ſie zu lachen. Was wäre es denn auch, wenn ich immer bequem im Vollen ſäße? Der Wechſel allein macht den Lebensgenuß, ich muß heut gequält, geprickelt, getrieben ſeyn, um morgen mit um ſo größerer Begierde das Errungene genießen zu können.

Born.

So iſt Dein ganzes Leben nichts als ein Hazardſpiel.

Nelling.

Hältſt Du das Deine für etwas Andres, trotz aller Regelrechtigkeit und Strenge, womit Du Dir und Andern das Leben verbitterſt? Ah Fare! Der Zufall, das Glück, das ſind die Götter unſres Lebens.

Born.

Nelling, ich bedaure Dich von Herzen, daß —

Nelling.

Und ich Dich, ich Dich. Sieh, ich würde mein ganzes Leben am Pharotiſche hinbringen, wenn die Karten nicht ſo einförmig wären. Ich muß ein combinirtes Spiel haben, mit unerwarteten Wechſelfällen, mit ſchwierigen Charakteren, Leidenſchaften, das reizt, das ſtachelt, ſich oben zu halten. Mit den gewöhnlichen Lebensgenüſſen iſt man bald am Ende; ich liebe das Raffinement unſrer Zeit. (Schlägt Born auf die Schulter.) Speculation! Speculation, mein Freund! das iſt das Salz unſrer Exiſtenz! Wer nicht alle Tage zwiſchen einer Million und dem Bettelbrode balancirt, der kennt den eigentlichen haut goût des Lebens gar nicht.

Born.

Nelling, Du biſt entſetzlich! Auf dieſem Wege verſpielſt Du den letzten Reſt der Menſchheit in Dir.

Nelling.

Da ſiehſt Du, es iſt nicht mir Dir auszukommen, ich rede vernünftig mit Dir, und Du fängſt gleich an zu moraliſiren. Aha, die Tafel wird aufgehoben! (Man hört Geräuſch im Speiſeſaal.)

Dritter Auftritt.

Vorige. Mamſell Jenner hat mit **Friedrich** die Kaffeemaſchine gebracht und fängt an einzuſchenken. Gleich darauf **Kammerräthin, Geheimeräthin, Tribunalräthin** und **Hofräthin.**

Kammerräthin (aus dem Speiſeſaale).

Iſt der Kaffee bereit?

Jenner.

Alles in Ordnung, Frau Kammerräthin.

Nelling.

Verehrte Couſine! (Er verbeugt ſich, Born ebenfalls.)

Kammerräthin.

Geſegnete Mahlzeit, meine Herren! (Sie wendet ſich wieder nach dem Speiſeſaale, aus dem die Geheimeräthin, Tribunalräthin und Hofräthin kommen.) Meine beſte Frau Geheimeräthin, liebſte Tribunalräthin, wenn ich bitten darf, hier nehmen Sie Platz.

Tribunalräthin.

Soll ich auf dem Sopha? — Frau Hofräthin, ich bitte —

Hofräthin.

Frau Tribunalräthin, was denken Sie, nein, nein —

Tribunalräthin.

Ich bitte!

Hofräthin.

Ich ſitze ſchon. (Hat einen Stuhl neben dem Sopha genommen.)

Tribunalräthin (ſetzt ſich).

Wenn Sie durchaus verſchmähen — (Die Kammerräthin iſt zum Kaffeetiſche gegangen.)

Geheimeräthin (welche ohne Weiteres auf dem Sopha Platz genommen, heimlich).

Haben Sie bemerkt, beſte Tribunalräthin? wir waren Dreizehn am Tiſche, welche Ungeſchicktheit von der guten Kammerräthin.

Tribunalräthin.

Wie in allen Dingen. Aber mein Gott, das macht mir ordentliche Angſt!

Geheimeräthin.

Was mich betrifft, ich kenne keine Todesfurcht, das fromme, gläubige Gemüth iſt immer fertig, des Rufes in die Ewigkeit gewärtig. — Sie kommen doch zu unſrem nächſten Thee?

Tribunalräthin.

Da man mich gewürdigt hat —

Vierter Auftritt.

Vorige. Der Kammerrath kommt aus dem Speiſeſaale.

Relling (hinter dem Stuhle der Hofräthin, die er bisher unterhalten).

Ja es iſt eine ganz wunderliche Teſtamentsklauſel, die es ihr befiehlt.

Hofräthin (neugierig).

O davon müſſen Sie mir mehr erzählen.

Kammerrath.

Meine Damen, ich habe die Ehre, eine geſegnete Mahlzeit zu wünſchen. (Küßt ihnen der Reihe nach die Hände) Frau Geheimeräthin, Frau Tribunalräthin, Frau Hofräthin, wohl zu bekommen!

Relling.

Herr Couſin —

Kammerrath (küßt ihn auf beide Wangen).

Wohlzubekommen! (Indeß tritt die Kammerräthin zu den Damen, Friedrich mit einem Theebrett voll Kaffeetaſſen.)

Kammerräthin.

Meine Damen, ein Täßchen Kaffee, wenn ich bitten darf! (Sie nehmen.)

Fünfter Auftritt.

Vorige. Aus dem Speiſeſaale kommen: der Präſident, Geheimerath und Tribunalrath.

Kammerrath (ihnen entgegen).

Herr Präſident! (er verbeugt ſich devot, dieſer reicht ihm die Hand, und geht dann zu den Damen). Herr Geheimerath! (Sie küſſen ſich dreimal, ebenſo mit dem Tribunalrath.)

Nelling (zu Born).

Giebt's etwas Lächerlicheres, als dieſe feierliche Küſſerei nach Tiſche?

Born.

Die Herren wünſchen ſich Glück, die wichtigſte Arbeit ihres Lebens vollbracht zu haben.

Sechster Auftritt.

Vorige. Mariane, der Hofrath, ein großes Buch tragend, der Lieutenant aus dem Speiſeſaale.

Mariane (lachend).

Das wäre ſchön, hahaha! Ja, wenn die Frauen ſo leicht zu kommandiren wären, als Ihre Grenadire.

Hofrath.

In dieſem Winter habe ich Sie, geſchätztes Fräulein, doch einmal unter dem Commando des Herrn Lieutenants geſehn.

Mariane (lachend).

Des Herrn Lieutenants, mich?

Lieutenant.

Ja freilich, meine Gnädige, auf dem letzten Balle, wo ich die Touren des Contredanſes commandirte.

Mariane.

Ah das war eine ſehr flüchtige Autorität.

Lieutenant.

Ja leider! Wie ſchade, daß der Winter vorüber iſt.

Mariane.

O wir ſollten noch einmal tanzen, bevor es warm wird.

Lieutenant.

Das wäre wirklich delizios!

Mariane.

Papa! Du mußt uns noch einen Ball geben.

Kammerrath (etwas betreten).

Einen Ball? Im Mai —

Mariane.

Wir wollen einen kleinen Nachwinter feiern, was geht uns die Jahreszeit an.

Kammerrath.

Nun, wenn Du meinſt —

Mariane.

Alſo nächſte Woche, meine Herrſchaften, werden wir uns die Ehre erbitten — (ſie verbeugt ſich rundum, man erwiedert es.)

Lieutenant.

Charmant, delizios!

Hofrath.

Sie wiſſen die Freude überall hervorzuzaubern.

Mariane (nimmt dem Hofrath das Buch ab, ſetzt ſich neben die Hofräthin auf den Stuhl, den ihre Mutter ſo eben verläßt.)

Nun hierher, meine Herren, wenn ſie hübſch artig ſind, zeige ich Ihnen ſchöne Bilder. (Lieutenant, Hofrath und Nelling drängen ſich um ihren Stuhl, ſie hält das Buch und ſchlägt die Bilder auf, die Hofräthin neigt ſich von der Seite über das Blatt. — Kammerrath und Räthin treten mitten in den Vorgrund.)

Kammerräthin (leiſe).

Haſt Du bei Tiſche etwas ausgerichtet?

Kammerrath (ebenſo).

Noch nichts, es wird aber ſchon kommen.

Kammerräthin.

Du biſt ungeſchickt, ich werde mich nur an den Präſidenten machen.

Kammerrath.

Ich nehme den Geheimerath, das iſt ſeine rechte Hand. (Die Räthin ſucht den Präſidenten auf, der Rath wendet ſich zum Geheimerath.) Herr Geheimerath, haben Sie auch Kaffee? Friedrich, hieher! Noch ein Täßchen, ich bitte ganz ergebenſt; und wie wäre es denn mit einem Parthiechen Schach?

Geheimerath.

Macht nach Tiſche ſo heiß, lieber Kammerrath.

Kammerrath.

Oder Domino, Ihr Lieblingsſpiel. Herr Geheime=

rath, ich bitte gehorſamſt. (Er rückt einen kleinen Tiſch mit dem Spiele rechts in den Vorgrund; für ſich) Dabei halte ich ihn feſt.

Geheimerath.

Nun denn, ein Parthiechen macht man wohl.

(Sie ſetzen ſich.)

(Die Kammerrathin geht im Geſpräch mit dem Präſidenten nach dem Fenſter, wo man ſie eifrig reden ſieht. Der Tribunalrath ſteht an der Seitenlehne des Sopha's bei der Geheimeräthin, Born tritt zu der Gruppe am Bilderbuche.)

Mariane.

Nun aufgepaßt, meine Herren! Herr von Lorbeck, das iſt etwas für Sie. Hier ſehen Sie die Belagerung von Thionville, wo Hoche zum General-Adjutanten ernannt wird.

Lieutenant.

Der Menſch hat ein ungeheures Avancement gemacht, vom Lieutenant zum General-Adjutanten, das arrivirt nicht ſo leicht. — Wenn es nur endlich einmal wieder Krieg gäbe.

Mariane.

O pfui, welch ein frevelhafter Wunſch! Wollen Sie Ihren Vortheil in der allgemeinen Noth, in dem Tode Ihrer Vordermänner ſuchen?

Lieutenant.

Ja du lieber Gott, gnädiges Fräulein, ein Jeder iſt ſich ſelbſt der Nächſte.

Mariane.

Und entfernt ſich dadurch jedes fühlende Herz.

Hofräthin.

Liebe, Sie würden ſo nicht ſprechen, wenn Sie die Braut eines Lieutenants wären und mit Sehnſucht auf die Compagnie warteten.

Mariane (mit Feuer).

Immer, immer würde ich ſo empfinden und ſprechen. Jedes Glück, das man zum Nachtheil ſeines Nebenmenſchen erlangt, muß härter drücken, als die größte Noth.

Born (hat ihre Hand genommen, küßt ſie, halblaut).

Schön, ſchön, meine liebe Mariane.

Hofrath.

Ueberaus zart und fein gefühlt.

Mariane (zieht Born die Hand fort, unmuthig).

Es iſt verdrießlich, wenn man über Geſinnungen gelobt wird, die ſich bei jedem Menſchen von ſelbſt verſtehen ſollten. (Blättert weiter in dem Buche.)

Kammerrath (während des Spieles).

Sie haben vollkommen Recht, Herr Geheimerath, aber iſt es nicht natürlich, daß man bei ſo langen treuen Dienſten auch Anerkennung wünſcht? — Man will doch vorwärts —

Geheimerath.

Lieber Kammerrath, in unſrem Alter ruht man lieber aus —

Kammerrath.

Bitte gehorſamſt, Herr Geheimerath, ich denke noch nicht an Ausruhn, ich will mich doch in meiner Carriere pouſſiren. —

Geheimerath.

Ueberlaſſen wir das unſern Kindern. Geben Sie Acht, Ihr künftiger Schwiegerſohn wird nicht lange auf ſich warten laſſen, das iſt ein tüchtiger Kopf.

Kammerrath.

Sehr ſchmeichelhaft, unendlich ſchmeichelhaft, Herr Geheimerath. Aber ein Eiſenkopf auch, nicht wahr, Herr Geheimerath? Weiß die dehors nicht zu menagiren, will immer Recht haben, Alles beſſer wiſſen und iſt doch nur ein junger Mann, iſt doch nur ein Aſſeſſor.

Geheimerath.

Nun, nun, die Jugend muß ausgähren, er wird wohl werden.

Mariane (ſchlägt das Buch zu).

Und ſo weiter, ich bin der Bilder überdrüſſig.

Hafräthin.

O wie ſchade —

Mariane.

Wie kann man denn ſo lange bei einer Sache aushalten?

Hofräthin.

Bitte, liebes Fräulein, geben Sie mir das Buch.
(Sie ſteht damit auf, die Tribunalräthin tritt zu ihr in den Vorgrund.)

Tribunalräthin.

Beſonders feinen Takt hat das gute Kind nicht

Hofräthin.

Solche Unarten machen jung. (ruft) Herr Nelling, wollen Sie uns wohl dies Blatt erklären?

Nelling.

Zu Befehl, meine Damen!

Tribunalräthin.

Das iſt eine Feuersbrunſt —

Nelling.

Es iſt der Veſuv.

Tribunalräthin.

Aha, er iſt eben im ſo — im — im Feuergeben begriffen. (heimlich zur Hofräthin) Mein Gott, ich hätte beinahe ſpeien geſagt.

Hofräthin.

Iſt das auch ein anſtößiges Wort?

Tribunalräthin.

Aber beſte Hofräthin — (dieſe hat weiter geblättert)

Nelling.

Eine Plantage im Paraguay.

Tribunalräthin.

Es ſcheint da ſehr heiß zu ſeyn.

Nelling.

Ja wohl. Darum tragen die Sklaven nichts als ein leichtes Beinkleid.

Tribunalräthin

(ſieht ihn von der Seite an und geht auf ihren Platz zurück, für ſich).

Indecenter Menſch!

Hofräthin (halblaut, neugierig).

Nun erzählen Sie mir geſchwind die Teſtamentsgeſchichte. Alſo Fräulein Mariane verliert die Erbſchaft, wenn ſie nicht im zwanzigſten Jahre heirathet?

Nelling.

Ganz richtig, und ihr Vetter Haber erhält ſie dann.

Hofräthin.

Iſt's viel, was ſie erbt?

Nelling.

Ach 20,000 Thaler, der ſelige Onkel hätte ſich damit nicht ſo wichtig machen ſollen.

Hofräthin.

Sprechen Sie doch leiſer! (Sie blättert weiter.) Und woher kommt denn die närriſche Bedingung?

Nelling.

Der ſelige Onkel hielt ſehr viel auf die Ehe, und da Mariane dagegen eingenommen ſchien, ſpröde gegen die Männer that —

Hofräthin (boshaft lächelnd).

Nun den Fehler hat ſie jetzt abgelegt.

Nelling.

Ja, ſie hat ſich etwas gebeſſert — nun da hat er ſie denn durch die Teſtamentsklauſel zur Ehe zwingen wollen.

Hofräthin.

Zwanzig Jahre muß ſie bald ſeyn, ſie hat alſo Urſach, mit ihrem Bräutigam ſäuberlich umzugehn, denn wenn der dicht vor ihrem Geburtstage zurückträte —

Nelling.

Da wäre Mann und Erbſchaft verloren, ein doppeltes Unglück. (Beide verlaſſen den Vorgrund und gehen zu dem Damenkreiſe.)

Hofrath (zu Mariane).

Wären Sie nicht geneigt, mein Fräulein, uns durch etwas Muſik zu beglücken? Ein Lied, eine Barcarole —

Lieutenant.

Auf Ehre, Sie ſollten uns etwas zum Beſten geben.

Mariane.

Ach, ich werde heut nicht ſingen können.

Kammerrath (zum Geheimerath).

O nein, nein, ich verkenne meine Stellung nicht, ich bin doch Rath, Kammerrath, ſeit zehn Jahren, und wenn der Staat einmal meines Rathes bedürfen wird, ſo—

Geheimerath.

Unbedenklich wird man ihn dann begehren.

Kammerrath (geſchmeichelt).

Ich hoff' es, hoff' es, Herr Geheimerath! Aber man bleibt doch nicht gern was man iſt, man will doch tiefer eindringen — in das Innere — in das Geheime — mein Gott, wer heut zu Tage öffentlich gelten will, muß etwas Geheimes ſeyn.

Geheimerath.

Ei, nicht doch, beſter Kammerrath, heut zu Tage trägt man ja überall die Inſignien der Oeffentlichkeit vor, wer wollte da ſich noch um Geheimes bemühn.

Kammerrath (lebhaft).

Oeffentliche Inſignien. Ja, verehrteſter Herr Geheimerath, die, die wünſche ich mir auch! Nicht wahr, nicht wahr, ich darf mir Ihre Andeutung günſtig auslegen?

Geheimerath.

Was denn, was hätt' ich denn geſagt?

Kammerrath (freudig).

Werde vorgeſchlagen, — das nächſte Mal — nicht? — Werden's dem Herrn Präſidenten unter den Fuß geben — hier im Knopfloche —

Geheimerath.

Aber verehrter Freund —

Kammerrath (ergreift ſeine Hand über den Tiſch hin).

Herr Geheimerath, bin ich Ihr Freund, ſo laſſen Sie ein Wörtchen fallen zur rechten Zeit. Ich bin ein alter Mann, ein treuer Staatsdiener — ſehn Sie, ich weine, Herr Geheimerath — alle Morgen der Erſte auf dem Büreau — ſoll man nicht auf meinen Grabſtein ſetzen: Hier ruht der Geheimekammerrath Engelhaus, Ritter p. p.?

Geheimerath.

Ich wünſche von ganzem Herzen —

Kammerrath.

Ich will einkommen darum, Herr Geheimerath, das möchte wohl gut ſeyn, nicht wahr?

Geheimerath.

O weh, da haben Sie unſer Spiel verſchoben!

Kammerrath.

Bitte unterthänigſt um Entſchuldigung!

Hofrath (zu Mariane).

Nein, Sie werden uns nicht los, geſchätztes Fräulein. Ein kleines Liedchen nur —!

Lieutenant.

Eine Romanze!

Geheimeräthin.

So ein Pſalm von Marcello!

Präſident (macht ſich von der Kammerräthin los).

Ja, mein Fräulein, Sie ſollten uns einen kleinen Ohrenſchmaus bereiten.

Geheimerath (faſt zugleich aufſtehend).

Ja, ja, ſingen Sie etwas!

Kammerräthin.

Mariandchen, der Herr Präſident wünſchen —

Kammerrath.

Der Herr Geheimerath möchten —

Born.

Ich dächte, liebe Mariane, Du machteſt uns die Freude.

Mariane.

Mein Gott, ſo gleich nach Tiſch kann man nicht ſingen.

Born.

Deine Schmetterlingsmahlzeit wird dich nicht hindern.

Kammerrath.

Ich werde Noten holen, wir wollen etwas ausſuchen. (Er geht zum Clavier.)

Mariane.

Ach, ich kann nicht, ich bin unwohl.

Hofrath (beſorgt).

Mein Himmel, unwohl, ſo plötzlich?

Mariane.

Ich bin ſchon den ganzen Tag über krank.

Relling (ironiſch).

Du lieber Gott, und haben ſich bis jetzt nichts merken laſſen, das iſt doch hübſch.

Born.

Solche Krankheiten, liebe Mariane, vergehn am ſchnellſten, wenn man ſie nicht achtet.

Mariane (bitter).

Ja, wer ſie nicht empfindet, wer auch kein Mitgefühl dafür hat, dem wird es leicht, ſie nicht zu achten. Ich kann jetzt nicht ſingen.

Lieutenant (kleinlaut).

Sie Grauſame!

Kammerrath (kommt mit einem Pack Noten vorn bei dem Spieltiſchchen vorbei, ſeine Frau tritt ihm entgegen).

Kammerräthin (ſchnell und heimlich).

Nun, was haſt Du ausgerichtet?

Kammerrath (ebenſo).

Steht gut, Alles gut, ich kriege einen Orden.

Kammerräthin.

Wirklich?

Kammerrath.

So gut wie gewiß.

Kammerräthin.

Ich war nicht ſo glücklich. So oft ich vom Geheimerathstitel anfing, lobte der Präſident unſer Diner.

Kammerrath.

Es hat ihm geſchmeckt? — Vortrefflich! Was wollen wir mehr? — Es hat ihm geſchmeckt, ſo werde ich auch Geheimerath.

Präſident.

Wir wollen wirklich das Fräulein nicht mehr beſtürmen, da ſie leidend iſt —

Born.

Ich möchte auch dazu rathen, da ſie es mir ſo beſtimmt abgeſchlagen, iſt ſie wohl nicht zu bewegen.

Mariane (ſteht auf, heftig).

Ich werde ſingen! (höflich) Ich will es verſuchen, da die Herren es ſo ſehr wünſchen. (ſich gegen den Geheimerath und Präſidenten neigend) Papa, die Noten! (Sie nimmt ſie dem Kammerrath aus der Hand und geht raſch zum Clavier.)

Lieutenant und Hofrath (folgen und klatſchen in die Hände). Herrlich! Vortrefflich! Delizios!

Geheimeräthin (ſteht auf, zu den Damen).

Wollen wir nicht auch näher gehn?

Hofräthin.

Lange genug hat das liebe Kind ſich bitten laſſen. (Sie gehn zum Clavier.)

Born (für ſich).

Es iſt zu arg, zu arg, ein Heiliger verlöre da die Geduld!

Nelling.

Nicht ſo morbleu, Wilhelmchen! Setz' Dich zu mir, es hört ſich von Weitem auch gut, und bequemer. (Er wirft ſich in die Sopha-Ecke.

Präſident (in den Vorgrund tretend, zum Geheimerath).

Wenn Sie wüßten, welch eine peinliche Viertelſtunde ich da im Fenſter zugebracht habe, die Frau ſtürmte mit dem lächerlichſten Begehren auf mich ein.

Geheimerath.

Ach und was habe ich gelitten, Herr Präſident, an dieſem Tiſchchen, es iſt unglaublich. Orden, Geheimerathstitel —

Präſident.

Ganz recht.

Geheimerath.

Nein, wenn man in dem Hauſe nicht ſo gut äße, es wäre nicht zu ertragen.

Präſident (lächelnd).

Wohl wahr!

Geheimerath.

Daß der wunderliche alte Mann ſeine Stellung ſo wenig begreift, will noch Carriere machen! Er wird ſich wundern, wenn die — —

Präſident.

Still, ſtill, lieber Freund, keine böſe Prophezeiungen.

(Sie gehen zum Clavier, wo die ganze Geſellſchaft einen Kreis um Mariane geſchloſſen hat, welche man präludiren hört*). Nelling und Born ſind im Vorgrunde.)

---

*) Bei dieſer Einrichtung kann das Lied in der Couliſſe von einer andern Perſon geſungen werden, ohne daß es auffallen wird.

Mariane (fängt an zu ſingen „Freudvoll und leidvoll“ von Beethoven, nach wenig Takten hört ſie auf.)

Nein, das geht nicht!

Die Herren.

Oh, oh, oh! wie ſchade!

Mariane.

Ich will etwas andres verſuchen.

(Born ſchüttelt verdrießlich den Kopf.)

Nelling.

Meine ſchöne Couſine ziert ſich etwas, ſchadet nichts.

Mariane (fängt eine italieniſche Canzone an).

Nelling (halblaut).

Siehſt Du, an all' dieſe Dinge mußt Du Dich bei Zeiten gewöhnen, hübſch ja ſagen, wenn ſie das Köpfchen aufſetzt, ſonſt wirſt Du abgetrumpft wie vorher, und was haſt Du dann von der Blamage?

Born.

Das wird ſich ändern, glaube mir. Alle Fehler Marianens haben in dem Außerordentlichen ihres Charakters ihren Grund. Es iſt ein Sinn für das Starke und Große in ihr, vor dem all' dieſe Kleinlichkeiten zuletzt verſinken werden; freilich nach manchem Kampfe, aber ich will auch daß meine Liebe mir etwas zu ſchaffen mache.

Nelling.

Nun dafür ſcheint mir hinlänglich geſorgt.

Kammerrath (der den Kreis der Zuhörer umſchleicht, um den Beifall zu beobachten, winkt nach vorn). St! St!

Born.

Sprich leiſer. Sieh, ich mag die modernen, wohlerzogenen Mädchen nicht, in denen alle Neigung, aller Wille gänzlich ausgebleicht und ausgezogen iſt. Wo ein friſches, kräftiges Leben ſich regt, da iſt es auch zur Schönheit zu erziehen.

Nelling.

Ueber Deine thörichte Erziehungswuth!

Kammerrath.

Pſt! Stille doch!

Nelling.

Du biſt ein beneidenswerther Kerl, daß Du ein ſchönes Weib bekömmſt, genieße Dein Glück und ſcheere Dich nicht weiter um ihre Marotten. Man muß jeden ſeines Weges laufen laſſen.

Born.

Dann möchte man ſich am Ende nie wiederfinden.

Kammerrath (kommt ſcheltend heran).

Aber meine Herren, ſtille doch! Jetzt kommt ja die ſchöne Cadenze. (Geht zurück.)

(Mariane ſchließt. Alles klatſcht und ruft: Bravo! Vortrefflich! Die Geſellſchaft kommt in den Vorgrund, Nelling und Born ſtehen auf.)

Hofrath.

Ganz hinreißend, mein Fräulein! Nur ein allzukurzer Genuß.

Lieutenant.

Ganz delizios! Wirklich eine famoſe Stimme.

Geheimeräthin.

Sie liebes Kind! (Küßt ſie.)

Tribunalräthin.

Ein außerordentliches Talent!

Geheimeräthin (zur Tribunalräthin, bei Seite).

Die Stimme iſt nicht bedeutend.

Tribunalräthin.

Ganz gewöhnliches Dilettantenweſen.

Born.

In der That, es iſt zu bewundern, daß es ſich bei ſolchem Unwohlſeyn ſo artig ſingen läßt.

Kammerrath.

Sie haben ja gar nichts davon gehört, haben ja fortwährend geplaudert und geſtört.

Mariane.

Wirklich?

Born.

Wurde doch für mich nicht geſungen.

Nelling (auf der rechten Seite zum Lieutenant).

Ich gäbe was darum, wenn ich jetzt eine einzige Cigarre rauchen könnte.

Lieutenant.

Ja die verwünſchte gène in den Geſellſchaften!

Nelling.

Kommen Sie, wir drücken uns, ich weiß, wo es hübſcher iſt. (Sie entfernen ſich.)

Siebenter Auftritt.

Vorige. Friedrich.

Friedrich (tritt zum Präſidenten).

Der Wagen des Herrn Präſidenten. (Präſident nimmt ſeinen Hut.)

Geheimerath.

Iſt mein Wagen nicht auch da?

Friedrich.

Schon eine gute Weile.

Präſident.

Ich bitte, ſich durchaus nicht ſtören zu laſſen, mich rufen noch Geſchäfte.

Kammerrath.

Es war mir eine außerordentliche Ehre —

Kammerräthin.

Der Herr Präſident haben uns überaus glücklich gemacht. (Beide begleiten ihn hinaus.)

Präſident.

Bitte, bitte, bemühen Sie ſich nicht! (Er begrüßt die Geſellſchaft zu beiden Seiten zum Abſchied. Man bricht nun allgemein auf. Mamſell Jenner bringt die Tücher der Damen, Friedrich und der Lakey die Hüte der Herren.)

Geheimeräthin (küßt Mariane).

Der Himmel behüte Sie, mein liebes, gutes Kind!

Geheimerath.

Mich ergebenſt zu empfehlen.

Hofräthin (küßt Mariane).

Adieu, meine Beſte!

Tribunalräthin (ebenſo).

Sie reizende Nachtigall, leben Sie wohl! (Die Herren empfehlen ſich mit Verbeugungen, reichen dem Aſſeſſor die Hände u. ſ. w. Dieſer begleitet ſie zur Thür, Mariane ſetzt ſich verſtimmt auf das Sopha. In der Thür begegnen den Abgehenden der Kammerrath und die Räthin.)

Kammerrath.

Wollen Sie uns auch ſchon verlaſſen?

Kammerräthin.

Es iſt noch ſo früh.

Tribunalräthin.

Wir ſind ſchon zu lange beſchwerlich geweſen.

Kammerrath.

Was ſagen Sie, meine Geehrteſte! (Er begleitet die Abgehenden hinaus.)

Kammerräthin (im Abgehn, ſchon außerhalb).

Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Schweſter, wir haben ſehr bedauert, ſie heut nicht geſehn zu haben!

Achter Auftritt.

Born und **Mariane.**

(Pauſe.)

Born (nähert ſich ihr, ſanft).

Wir haben keine feſtliche Stimmung von dem heutigen Gaſtmahle davon getragen.

Mariane (nach kurzer Pauſe, maulend).

Ich hab's geſagt, ich bin unwohl.

Born.

Unmuthig biſt Du, Mariane, und haſt es mich ſehr bitter vor allen Fremden empfinden laſſen.

Mariane.

Habe ich nicht vor allen Fremden Deine Theilnahmloſigkeit, Deinen liebloſen Spott über mein Unwohlſeyn empfinden müſſen? Wer für meine Leiden kein Mitgefühl hat, ſie ſogar lächerlich machen kann, wie kann der mich lieben?

Born.

Ich weiß wohl, daß es für die große Zahl der Frauen die empfindlichſte Beleidigung iſt: an ihre eingebildeten Uebel nicht zu glauben.

Mariane.

Eingebildet?

Born (immer ruhig).

Vielleicht oft noch ſchlimmer als das, aber ich glaubte, meine Mariane wäre über dieſe weibiſchen Kleinlichkeiten hinaus. Du liebſt es ja ſonſt nicht, unter dem großen Haufen zu ſtehen und haſt zu viel Geiſt, um Deine üble Laune in ſo ärmlichen Formen erſcheinen zu laſſen.

Mariane.

Laune, immer Laune! Das iſt das Wort, womit die Männer auch unſre tiefſten Empfindungen abfertigen. Laſſen wir uns einmal von dem Sonnenſcheine täuſchen, der unſre Augen über die Kette verblendet, an die unſer armes Geſchlecht geſchmiedet iſt, durchdringt einmal die friſche Heiterkeit eines Freiheitstraumes unſre Seele, ſo heißt es: ſie iſt guter Laune; fühlen wir aber im zerriſſenen Herzen unſer Elend in aller Bitterkeit, ſo zuckt Ihr die Achſeln: ſie iſt übler Laune.

Born.

Liebe Mariane, Deine Vorliebe für dies moderne Thema der Frauenfreiheit nimmt Dich ſo ganz gefangen, daß Du darüber Deine eigenen Verhältniſſe in falſchem Lichte ſiehſt. Du kannſt nicht glauben, daß ich gering von Dir denke, Du weißt ja, daß ich Dich liebe.

Mariane.

Woran ſollt' ich das wohl erkennen?

Born.

Am Schlage Deines eigenen Herzens, an der Ueberzeugung Deiner Seele, aus der die Erinnerung an die Stunde nicht entſchwunden ſeyn kann, da wir vor Gottes Augen uns verlobten. Es war ja nicht leichtes äußeres Wohlgefallen, was uns zuſammenführte, es war die Weihe eines höhern Lebens, die Begeiſterung war es für das ewig Wahre und Schöne, die unſre Seelen an einanderriß; kannſt Du's vergeſſen haben, Mariane, kannſt Du ſo Deinem beſſern Selbſt, dem Urbilde meiner liebenden Anbetung untreu werden?

Mariane (ſchweigt, die Hand, womit ſie den Kopf ſchmollend hält, fährt über ihre Augen).

Born (ſetzt ſich zu ihr auf das Sopha).

Sieh, mir iſt unausſprechlich weh, daß ich ſo zu Dir reden muß, Zwieſpalt mit Dir iſt ja wie Streit und Zerriſſenheit in meinem eignen Innern. — Gieb mir die Hand und ſieh mich einmal an. (Sie läßt ihm die Hand und wendet ſich ein wenig gegen ihn) Haſt Du jene Blicke nicht mehr für mich, die in den erſten Zeiten unſrer Liebe mich zu den Seligen erhoben? (Sie ſchlägt unſchlüſſig und beſchämt die Augen nieder) Wie ſchön bewährte damals ſich der edle Wille Deiner ſtarken Seele, er war's, der alle Hinderniſſe bezwang, die unſrer Liebe ſich entgegenſtellten. Seitdem wir ungehindert uns gehören ſcheint es, als habe unſre Liebe ihren Werth für Dich verloren. — Laß uns in dieſer Stunde Alles durchſprechen, was ſeitdem zwiſchen uns getreten iſt. Dieſe kleinen, äußeren Anläſſe können es nicht ſeyn, die Dein Betragen gegen mich ſo ungleich machen.

Mariane.

Sie ſind's auch nicht, wenn ich es denn ſagen muß, es iſt das unwürdige, ſklaviſche Verhältniß, in das Du mich hinabdrücken willſt. (Sich nach und nach erhitzend) Ich will mich länger nicht vom Morgen bis zum Abend meiſtern laſſen. Jeder Blick, jeder Athemzug macht mir ſchon Sorge, ob er auch vor Deinen Augen Gnade finden wird. Ich will die herkömmliche Unterwürfigkeit der Frauen nicht theilen, ich will ein freies, ſelbſtſtändiges Weſen ſeyn. Warum ſoll das Weib nicht ſo gut wie der

Mann in ſeiner Eigenthümlichkeit ſich ausleben dürfen Es iſt nicht wahr, es ſoll nicht wahr ſeyn, daß wir allein für Euch geſchaffen ſind; ich fühle, daß die Männer mehr um unſrer willen da ſind, als wir für ſie.

Born (lächelnd).

Die Dichter aller Zeiten ſind ja auch längſt darüber einig, daß das Weib die Königin der Schöpfung iſt, und wie viele Ehemänner bekennen ſich nicht zu demüthigen Vaſallen Eurer Herrſchaft?

Mariane (gereizt).

Du kannſt ſpotten, wo meine Seele auf's tiefſte bewegt iſt? das iſt empörend! (Sie ſteht auf.)

Born (folgt ihr).

Ich ſpotte nicht, Mariane, ich fühle mich nur zu ſchwach, die große Emancipationsfrage, die Du mir zuwälzeſt, im Ernſte zu bewältigen. Ich wiederhole Dir, daß ich im Allgemeinen die Stellung der Frauen nicht gerecht finde, aber glaube mir, der Ausweg, den Deine Heftigkeit einſchlagen will, führt nur zu Thorheit oder Sünde; er reißt Dich über die Schranke der Sitte hinaus, jenſeits welcher das Weib ihr eigenſtes Weſen vernichtet. Weiblichkeit iſt Euer höchſtes Kleinod, Euer mächtigſter Talisman, trachtet nur, ſie fleckenrein zu halten, ſo wird der Mann Euch volle Geltung zugeſtehn.

Mariane.

Zugeſtehn, alſo immer nur von Eurer Gnade ſollen wir empfangen. Das höchſte Maaß der Vollkommenheit ſollen wir erſt in Demuth erſtreben, dann wollt Ihr uns allenfalls gelten laſſen. Das iſt's ja, das iſt's, was mich empört, daß Deine Anerkennung erſt mir Werth verleihen ſoll.

Born.

Du übertreibſt bis zur Unwahrheit, Mariane. Wenn dies Band der geiſtigen Forthülfe, des Strebens, unſre Seelen zu ergänzen, unter uns zerreißen ſoll, welch andres könnte uns für die lange Ewigkeit verbinden? Im blinden Wohlgefallen an einander iſt die Ehe das Grab der Liebe. Welch einen andern Zwang hab' ich Dir jemals auferlegt, als den Deines eignen Herzens? Die freie Neigung führte uns zu einander, erkennſt Du nicht, daß nur in der Liebe vollkommene Freiheit iſt, da ſie im Gewähren und Empfangen gleich ſüß beglückt? Da Eins des Andren volles Eigenthum und darum kein Gebieten, kein Gehorchen, kein Zwang und keine Weigerung möglich iſt? Sind wir nicht untrennbar Eins, Mariane? Sind meine Schmerzen denn nicht Deine Schmerzen? Sind Deine Fehler denn nicht auch die meinen, und ſoll ich nicht ſie auszutilgen ſtreben? Sollen wir von unſrer Liebe nicht eine höhere Reife unſres ganzen Daſeyns empfangen?

Mariane.

Geh, geh, Du lullſt mich nicht ein mit Deinen ſchönen Worten, die Du doch täglich zu Lügnern machſt. Bin ich in Wahrheit ein Theil Deines eignen Lebens, ſo bin ich es auch, wie ich bin, nicht, wie ich ſeyn könnte. Warum ſieht denn mein Auge an Dir nicht ſo tauſenderlei Fehle, als Deines an mir?

Born.

Mich hat das Leben ſchon länger erzogen, Du ſtehſt erſt an ſeiner Schwelle und die übergroße Nachſicht Deiner Eltern hat Deine Selbſtkenntniß allzuſehr verſpätet.

Mariane.

Und Du denkſt das Verſäumte nachzuholen, denkſt mir alle Freiheit zu nehmen, mich meiner Natur nach auszuleben?

Born (lebhaft).

Ja denn, Mariane, ich hoffe von unſrer Liebe, ſie werde Deinen Eigenwillen mäßigen, den Du für einen edlen Freiheitstrieb hältſt und der Dich oft in den Strudel kindiſcher Launen und Capricen reißt.

Mariane.

Wie?

Born.

Ich hoffe, ſie werde Dein ſchönes Herz aus den Verſuchungen der Eitelkeit erlöſen, die es nur zu oft mit dem Hange nach tauſend Aeußerlichkeiten beſchleichen, ja, Dich an die Grenzen der Coquetterie und Ziererei treiben.

Mariane (heftig).

Das iſt zu arg! Solch ein verächtliches Weſen ſiehſt Du in mir, und giebſt vor, mich zu lieben? O wohl mir, wohl mir, daß die Binde mir von den Augen fällt und ich Deine tugendſtolzen Lügen erkenne. Ein Zerrbild menſchlicher Schwächen ſiehſt Du in mir und willſt das Kunſtſtück der Erziehung an mir verſuchen!

Born.

Mariane!

Mariane (immer heftiger fortfahrend).

Wer Makel an der Geliebten bemerkt, der liebt auch nicht. Kannſt Du nicht meine Schwächen und Irrthümer mit mir lieben, ſo weißt Du nicht, was Liebe iſt; Du kannſt die kalte Pflicht, die Wahrheit, das dürre Recht lieben, aber keines Mädchens Herz beglücken! Betrogen haſt Du mich, betrogen, als ich allein Dein Herz ganz auszufüllen dachte, und alle Wonne des Himmels in meine Seele ausgegoſſen träumte!

Born.

Du frevelſt, Mariane, an unſrer Liebe, an Deiner eignen Seele!

Neunter Auftritt.

Vorige. Kammerrath. Kammerräthin.

Kammerrath.

Ihr ſeyd ja ſo laut hier, was giebt's denn, zankt Ihr Euch?

Kammerräthin.

Mein Gott, und Du weinſt ja, Mariandchen, was haſt Du denn, mein Kind?

Mariane.

Ach, ich bin unglückſelig!

Kammerrath.

Um's Himmelswillen, liebes Töchterchen, was iſt Dir? — Herr Aſſeſſor, was haben Sie ihr gethan, wie können Sie mein Kind zu weinen machen?

Born (begütend).

Laſſen Sie, lieber Vater! —

Kammerrath.

Nein, ich laſſe das nicht, Sie ſollen mein Kind nicht unglücklich machen!

Mariane.

Was iſt denn Deine Liebe, wenn Du mich für launiſch, für eitel und capriciös hältſt?

Kammerrath und **Kammerräthin** (entſetzt).

Was?

Born.

Die Liebe giebt mir die Zuverſicht, daß Du Dich ändern wirſt.

Kammerrath.

Aendern ſoll ſie ſich?! Herr Aſſeſſor, mein himmliſches, göttliches Kind ſich ändern?

Kammerräthin.

Abſcheulich, wie können Sie mein Kind ſo ärgern?

Kammerrath.

Beruhige Dich nur, Herzchen!

Mariane.

Müſſen gerade Deinem Auge meine Fehler ſo rieſenhaft erſcheinen?

Kammerräthin.

Fehler? I mein Kind, nicht doch!

Kammerrath.

Wer wirſt Dir denn Fehler vor? Wer denn?

Born.

Mariane, jetzt iſt es wohl nicht geeignet, dies Geſpräch fortzuſetzen.

Kammerrath.

Warum nicht, warum nicht? Wollen Sie es fortſetzen, wenn ihre Eltern ihr nicht beiſtehn, wenn Sie ſie ungeſtört quälen können? Was wollen Sie, was haben Sie gegen mein Kind?

Born.

Ein ander Mal —

Kammerrath.

Nein, jetzt will ich es wiſſen, Herr Aſſeſſor, ich habe mein Kind erzogen und ſie macht mir Ehre.

Kammerräthin.

Iſt ſie nicht die Krone aller Geſellſchaften?

Kammerrath.

Sie beleidigen mich in meinem Kinde. Warum haben Sie denn alle Mittel in Bewegung geſetzt, um meine Einwilligung zu erhalten? Habe ich nicht mit Händen und Füßen mich gegen dieſe unpaſſende Parthie gewehrt? Was wollen Sie denn nun?

Born (fortgeriſſen).

Ich will eine Frau nach meinem Sinne und nicht nach dem Ihren.

Mariane.

Eine Sklavin willſt Du, die werd' ich niemals werden. (Man ſieht ſie heftig weinen.)

Kammerrath (mit größter Heftigkeit).

So gehn Sie, ſuchen Sie eine nach Ihrem Sinne, Ihre Verbindung mit meiner Tochter iſt gelöſt!

Born.

Sie ſcherzen, lieber Vater! — Man ſpielt nicht mit feierlichen Zuſagen, Mariane hat mein Wort, ich habe —

Kammerräthin.

Nehmen Sie es zurück, mein Herr, es ſoll Sie nicht an meines Kindes Capricen binden.

Mariane (leidenſchaftlich).

Ja, ſeyn Sie frei, frei wie der Vogel in der Luſt, ich will es auch wieder ſeyn!

Born.

Du ſprichſt im Zorne, ich rechne Dir's nicht zu. Laſſen Sie uns beſonnener verfahren, lieber Vater!

Kammerrath.

Ich verbitte mir dieſe Benennung, nennen Sie auch meine Tochter nicht mehr Du — Sie haben gehört, Ihr Verhältniß iſt abgebrochen. In Kurzem werden Sie erfahren, was für Connexionen Sie mit meiner Tochter Hand verſcherzt haben.

Born (lebhaft).

Ich habe mit Marianens Hand keine Connexionen geſucht.

Kammerrath.

Ich weiß wohl, das iſt dem ſtolzen Herrn zu gering, der immer nur auf eignen Füßen ſtehen will.

Born.

Sie haben Recht, ich will dem Verdienſte Alles, nichts der Gunſt verdanken.

Kammerrath.

Gratulire zu dieſen Anſichten, gratulire, Herr Aſſeſſor, werden es weit damit bringen.

Born (immer aufgeregter).

Wir leben in Zeiten und in einem Staate, wo jedes tüchtige Beſtreben ſeine Anerkennung findet, wo man nicht nöthig hat, um ſeiner Beförderung willen, ſich durch Feſte und Gaſtmahle zu ruiniren.

Kammerräthin (erſchrocken).

Ruiniren?

Kammerrath.

Was ſoll das heißen, Herr Aſſeſſor? Soll das mir gelten? Wollen Sie auch mich meiſtern, junger Herr?

Kammerräthin.

Nun, das fehlte noch! Wenn Sie auch den Reſpekt gegen den Vater aus den Augen ſetzen, was ſollte aus meinem armen Kinde werden, wenn es ganz von Ihnen abhängig wäre?

Born.

Der Gaben würdig ſoll ſie werden, die die Natur an ſie verſchwendet hat.

Mariane.

So bin ich ihrer jetzt unwürdig?

Kammerrath.

Es iſt genug der Unverſchämtheiten, befreien Sie uns von Ihrer Gegenwart!

Mariane.

Ich erſpare Ihnen die Mühe der Erziehung, gegen die ſich mein ganzes Weſen empört, ich werde mich nie, niemals Ihrer Zuchtruthe unterwerfen! (Sie ſetzt ſich erſchöpft auf's Sopha, die Räthin tritt zu ihr.)

Born.

Mariane!

Kammerrath.

Werden Sie uns verlaſſen, Herr Aſſeſſor?

Born.

Mariane, iſt das Dein Wille?

Mariane.

Gehen Sie, Ihr Anblick iſt mir verhaßt! (Sie wendet ſich von ihm.)

Kammerrath.

Da hören Sie es!

Kammerräthin.

Mein Kind will Sie nicht mehr ſehn!

Born.

Genug, ich gehe. Vielleicht kommt eine Zeit, wo Sie mit Reue dieſer Stunde gedenken, in der Sie ein redliches Sohnesherz von ſich wieſen. (Er tritt zu Mariane, die in ihrer Mutter Armen liegt) Leb' wohl, Mariane, ich ſcheide mit dem tiefſten Gram um Deine Seele. Wenn Dich ein Unglück mir entriſſen hätte, um wie viel leichter trüge ich Deinen Verluſt! Weit von einander gehn nun unſre Wege für dieſes Leben und für — (ſchmerzlich ausbrechend) Mariane, werden wir uns jemals wiederfinden?

Kammeräthin (weinend).

Hören Sie auf, Sie bringen mein Kind um! (Mariane zittert heftig in der Kammerräthin Arme.)

Kammerrath (ernſt und gedämpft).

Machen Sie ein Ende, mein Herr!

Born (raſcher).

Das eine leg' ich Dir auf Dein Gewiſſen, nur einmal höre noch auf meine Worte: die Tage unſrer Liebe waren die beſten Deines Lebens, verſchleudre nicht in blindem Eigenwillen das Kleinod ihrer heiligen Erinnerung. Verbanne mich, verſtoße mich aus Deinem Herzen und Gedächtniß, allein vergiß es nie, daß wir in unſrer Liebe uns auch der Tugend zugeſchworen. Sey Deinem edlern Selbſt getreu, damit wir nicht in dieſer Stunde für die Ewigkeit uns trennen! (Ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

(Ländliche Gegend. Rechts das Wohnhaus des Amtmanns Haber, links eine Laube.)

Erſter Auftritt.

Der **Kammerrath**, mit einer langen Pfeiſe, in Morgenrock und Pantoffeln, die **Kammerräthin**, mit dem Strickzeuge, im Morgenanzuge, ſitzen in der Laube am Tiſche, auf welchem Kaffeegeräth und ein brennendes Licht.

Kammerrath.

Es iſt doch recht ſtill, ſo des Morgens auf dem Lande.

Kammerräthin.

Ja, wenn das Vieh und die Leute auf Wieſe und Feld hinaus ſind, dann hört man nur noch zu Zeiten den Hahn krähen, oder ein abgeſperrtes Kalb blöken.

Kammerrath.

Iſt denn Mariane heut wieder ſo früh aufgeſtanden?

Kammerräthin.

Um fünf Uhr war ſie ſchon im Garten und auf dem Hoſe.

(Pauſe.)

Kammerrath.

Hat ſie denn ſchon gefrühſtückt?

Kammerräthin.

Sie will ja keinen Kaffee mehr, ſie holt ſich ihr Frühſtück aus der Milchkammer.

Kammerrath.

Das Kind iſt hier wie ausgewechſelt. — Keinen Kaffee — hm, hm. (Er klopft die Pfeife aus) Mütterchen, ſoll ich noch eine ſtopfen?

Kammerräthin.

Haſt ja hier doch nichts Andres zu thun.

Kammerrath (ſtopft ſich die Pfeife. Pauſe.)

Iſt doch ſehr langweilig hier auf dem Lande.

Kammerräthin.

Das weiß Gott!

Kammerrath.

Die vierzehn Tage, die wir nun hier zugebracht, kommen mir wie ein Jahr vor.

Kammerräthin.

Nun, zum Vergnügen ſind wir ja auch nicht hieher gereiſt. Hätten wir nicht dem erſten Gerede über die zurückgegangene Partie ausweichen wollen —

Kammerrath (zündet ſich die Pfeife an).

Und dann hatten wir dem Vetter Haber längſt einen Beſuch verſprochen, wir mußten doch wenigſtens artig ſeyn, da er die Erbſchaft nicht bekommen ſoll.

Kammerräthin.

Ich glaube, er macht ſich jetzt doch Hoffnungen. Als er hörte, daß Mariane mit dem Aſſeſſor gebrochen, da zog er ein ganz curioſes, pfiffiges Geſicht.

Kammerrath.

Ja, wir müſſen auch nun wieder in die Reſidenz.

Kammerräthin.

Wenn nur Mariane hier fortzubringen wäre!

Kammerrath.

Ihr zwanzigſter Geburtstag kommt immer näher, wir müſſen daran denken, eine neue Partie zu Stande zu bringen.

Kammerräthin.

Nun, ich meine, Mariane braucht ſich nur wieder zu zeigen, ſo wird es ihr an Freiern nicht fehlen. Schön, talentvoll, liebenswürdig und 20,000 Thaler —

Kammerrath.

Freilich, freilich! es kann nicht fehlen.

Kammerräthin.

Da iſt der Forſtrath, der Baurath, der Herr von Lorbeck, der Geheimſecretair Schulz —

Kammerrath.

Nichts Secretair, ich werfe mich nicht wieder fort, unter einem Rath nicht; ein Rath oder jemand von Adel, unter dem nicht.

Kammerräthin.

Ich habe ſogar meine Gedanken — der Präſident iſt

Wittwer, noch ein Mann in den beſten Jahren, und war immer ſo aufmerkſam gegen Marianchen.

Kammerrath (liſtig mit dem Kopfe nickend).

Habe auch ſchon dran gedacht — die ganze Zeit, daß wir hier ſind — das kann uns weit führen — Geheimerath, Orden und Schwiegervater des Präſidenten —

Kammerräthin.

Wenn Mariane nur in die Stadt wollte!

Kammerrath.

Was hat ſie nur hier den ganzen Tag durch Hof und Garten, Feld und Wald zu laufen?

Kammerräthin.

Von dem Amtmann läßt ſie ſich all ſeine Kriegsgeſchichten erzählen und mit dem Chriſtoph iſt ſie ſo vertraut.

Kammerrath.

Ganz unſchicklich! mit dem ungeſchlachten Burſchen, dem Chriſtoffel. (Bläſt den Rauch vor ſich hin.) Ein wahrer Pappſtoffel das!

Kammerräthin.

Daß ſie nur in der ganzen Zeit des Aſſeſſors mit keiner Sylbe erwähnt hat!

Kammerrath.

Es wundert mich auch.

Kammerräthin.

Wenn ſie von dem Briefe hörte —

Kammerrath.

St! ſt! ſie muß nichts davon hören!

Kammerräthin.

Was er ihr nur mag geſchrieben haben?

Kammerrath.

Plagt Dich die Neugier?

Kammerräthin.

Ach, ich dachte gar, aber in dem Briefe an Dich bezieht er ſich doch darauf.

Kammerrath (greift in die Taſche).

Das ich nicht wüßte! (Er zieht den Brief hervor, entfaltet ihn, er enthält eine verſiegelte Einlage.) Doch ja — richtig. (Lieſt) ,,Ich werde erwarten, ob Mariane auf den Inhalt meines Briefes mir den Verlobungsring zurückſchickt, bis dahin bleibt auch der ihrige an meinem Finger'' — Ja höre, den Ring müſſen wir zurückſchicken.

Kammerräthin.

Mariane wollte ihn ja nicht geben, ich forderte ihn ſchon in der Stadt, gleich den Tag nach jenem Auftritte.

Kammerrath.

Ja, es iſt wahr, ſie wollte nicht.

Kammerräthin.

Sie ſagte, der Ring ſey eine ganz gleichgültige Sache — aber ſie ſchloß ihn doch fort.

Kammerrath.

Es iſt aber doch Sitte, daß die Ringe zurückgeſchickt werden.

Kammerräthin.

Nun, vielleicht thäte ſie's, wenn ſie den Brief geleſen hätte.

Kammerrath.

Im Gegentheile, im Gegentheile! Wo denkſt Du hin? — Ich fürchte, der Aſſeſſor ſpukt immer noch in ihrem Kopfe. — Weißt Du was? Wir verbrennen die Briefe alle beide, den Ring wollen wir uns auch wohl verſchaffen.

Kammerräthin.

Dann könnte man ja den Brief auch vorher leſen.

Kammerrath.

Nichts da. (Er hält die Briefe über's Licht). Beſſer iſt beſſer! — So, nun ſind ſie niemals dageweſen.

Kammerräthin.

Da kommt Mariane.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Mariane im Morgenanzuge, etwas ländlich aufgeputzt mit großem Strohhut u. dergl., kommt mit Gießkanne und Rechen, einen großen Blumenſtrauß in der andern Hand, hinter dem Hauſe hervor.

Mariane.

Guten Morgen, guten Morgen, Papa! (Sie küßt ihn.) Guten Tag, mein Mütterchen. (Küßt ſie.) Welchen göttlichen Morgen habt Ihr verſäumt, ſo friſch und heiter, ſo durch und durch erquickend. Seht, wie der Thau noch auf den Blumen liegt. (Sie theilt ihnen von ihrem Strauße.) Da, da, ſind ſie nicht ſchön, ſind ſie nicht himmliſch?

Kammerrath.

Sehr hübſch, ſehr hübſch! Es wundert mich aber doch, daß Du ſo lange an dem Landleben Geſchmack findeſt!

Mariane.

O, lieber Vater, ich bin ja ganz glücklich hier, ganz glückſelig! Mein vergangenes Leben kommt mir wie ein verwirrter, ſchwerer Traum vor, aus dem ich nun zur hellen Wirklichkeit, zu einem freien, neuen Leben erwacht bin. Ach, ich bin hier ſo froh, ſo durch und durch geſund!

Kammerrath.

Haſt aber in der Stadt doch wohler ausgeſehn.

Kammerräthin.

Ja, mein Mietzchen, das iſt wahr, Du ſchläfſt auch hier ſehr unruhig, wachſt ſo viel des Nachts.

Mariane.

Ich? (verlegen) Das macht die ungewohnte Luft, liebe Mutter! Nein, mit jedem Tage fühle ich mich hier wohler und heiterer, das ſeht Ihr ja auch, das hört Ihr ja!

Kammerrath.

Na, es mag ſeyn, liebes Kind, aber warum läufſt Du nur immer ſo allein umher? Warum frühſtückſt Du denn nicht mit uns?

Mariane.

Aber lieber Vater, warum frühſtückſt Du nicht mit mir? Sieh nur einmal, wie prächtig es ſo früh unter der großen Linde iſt, wohin ich mich mit meinem Milchnapf ſetze. Da kommt zuerſt der große Hofhund, ſtellt ſich vor mich hin, ſieht mich mit den guten, treuen Augen unverwandt an und ſchnuppert beſcheiden mit der blanken Schnauze nach meinem Frühſtück. Dann kommt die bunte Katze und ſtreift miauend an mich heran. Nun fliegt die ganze Taubenſchaar herunter auf meine Schulter, meine Kniee, o, die lieben Thierchen, mir aus dem Munde picken ſie das Brodt. Der Hahn ſtolzirt daher mit all ſeinen Weibern und den kleinen gelben Küchlein, die immer vor Haſt übereinander herpurzeln, ſogar die dummen Truthühner kommen an und recken die langen Hälſe nach mir. Das iſt ein Miauen, Gackeln, Girren und Krähen um mich her — mindeſtens viel luſtiger, als das Geſchwirr unſrer Stadt-Geſellſchaften.

Kammerrath (klopft ihr die Wangen).

Dieſe idylliſchen Freuden ſind allerdings recht ſchön, mein Engelchen!

Kammerräthin (küßt ſie).

Wie hübſch ſie das zu beſchreiben weiß!

Kammerrath.

Ja, aber wir müſſen nun auch wieder an die Stadt denken.

Mariane.

Nein, Papa, nein, an die Stadt will ich gar nicht mehr denken. Mich überfällt ein wahres Grauen, wenn ich an all' die Geſichter denke, die ich niemals wiederſehen will.

Kammerrath.

Ei, liebes Kind, beſinne Dich nur, daß in drei Monaten Dein zwanzigſter Geburtstag iſt.

Mariane.

O Vater, willſt Du mich aus meinen Himmeln reißen?

Kammerrath.

Ja, liebes Puttchen, wir ſind doch nun einmal auf Erden, und da müſſen die Mädchen heirathen, Du zumal!

Mariane.

Muß ich? muß ich? Ach, daß wir arme Weiber müſſen und immer müſſen! Warum muß ich denn in die verhaßte Reſidenz?

Kammerräthin.

Ei, mein Kind, hier giebt's ja gar keine Gelegenheit, paſſende Bekanntſchaften zu machen.

Kammerrath.

Dies Pachtgut liegt ja wie in einer Wüſte, acht Meilen von der Stadt —

Kammerräthin.

Alle Männer, die man hier ſieht, ſind um nichts beſſer, als der Vetter Chriſtoph.

Mariane.

Und gefällt Dir dieſe kräftige, einfache Natur nicht mehr, als die überklugen Herren in der Stadt, die den Triumph ihrer Männlichkeit nur in Unterdrückung der Frauen ſetzen? die uns für völlig unwürdig erklären, ſogar den Schlüſſel zum Himmel allein für uns in Händen haben wollen?

Kammerrath.

Du biſt ein kleiner Widerſpruchsgeiſt; wenn wir noch lange reden, wirſt Du gar behaupten, daß Dir der unmanierliche Vetter gefällt!

Mariane.

Warum nicht, Vater? Auch finde ich ſeine Manier ſo beſcheiden und ehrerbietig, daß ſie unſren modernen Herren wohl zum Muſter dienen könnte.

Kammerrath (lachend).

Na ja, da haben wir's!

Kammerräthin.

Es amüſirt Dich, daß Dir einmal auf eine ungewöhnliche Art die Cour gemacht wird, das iſt natürlich, aber das Verlangen nach der Stadt, nach feinerer Geſellſchaft wird ſchon wiederkommen.

Mariane.

Niemals, niemals, liebe Mutter!

Kammerrath.

Bedenke doch aber, mein Töchterchen, daß wir nach der Stadt *müſſen*, ich habe ein Amt, ich ſtehe auf dem Punkte, Geheimerath zu werden, einen Orden zu bekommen, das muß man betreiben; wer weiß, wie viel mir meine Abweſenheit ſchon geſchadet.

Mariane.

Ach Vater, können wir denn nicht ganz und gar hier bleiben?

Kammerrath.

Kind, wo denkſt Du hin?!

Mariane.

Gieb doch all' die Eitelkeiten auf, wirf Dich an den Buſen der Natur!

Kammerrath (verdrießlich).

J, was ſoll ich denn an dem Buſen der Natur?

Mariane.

Wir wollen uns hier ein Häuschen bauen, Du verkaufſt das Haus in der Stadt, giebſt Dein Amt, Deine Ausſichten auf, was ſoll Dir das Alles, Vater, es ſchafft Dir keine Minute der Seelenruhe!

Kammerrath.

Aber, Mariane, wie kommſt Du mir denn vor?

Kammerräthin.

Mietzchen, beſinne Dich doch nur, haſt Du den Vater nicht immer am meiſten getrieben: ſich zu pouſſiren?

Mariane.

Ich war eine Thörin, ich wußte nicht was ich that, jetzt habe ich mich ſelbſt erſt verſtehen gelernt und was zu meinem Frieden dient. Wer frei und glücklich ſeyn will, muß zur Natur, zu den einfachſten Verhältniſſen zurückkehren. Ich ſehe es ein und will auch von nun an ein ganz neues Leben beginnen.

Kammerrath.

Kind, was willſt Du denn damit ſagen?

Mariane.

Unabhängig will ich ſeyn, Vater, völlig unabhängig.

Kammerrath.

Das biſt Du ja, mit Deinen 20,000 Thalern.

Mariane.

O Vater, wirſt Du mich denn nie verſtehn? Geiſtig frei will ich ſeyn, all mein Thun und Denken nur nach eigner Ueberzeugung regeln!

Kammerrath.

Liebes Kind, das haſt Du ja bisher auch ſchon gethan.

Mariane.

Nur halb, Vater, nur halb, und das war der größte Fehler. Hatte nicht ſchon meine Hingebung in einen fremden Willen mich an den Abgrund des Unglücks geriſſen? (bewegt) Bebt mir das Herz nicht immer noch, wenn ich an dieſe ſchmerzlichſte Täuſchung meines Lebens denke? Nein, ich muß mich in ein ganz neues Lebenselement werfen, damit mich nichts mehr an jene Zeit erinnert, damit ich Alles, Alles vergeſſen kann, was ich gelitten.

Kammerräthin.

Na, liebe Tochter, Du wirſt doch nicht gar weinen?

Mariane.

Laß uns nur hier bleiben, Mutter, hier unter einfachen Menſchen, in der ſtillen Natur ſelbſt ſtill und einfach werden, Du ſollſt ſehen, dann wird Dein Kind ganz befriedigt ſeyn.

Kammerrath.

Aber was ſind das alles für überſpannte Dinge!

Kammerräthin.

Lieber Vater, laß doch! (Leiſe) Wir müſſen ſie auf andre Gedanken bringen. (Laut) Nun, wir werden ja weiter davon ſprechen, wollen wir nicht jetzt ein wenig ſpazieren gehn? Zeige uns doch den Garten und Deine Thiere alle.

Mariane.

Ja, ja, in den Garten, in den Wald, o nur da wird einem ganz wohl!

Kammerräthin (holt ihr Strickzeug vom Tiſche).

Das Kaffeezeug muß auch geholt werden.

Mariane (haſtig).

Laß mich, Mutter, ich trag' es hinein!

Kammerräthin.

Ei, ich dachte gar! das Mädchen ſoll es holen.

Mariane.

Nein, nein, ich thue es ſelbſt! (Sie ſtellt das Geräth und das Licht zuſammen auf das Theebrett.) Du glaubſt nicht, wie viel Freude mir alle dieſe geringen Arbeiten jetzt machen, man ſollte ſich doch nie davon entwöhnen, man würde viel natürlicher bleiben und viel unabhängiger von Andren. (Zum Kammerrath) Du ſollſt ſehn, Vater, wenn wir erſt hier wohnen, dann führe ich allein die Wirthſchaft, ich pflanze und ziehe das Gemüſe, ich koche und backe und brate. Ich ſorge für Dich und pflege Dich ſo ſchön! ſo ſchön! — Du ſollſt ſehn, wie anſtellig ich ſeyn werde. Da ſieh — (ſie nimmt das Theebrett, geht bei ihm vorüber in's Haus) bin ich nicht eine geſchickte Aufwärterin?

Kammerrath.

Ja, ja, mein Engelchen, Du machſt Alles gut.

Kammerräthin.

Ach, es iſt ein gar zu liebes Kind!

(Alle ab in's Haus.)

Dritter Auftritt.

Amtmann Haber und **Chriſtoph**, von der Linken kommend.

Amtmann.

Und wie ich ſage, ſo geſchieht's. Ordre parirt! Das Getraide wird heut noch aufgeladen, ich fahre morgen damit nach der Stadt.

Chriſtoph.

Warum wollen Sie mich aber nicht auch einmal in die Stadt fahren laſſen?

Amtmann.

Weil Du ein Grünſchnabel biſt und nicht zu handeln verſtehſt; wer in der Reſidenz verkaufen will, muß gerieben ſeyn.

Chriſtoph.

Ich will ja auch gerieben werden, Vater, laſſen Sie mich doch einmal den Anfang machen!

Amtmann.

Zu ſeiner Zeit, morgen bleibſt Du hier.

Chriſtoph (losplatzend).

Vater, ich muß doch einmal in die Stadt!

Amtmann.

Was? Er muß doch, wenn ich ſage nein?

Chriſtoph.

Ja, ja, ja! ich muß ſehen, wo Förſters Lenchen ein Ende genommen hat.

Amtmann.

Er muß das ſehen? Mohrentauſendbomben-Element, der Junge muß das, wenn der Vater nicht will? Das ſind ja nagelneue Sachen. Das Mädchen iſt in die Stadt geſchickt worden, weil ihr Vater ſo vernünftig dachte wie ich, und von Eurer Liebſchaft und Heirath nichts wiſſen wollte. Zu einer Bettelwirthſchaft wollen wir nicht ja ſagen.

Chriſtoph.

Und nun muß das arme Mädchen bei fremden Leuten dienen, wird wohl gar ſchlecht behandelt? (Stampft mit dem Fuße.) Nein, ich möchte aus der Haut fahren!

Amtmann.

Fahr' Er nur heraus, ich werde Ihn ſchon wieder hineintreiben, Moſje Junge! Kennſt Du den alten Feldwebel nicht mehr? — Das Mädchen iſt bei feinen Leuten und gut aufgehoben.

Chriſtoph.

Wo iſt das Haus, wie heißen die Leute?

Amtmann.

Das weiß ich nicht, will's auch nicht wiſſen. Das Mädchen iſt in der Stadt, die Sache abgemacht, Punktum, mich geht's nicht weiter an!

Chriſtoph.

Ich werd' es ſchon noch heraus bringen!

Amtmann.

Er wird es bleiben laſſen, Er geht mit keinem Schritt mehr in die Förſterei. Kennt Er die väterliche Autorität nicht mehr? Will Er auch werden, wie die Söhne heut zu Tage? Will Er auch ſeinem Vater auf der Naſe ſpielen?

Chriſtoph.

Gott nein, danach verlangt mich gerade nicht.

Amtmann.

In meinem Hauſe ſoll die alte gute Sitte bleiben,

der Vater commandirt, der Sohn parirt, ohne Muckſen! ohne Widerrede! Du kennſt den alten Feldwebel.
(Ab zur Rechten.)

Vierter Auftritt.

Chriſtoph, bald darauf **Mariane**.

Chriſtoph.

Ich bin doch wahrhaftig zu alt, um mich immer noch wie ein Junge behandeln zu laſſen. Aber der Vater giebt nicht nach — es wäre am beſten ich lieſe davon! (Er ſteht in ſich gekehrt zur Seite.)

Mariane (aus dem Hauſe kommend).

Da iſt der Vetter! Schon wieder ganz niedergeſchlagen. Wie oft habe ich ihn ſchon ſo getroffen. Dann iſt er immer blöde gegen mich, ſieht mich ganz ſonderbar an. Die Mutter ſagt, er mache mir die Cour, nein, nein, ſo darf man es nicht nennen, ihm geht es tiefer, ich glaube, er liebt mich ernſtlich. So ein guter redlicher Menſch muß nun auch die Qual der Leidenſchaft empfinden! Gut, daß wir armen Mädchen nicht für alles Unheil verantwortlich ſeyn können, das wir anrichten, wir hätten viel gut zu machen. (Freundlich zu Chriſtoph) Guten Morgen, Couſin!

Chriſtoph (fährt auf).

Ah — ah guten Morgen, liebſte Muhme!

Mariane.

Ich habe Sie ja heut noch gar nicht geſehn!

Chriſtoph.

Ich war früh draußen am See und habe Hammel waſchen laſſen.

Mariane.

O das hätte ich gern geſehn, warum haben Sie mich nicht mitgenommen? Oder wird man davon ſo verdrießlich, wie Sie ausſehn?

Chriſtoph.

Ach ich —

Mariane.

Setzen Sie ſich her zu mir, wir wollen plaudern.

Chriſtoph.

Ja, da würde mich der Vater ſchön — wenn ich ſchon Morgens ſtill ſitzen wollte.

Mariane.

Ei, Sie unterhalten mich, das iſt auch eine Arbeit für Sie!

Chriſtoph (er ſetzt ſich zu ihr in die Laube).

Womit ſollte ich Sie wohl unterhalten?

Mariane (unbefangen).

Mit der Urſach Ihres Trübſinn's zum Beiſpiel. Pfui, wer wird eine ſo garſtig krauſe Stirn machen, wenn der Himmel ſo glatt und heiter iſt? Was haben Sie denn, Vetter?

Chriſtoph.

Ja, davon wäre viel zu reden!

Mariane.

Deſto beſſer, lieber Vetter, ſehn Sie, nun wiſſen Sie gleich, womit Sie mich unterhalten.

Chriſtoph.

Eines Menſchen Noth und Kummer kann Sie nicht unterhalten, dazu ſind Sie zu gut.

Mariane.

Halten Sie mich für gut?

Chriſtoph.

Ja gewiß, das hab' ich ſchon gemerkt, daß Sie recht gut ſind.

Mariane.

In der Stadt wollte das nicht Jeder glauben.

Chriſtoph.

Ach da mögen ſie ſich wohl nicht recht darauf verſtehn und das grämt mich eben, daß man einer herzensguten Seele in der Stadt wohl hart begegnen kann.

Mariane (für ſich).

Wie herzlich ſein Antheil für mich iſt!

Chriſtoph.

Freilich hier auf dem Lande iſt es auch nicht beſſer, und es mag wohl in der ganzen Welt ſo beſchaffen ſeyn. Wer nun einmal ein weiches Herz hat, der iſt ſchlimm daran, da mag nun Eins das Andre lieb haben, da mag das Herz brechen vor Kummer, es wird nicht danach gefragt. Das verwünſchte Geld, oder die Vornehmheit und Niedrigkeit und was da mehr iſt, geben doch immer den Ausſchlag. Ach man wird zuletzt auch ſeines Lebens recht ſatt!

Mariane (lebhaft).

Ei, Vetter, Sie ſind ein Mann und wollten verzagen? Wer wird ſich von ſeinen Verhältniſſen niederbeugen laſſen? Trotz muß man ihnen bieten!

Chriſtoph.

O das wollt' ich wohl, ich bin ſonſt kein Haſenherz, aber man muß doch auch wiſſen, mit wem man's zu thun hat. — Wenn der Reſpekt und die Ehrfurcht nicht wäre, dann wollte ich wohl anders reden.

Mariane (für ſich).

Wie beſcheiden und ſchüchtern! — (laut) Sehn Sie, lieber Chriſtoph — (hält inne) haben Sie nicht noch andre Vornamen?

Chriſtoph (ſeufzend).

Ja, Samuel Balthaſar.

Mariane.

Nun — da wollen wir doch lieber bei Chriſtoph bleiben.

Chriſtoph.

Sie meinen, er klingt nicht gut?

Mariane.

Das will ich nicht gerade ſagen!

Chriſtoph.

Sonſt nannten mich die Leute immer Stoffel, auch Stoffelchen.

Mariane (lächelnd).

Das iſt auch nicht gerade ſchöner.

Chriſtoph.

Ich wurde auch wohl ſchon Chriſtel genannt und das hörte ich immer ſehr gern.

Mariane.

Chriſtel, das iſt wahr, das geht. — Nun, Vetter, haben Sie nur Muth, den Gegenſtand Ihrer Scheu gerade in's Auge zu faſſen.

Chriſtoph (ſieht ſie hell an).

Hm.

Mariane.

Sie werden dann leicht erkennen, daß aller Zwang unſrer Verhältniſſe nur ein Phantom iſt. Menſchen haben ſie erſonnen und künſtlich aufgebaut, der Wille eines Menſchen reicht alſo auch hin, ſie zuſammenzuſtürzen und frei ſich auf den Trümmern aufzurichten.

Chriſtoph (für ſich, indem er das Geſicht von ihr wendet).

Die Muhme iſt doch ein ſehr ſchönes Mädchen!

Mariane.

Was ſagen Sie?

Chriſtoph.

Ich ſage, daß Sie mir ordentlich Muth machen — und ich möchte Ihnen geradezu vertrauen, was mir das

Herz ſo ſchwer macht. — Es kann mir ja außer Ihnen kein Menſch helfen — Sie ſind aus der Stadt — ſind auch viel klüger als ich — Sie werden ſchon Rath wiſſen. Schwierig iſt die Sache freilich — aber wenn Sie nur wollen, dann wird ſchon Alles gut werden. Ich kann es nicht mehr aushalten, die Liebe läßt mir Tag und Nacht nicht Ruhe. Sagen Sie, wollen Sie ſich meiner erbarmen?

Mariane.

Lieber Vetter —

Chriſtoph.

Sagen Sie, daß Sie es wollen und geben Sie mir die Hand darauf.

Mariane (herzlich).

Hier iſt ſie.

Chriſtoph.

Ach nun iſt es gut, nun wird mir das Herz ganz leicht. (Für ſich) Was das für ein niedliches Patſchchen iſt!

Mariane (für ſich).

Heißt es nicht ſich den Himmel verdienen, wenn man ſolche rührende Liebe belohnt?

Chriſtoph (für ſich, immer die Hand betrachtend).

So ſieht Lenchens Hand freilich nicht aus.

Mariane (ſanft).

Seyn Sie nur heiter, lieber Chriſtel, die Schwierigkeiten werden ſich bald ausgleichen. Ich mache Ihnen keine ſchwärmeriſchen Verheißungen von einer Seligkeit, womit man ſich gegenſeitig täuſcht, aber ich gelobe Ihnen, ich will Ihr Glück im Herzen tragen, und Alles dafür thun was in meinen Kräften ſteht.

Chriſtoph (für ſich).

Alle Wetter, ich weiß nicht — mir wird ganz curios dabei!

Mariane.

Sie ſind ja ganz nachdenkend geworden, lieber Chriſtel!

Chriſtoph.

Denken? — nein an Denken iſt nicht zu denken.

Amtmann (hinter der Scene).

Chriſtoph!

Chriſtoph (erſchrocken).

Der Vater ruft!

Mariane.

Da müſſen Sie wohl fort?

Chriſtoph.

Ach ja, — ich muß — (er bleibt aber ſitzen und ſpielt mit ihrer Hand.)

Mariane.

So gehn Sie nur jetzt, wir können ja nachher weiter reden. (Lächelnd) Nun, ſo geben Sie doch nur meine Hand los!

Chriſtoph.

Ach nehmen Sie es nur nicht übel — ich finde ſie ſo niedlich — ſo verwünſcht appetitlich.

Amtmann (wie vorher).

Chriſtoph!

Chriſtoph.

Zum Auffreſſen ſchön. (Er küßt raſch die Hand und läuft davon.)

Fünfter Auftritt.

Mariane allein.

Ja, das iſt die wahre Liebe, wie ſie dem weiblichen Herzen wohlthut. Beſcheiden an dem Blicke der Geliebten hangend, von jeder Freundlichkeit entzückt, von der kleinſten Gunſt elektriſirt — ja, auf dem Lande ſind die Männer noch natürlich. — Es iſt entſchieden, hier iſt der Grenzſtein eines neuen Lebens. Das ruhige Wohlwollen, das ich für Chriſtoph fühle, das iſt die wahre, dauernd beglückende Liebe. O ich erkenne es wohl, das leidenſchaftliche Feuer, das unſre Seele ganz gefangen nimmt, es unterjocht, vernichtet unſer eigenſtes Selbſt; — o ich will dies frevelhafte Feuer bis auf den letzten Funken in meinem Herzen erſticken. — Iſt es ein unentfliehbares Mädchenloos, einem Manne angehören zu müſſen, ſo darf es nur ein ſolcher ſeyn, der uns ohne alle Anmaßung ergeben iſt, der keinen Zwang an unſrer Seele übt, das freie Schalten meines geiſtigen Willens nicht verhindert.

Sechster Auftritt.

Kammerrath und **Kammerräthin** zum Spaziergange gerüſtet, aus dem Hauſe. **Mariane.**

Mariane (ihnen entgegen).

Ihr kommt zur rechten Zeit, liebe gute Eltern, ich habe einen Entſchluß gefaßt, der mein ganzes Herz erhebt, ich fühle mich wie neugeboren! — Ich erfülle Euren Wunſch, ich tilge die Ungerechtigkeit des Teſtamentes, ich ſchaffe mir ein neues Daſeyn der Einfachheit und Stille, beglücke eine gute, treue Seele, — ich heirathe den Vetter Chriſtoph.

Kammerrath (fährt auf).

I Gott behüte und bewahre!

Kammerräthin.

Mariane, was fällt Dir denn ein?

Mariane (befremdet).

Es iſt Euch nicht recht? — Vater, Mutter, — das freut Euch nicht?

Kammerrath (heftig).

Nun ſoll es uns auch noch freuen, daß das Töchterchen eine unſinnige Laune über die andre hat?

Kammerräthin.

Mariane, beſinne Dich doch nur!

Mariane (bitter).

O ich ſeh' es, ich ſeh' es, ich ſoll keine reine Freude auf Erden haben. Was ich mit Ueberzeugung und Begeiſterung ergriffen, es wird alles verkannt, verwehrt, verbittert und verdorben.

Kammerrath.

Höre, Mädchen —!

Kammerräthin.

Aber lieber Vater!

Kammerrath (bös).

Aber liebe Mutter, laß' mich zufrieden. Deine Nachgiebigkeit geht zu weit!

Kammerräthin.

Nun ſo tobe, daß alle Leute zuſammenlaufen.

Kammerrath.

Gut, gut, ich werde mich mäßigen, aber das ſage ich diesmal gebe ich nicht nach. Erſt will das Töchterchen auf dem Lande bleiben, all meine Pläne durchkreuzen, dann gar einen rohen, ungebildeten Menſchen heirathen, der kein Amt, keine Stellung in der Welt einnehmen kann, deſſen wir uns in jeder Geſellſchaft ſchämen müßten.

Kammerräthin.

Bedenke doch nur, liebe Mariane, was würden die Leute dazu ſagen?

Mariane.

Die Leute? Ich ſage Dir ja Mutter, daß ich das Gerede der Leute verachte. Den herkömmlichen Convenienzen und Schicklichkeiten, worinnen man die armen Weiber wie hülfloſe Wickelkinder eingeſchnürt hat, will ich mich nie wieder fügen. Ja ſtolz werde ich ſeyn auf die Mißbilligung der Leute, denn jeder großartige Wille iſt alle Zeit von der Welt gebrandmarkt worden.

Kammerrath.

Großartig, was iſt denn großartig daran? Ja, wenn Du einen Prinzen heirathen wollteſt, da könnteſt Du den Leuten ein großartiges Schnippchen ſchlagen, aber einen Bauer, nichts als einen Bauer —

Mariane.

Ach, Vater, Du verſtehſt mich nicht. Und wäre er nichts als ein Bauer, — Vater, iſt Dir der Bauernſtand verächtlich? Kannſt Du gering denken von dem erſten und einfachſten Berufe, auf dem die ganze menſchliche Geſellſchaft —

Kammerrath.

Papperlappapappap! Redensarten! Das ſind noch ſo Ideen von Deinem Herrn Aſſeſſor.

Mariane (in Thränen ausbrechend).

Vater, das iſt grauſam von Dir, daß Du mir dieſen Namen nennſt! Siehſt Du nicht, daß ich ihn vergeſſen will, daß er für mich nicht mehr auf der Welt ſeyn ſoll?

Kammerräthin.

Freilich, freilich mein Kind, beruhige Dich nur!

Kammerrath.

Nun gut, gut, wir wollen ihn vergeſſen ſeyn laſſen.

Mariane.

Gerade weil der Vetter ein ganz andrer Menſch iſt als er, gerade daran erkenn' ich, daß er allein mein Glück machen kann, gerade darum will ich, muß ich ihn heirathen!

Kammerrath.

Siehſt Du, alſo doch eigentlich nur aus Eigenſinn?

Mariane.

Eigenſinn, immer Eigenſinn, was ich aus Wahl und beſter Ueberzeugung thue! Nicht auch Laune? nicht Caprice und Eitelkeit?

Kammerräthin.

Nun, weine nur nicht mehr, mein Mietzchen, liebes Töchterchen, ſey doch nur gut!

Kammerrath.

Ja nun kommt die liebe Mutter wieder, nun iſt die Vernunft zu Ende.

Mariane.

Willſt auch Du mich tyranniſiren, Vater, von dem ich mich ſo rein, ſo uneigennützig geliebt glaubte? Soll ich nur gehorchen, über mich verfügen laſſen, wie über eine Sache?

Kammerrath (ohne Strenge).

Aber ſo ſey doch nur vernünftig —

Kammerräthin (heftig).

Fahre mir das Kind nicht immer ſo an, Du kennſt doch ihre reizbaren Nerven! Biſt Du ein Vater und ſchonſt Dein eignes Kind nicht?

Kammerrath.

J ſo wollt' ich doch —!

Kammerräthin.

Ich ſehe auch gar nicht ein, was an ihrem Wunſche ſo unvernünftig iſt, der Vetter iſt ein hübſcher junger Mann, er kann ſich noch formiren und durch die Verbindung behält doch Mariane die Dispoſition über die Erbſchaft.

Mariane (empört).

Mutter, alſo nur des elenden Geldes wegen ſtimmſt Du mir bei?

Kammerräthin.

Nun, nun, hab' ich es wieder nicht recht gemacht?

Mariane.

O laßt nur, laßt! Ihr wollt oder könnt mich nicht verſtehen. Aber der Vetter mag die ganze Erbſchaft nehmen, ich heirathe nun niemals; ſo thue ich für ſein Glück wenigſtens, was ich vermag.

Kammerrath.

Das wollteſt Du?

Mariane.

Ich bin ein Fremdling in dieſem Leben, niemand begreift mich. Meine heiligſten Gedanken und Empfindungen erſcheinen als eigenſinnige Capricen, ich quäle Euch, ich martre mich, ſo laßt mich nur ſtill hinwelken und ſterben, ich fühl' es ja, ich paſſe nicht in dieſe Welt. (Sie ſinkt auf einen Stuhl und legt das weinende Geſicht über den Tiſch hin auf den Arm.)

Kammerräthin (weinend).

Aber liebſte Tochter, was ſprichſt Du denn für Sachen?

Kammerrath (bewegt).

Du biſt immer gleich ſo außer Dir, ſo exaltirt! Es wird ſich ja über die Sache reden laſſen.

Kammerräthin.

Ja wohl, ja wohl! (Geht zum Rath) Nun ſieh einmal, Väterchen, ſie wird ja auch nicht immer hier draußen bleiben.

Kammerrath.

Ach freilich, das dumme Landleben iſt eine Phantaſie, die ihr ſchon morgen wieder vergeht.

Kammerräthin.

Nun, dann könnte der Vetter ſich ja doch noch herausbilden, unter Mariandhens und Deiner Leitung, und wenn er unter Leute käme. Er kann ja auch bei ſeinen ökonomiſchen Kenntniſſen doch irgend etwas werden. Es giebt ja Oekonomie-Inſpektoren —

Kammerrath (wichtig).

Auch Räthe, liebes Kind, Räthe auch, Oekonomieräthe, die giebt es.

Kammerräthin.

Nun ſiehſt Du, wenn wir unſre Connexionen benutzen. — Dann iſt doch auch die Erbſchaft zu bedenken —

Kammerrath (ſeufzend).

Na es wird wohl nicht anders werden! (Geht zu

Mariane) Nun, mein Kind, höre auf zu weinen, beruhige Dich, denke hübſch an Deine Geſundheit.

Mariane (richtet ſich auf).

Kammerrath.

Wir wollen ja Deinem Glücke nicht entgegen ſeyn und wenn Du glaubſt, daß die Verbindung mit dem Vetter dazu dienen kann, — nun — ſo willigen wir ein.

Mariane (fällt ihm um den Hals).

Mein lieber Vater! (Die Kammerräthin tritt hinzu und nimmt ſie auch in die Arme.)

Kammerrath.

Nun ſage mir, wie die Sache ſteht. Der Vetter hat Dir alſo einen Antrag gemacht?

Mariane.

Seine Liebe hat er mir deutlich genug geſtanden, aber einen förmlichen Antrag — nein, dazu iſt er zu blöde — den mußt Du ihm erleichtern, lieber Vater!

Kammerrath.

Ich ſoll Dich ihm auch gar noch anbieten?

Kammerräthin.

Ei das läßt ſich ja wohl auf eine feine Art einleiten, ohne Mariane zu compromittiren. Sprich doch mit dem Amtmann.

Kammerrath.

Ja mit dem alten Corporalſtock läßt ſich auch etwas fein einleiten.

Mariane (ſchmeichelnd).

Mein liebes, gutes Väterchen, das thuſt Du mir noch zu Liebe; haſt Du das Größte gewährt, ſo wirſt Du mir doch das Geringe nicht verſagen.

Kammerrath.

Na, wir wollen ſehn, wie es zu machen iſt.

Kammerräthin.

Nun komm Du nur, liebes Puttchen, und lege Dich ein wenig nieder, Du biſt ſo angegriffen.

Kammerrath.

Da kommt der Vetter Amtmann eben her.

Kammerräthin.

Nun ſo verliere keine Zeit!

Mariane.

Ja Vater, denke, ſorge und handle nun für Deine Tochter. Nicht wahr, Du biſt mir nicht mehr böſe! Nicht wahr, ich bin nun wieder Dein liebes Kind, Dein Mietzchen und Dein Puttchen, nicht?

Kammerrath.

Schmeichelkätzchen!

Mariane.

Ja ja, Du biſt wieder gut. — Adieu, Adieu, mein Väterchen! (Wirft ihm im Abgehn Kußhände.)

Kammerräthin (führt ſie in's Haus).

Nun komm nur, komm!

Siebenter Auftritt.

Kammerrath, gleich darauf **Amtmann**.

Kammerrath.

Das iſt ein verwünſchtes Commiſſorium, mit dem alten Degenknopfe zu verhandeln. — Plumpt immer mit dem Stocke drein. — Ich darf mich doch nicht bloß geben; aber wenn ich mit Feinheit und Delikateſſe verfahre, ſo verſteht er mich gar nicht. — Abſcheuliche Commiſſion! — Indeß, was thut man nicht für ein einziges Kind!

Amtmann.

Nun, wie ſteht's, machen der Herr Vetter heut keine Promenade?

Kammerrath (ſehr freundlich).

Ich war ſo eben im Begriff, — ſo eben — aber ich plaudre auch gern ein Viertelſtündchen mit Ihnen, verehrteſter Vetter! Setzen wir uns doch, Sie ſind immer ſo früh auf den Beinen, müſſen doch auch müde ſeyn.

Amtmann.

Es geht wohl an, ich bin an das Umherwirthſchaften gewöhnt und ſitze ſonſt nicht ſo früh am Tage. Ein alter Soldat hält aus. (Sie ſitzen.)

Kammerrath.

Ja man ſorgt für ſeine Kinder, ich weiß wohl, dafür wird uns nichts zu ſauer.

Amtmann.

I nun ja — vor der Hand ſorge ich aber noch für mich, der Junge muß auch ſehn wie er durchkommt, hat ſich's doch ſein Vater müſſen ſauer werden laſſen.

Kammerrath.

Hm, ſcherzen wohl, Herr Vetter, machen etwas Spaß?

Amtmann.

Ganz und gar nicht. Heut zu Tage macht man ſo viel Umſtände mit den Kindern, zu meiner Zeit dachte man nicht daran. Wir waren zu Haus neun Söhne und drei Töchter —

Kammerrath.

Gott ſegne's, Gott ſegne's!

Amtmann.

Ja, aber der Vater kümmerte ſich nicht weiter um uns, er hatte ſeine Noth mit Knechten und Mägden, wir trieben uns ſo auf dem Hofe umher. Bei Tiſche ſah er uns wohl und fuhr dann auch manchmal rechtſchaffen mit dem Knüttel unter uns.

Kammerrath.

Ah, ah — er züchtigte die lieben Kinder!

Amtmann.

Ja er ſchonte ſich nicht, das muß ich ihm nachſagen, er hat immer als ein rechtſchaffener Vater zugehauen, wo es irgend Gelegenheit gab.

Kammerrath.

Ja, das war die damalige Erziehungsmethode.

Amtmann.

Sie war ſehr gut, ſie war excellent. Ich lobe mir die guten alten Sitten. Sehn Sie einmal meinen Chriſtoph an, ein kerniger, tüchtiger Kerl, aber parirt mir auf's Wort.

Kammerrath.

Ja, ich habe mich im Stillen ſchon darüber gewundert.

Amtmann.

Ja, ich habe mich auch ſchon im Stillen gewundert, wie Sie ſich dagegen von Ihrer lieben Tochter commandiren laſſen.

Kammerrath.

Commandiren?

Amtmann.

Das thut nicht gut, Sie werden's einmal bereuen, denken Sie an mich. (Zutraulich) Es wäre auch immer noch Zeit — (er macht eine verdächtige Bewegung mit dem Stocke.)

Kammerrath (erſchrocken, aufſtehend).

Ei, wertheſter Herr Vetter!

Amtmann (ſteht auf).

Nun, nun, es geht mich eigentlich nichts an und ich will nichts weiter geſagt haben. Ich halte es nur ſo mit meinem Sohne, ſo lange er in des Vaters Hauſe iſt, muß er thun was ich will.

Kammerrath.

Ei, das iſt auch ganz ſchön!

Amtmann.

Lieber wäre mir's, ich hätte für den Jungen gar nicht mehr zu ſorgen, aber heut zu Tage iſt es ſchwer, einem Menſchen zu etwas zu verhelfen. Was ich habe, brauche ich für mich und mit der Landwirthſchaft iſt's jetzt nicht mehr viel. Ich habe ihm ſchon gerathen, nach Amerika zu gehn, da iſt doch ſchon Mancher reich geworden, und die Wirthſchaft verſteht der Chriſtoph; aber er will noch immer nicht daran.

Kammerrath.

Ei er hat auch recht, warum ſoll ſo ein hübſcher, wohlerzogner Menſch ſein Vaterland verlaſſen?

Amtmann.

Er könnte ja wiederkommen, wenn er ein Stück Geld erworben hätte?

Kammerrath.

Er könnte aber auch hier ſein Glück machen, — eine vortheilhafte Heirath zum Beiſpiel.

Amtmann.

Ja, das wäre mir ſchon recht, ſo etwas findet ſich aber nicht leicht.

Kammerrath.

Oder durch ein Teſtament.

Amtmann.

Ein Teſtament? (aufmerkſam.)

Kammerrath.

Es hat uns immer ſchon recht geſchmerzt, daß mein ſeliger Bruder Ihren lieben Sohn ſo übergangen.

Amtmann.

Ja, wenn die Muhme ſich noch binnen zwei Monaten verheirathet —

Kammerrath.

O ſie wird ſich verheirathen, iſt gar keine Frage!

Amtmann.

So? Nun ja — hm!

Kammerrath.

Wir haben nur das Zuſagen, Anträge genug ſind da, wir brauchen nur auszuwählen.

Amtmann.

J, ich glaube es wohl, 20,000 Thaler ſind nicht übel!

Kammerrath.

Und meine Tochter, dies herrliche, himmliſche Mädchen!

Amtmann.

Ja, ja, — es iſt wahr!

Kammerrath.

Aber wie ich ſchon vorher ſagte, es thut meinem Mariandchen leid, daß der Vetter ſo leer ausgehn ſoll.

Amtmann.

So, thut es ihr wirklich leid?

Kammerrath.

Sie hat ein gar zu empfindſames Herz —

Amtmann (ausholend).

Ei, da könnte man ja — (Hält inne.)

Kammerrath.

Gewiß, es ließe ſich leicht — (hält inne.)

Amtmann.

Man brauchte ja nur —

Kammerrath (einfallend).

Allerdings, man könnte —

Amtmann.

I ja —

Kammerrath.

Freilich, freilich!

Amtmann.

Nun denn —

Kammerrath.

Wie? —

Amtmann (für ſich).

Der alte Fuchs, warum rückt er denn nicht heraus mit der Sprache?

Kammerrath (ebenſo).

Es thäte Noth, ich ſtieße ihn mit der Naſe darauf.

Amtmann.

Der Herr Vetter wollten ja wohl etwas ſagen?

Kammerrath.

Ich glaubte, Sie wollten etwas proponiren?

Amtmann.

Nur immer friſch von der Leber weg!

Kammerrath.

Ei, ich werde Ihnen doch nicht vorgreifen.

Amtmann.

Nun, wenn ich Sie recht verſtanden habe, wollten Sie —

Kammerrath (einfallend).

Das heißt, ich wäre nicht gerade dagegen.

Amtmann.

Nun, wogegen denn?

Kammerrath (gedehnt).

Ei —

Amtmann.

Mohren Element! Ich habe verſtanden, unſre Kinder ſollten die Erbſchaft theilen.

Kammerrath (frappirt).

Theilen? Nein, das hab' ich nicht gemeint; ei, Herr Vetter, theilen gerade nicht!

Amtmann.

So ſagen Sie nur, wie ſie ſich ſonſt darüber vereinigen ſollen?

Kammerrath.

Vereinigen? (froh.) Sehn Sie einmal, Verehrter, was Sie für eigne Ideen haben! Vereinigen, das wäre mir nicht eingefallen.

Amtmann.

Nun, es iſt doch ganz natürlich!

Kammerrath.

Natürlich? (Gezwungen) Hahaha! Sie Schelm, natürlich, freilich! Vereinigen, über die Erbſchaft, oder vielmehr über der Erbſchaft vereinigen, wegen der Erbſchaft, um der Erbſchaft willen, gut, nicht übel ausgedacht, hahaha!

Amtmann (für ſich).

Mich ſoll der Teufel holen, wenn ich davon etwas verſtehe.

Kammerrath (für ſich).

Ich glaube, jetzt hab' ich ihn endlich auf dem Wege. (Laut) Hahaha! Ihr Antrag iſt etwas überraſchend — indeß wer weiß? — Aus verwandtſchaftlicher Rückſicht und Achtung könnte auch wohl Zuneigung werden.

Amtmann (ihn immer zweifelhaft anſehend).

Hm!

Kammerrath.

Wir hatten freilich viel glänzendere Ausſichten, indeſſen da der gute Vetter Chriſtoph ſo ſehr verliebt iſt—

Amtmann (raſch).

Ei, danach wird nicht gefragt!

Kammerrath.

Ah, verehrteſter Vetter, Sie wollen alles auf Gehorſam reduciren, man muß auch gegen Herzensneigungen nicht zu hart ſeyn; und wenn, wie hier, der Vortheil mit der Liebe Hand in Hand geht —

Amtmann (fährt auf).

Ja, wo thut er denn das?

Kammerrath (befremdet).

Ei, mein Beſter, iſt die Partie noch nicht avantageus genug?

Amtmann.

Avantageuse? — Nun, ſo ſoll doch! — Herr Vetter, wollen Sie ſich nicht beſtimmt erklären?

Kammerrath.

Ei, mein Beſter, wie kann ich das, ehe meine Tochter nicht ihr Jawort gegeben —

Amtmann.

Ihr Jawort?

Kammerrath.

Nun, ich werde ſie doch nicht wider ihren Willen verheirathen.

Amtmann.

Verheirathen? — Ihre Tochter?

Kammerrath.

Du mein Himmel, ſo erkläre ich denn rund und bündig, daß ich den Heirathsantrag, den Sie mir für meine Tochter, Namens Ihres Sohnes, ſo eben gemacht haben, nicht gerade abweiſe, ſondern auch zu unterſtützen verſpreche. (Für ſich) Eine diplomatiſche Höllenmarter iſt das!

Amtmann (ſteht ſtarr).

Ah — ſo iſt die Sache? (Gefaßt) Das iſt gut — ganz gut — das iſt mir recht, alſo ſo war's zu verſtehn. Heirathen! —

Kammerrath.

Es ſteht nun bei Ihnen, Herr Vetter, ob Sie Ihren Sohn veranlaſſen wollen, förmlich um meine Tochter anzuhalten, ich werde ſie darauf vorbereiten.

Amtmann.

Schön, ſchön, ſie ſollen ſich heirathen. Ja, reden Sie mit ihr, brauchen Sie einmal die väterliche Autorität; für meinen Chriſtoph ſage ich gut.

Kammerrath.

Sie werden einſehen, daß ich nur aus verwandtſchaftlichen Rückſichten in dieſe Mariage willige, aus einer übergroßen Billigkeit.

Amtmann.

Schön, gut, ich ſehe Alles ein, was Sie wollen, die Heirath macht die Ungerechtigkeit meines ſeligen Schwagers wieder gut, alſo —

Kammerrath.

Eben deswegen — —

Amtmann.

Bloß deswegen, ich verſtehe ſchon!

Kammerrath.

Nun will ich meine Frau und Tochter zur Promenade abholen.

Amtmann.

Thun Sie das, Herr Vetter, da kommt auch eben mein Chriſtoph aus dem Schaafſtall; ſo könnte die Sache gleich hier in's Reine gebracht werden.

Kammerrath (will gehn).

Noch eins! Ihr Herr Sohn iſt zwar ein ſehr lieber, guter, ſcharmanter Menſch — aber es wäre wohl gut, wenn er noch in der Eile etwas Tournüre, feine Haltung lernte.

Amtmann.

Gut, gut, er ſoll Tanzſtunde nehmen, das will ich dran wenden.

Kammerrath.

Auch, wenn er ſich nun in der Stadt zeigt, — ſeine Toilette müßte wohl ein wenig verändert werden.

Amtmann.

Ich will ihm auch einen neuen Anzug machen laſſen.

Kammerrath.

Aber modern, nicht mit den Entenſtiefeln.

Amtmann.

Verſtehe ſchon!

Kammerrath.

Wenn er dann bald in die Reſidenz käme —

Amtmann (einfallend).

Das möchte ich nicht gern, ich habe ſo meine Urſachen. Ein paar Tage vor der Hochzeit ſind ja wohl hinlänglich.

Kammerrath.

Auch gut, auch gut! (Für ſich) Je weniger Aufſehn und Rederei davon, deſto beſſer! (Laut) Die Hochzeit mag an Marianens Geburtstage ſeyn, die Verlobung ein paar Tage vorher.

Amtmann.

Dann treffen wir ein, und die ganze Sache wird ſchnell abgemacht.

Kammerrath (ſeufzend).

Schnell abgemacht!

Amtmann (ſeine Hand ſchüttelnd).

Nun denn auf gute Schwägerſchaft! Hehe, wie ſich doch ſo manches in der Welt macht!

Kammerrath (gezwungen lachend).

Ja, wie es ſich macht! Bin ſehr erfreut, außerordentlich erfreut. (Abgehend, erboßt.) Widerwärtiges Bauernpack! (Ab in's Haus.)

Achter Auftritt.

Amtmann, gleich darauf **Chriſtoph**.

Amtmann.

Seht einmal an, der hochnaſige Herr Vetter giebt klein bei. Die Freier in der Stadt müſſen doch wohl nicht ſo bei der Hand ſeyn, und die Erbſchaft will man doch nicht ganz aufgeben. — Gleichviel, der Junge muß ſie nehmen, dann iſt er verſorgt und mag dann ſehen, wie er mit dem Querkopfe zurecht kommt. He, Chriſtoph! (Er pfeift gellend auf dem Finger) Er wird Sprünge machen, aber es hilft ihm nichts, er muß die 20,000 Thaler heirathen.

Chriſtoph.

Was ſoll ich, Vater?

Amtmann.

Komm einmal her, hieher! Nun ſieh mich an und antworte wie ein gehorſamer Sohn. Willſt Du eine hübſche, junge Frau haben?

Chriſtoph (freudig).

Sie wiſſen ja, Vater, daß —

Amtmann.

Ja oder nein!

Chriſtoph.

Ja!

Amtmann.

Willſt Du 20,000 Thaler haben, um eine eigne Wirthſchaft anzufangen?

Chriſtoph (haſtig).

Ja, ja!

Amtmann.

So gehe hin und halte um Deine Muhme an.

Chriſtoph.

Vater — ach — Sie halten mich für einen Narren!

Amtmann.

Ja, wenn Du dies Glück von Dir weiſeſt, halte ich Dich für einen Narren.

Chriſtoph.

Aber wie iſt denn das? —

Amtmann.

Still! — Ich habe mit dem Vater geſprochen, Du brauchſt ſie nur zu fordern, ſo haſt Du ſie.

Chriſtoph.

Aber ich kann Lenchen nicht ſitzen laſſen!

Amtmann.

So laß ſie laufen. Die Liebſchaft iſt aus, hab' ich Dir geſagt, damit Baſta!

Christoph.

Nein, Vater, die iſt nicht aus!

Amtmann.

Mohren-Tauſend-Element, ſie iſt aus! Will Er Ordre variren? — Hat Lenchen 20,000 Thaler?

Christoph.

Hm, nein!

Amtmann.

Weiß Er ſonſt wo Geld herzukriegen?

Christoph.

Nein!

Amtmann.

Iſt die Muhme nicht hübſch genug?

Christoph.

O ja!

Amtmann.

Abgemacht. Da kommt Dein Schwiegervater, ich werde für Dich das Wort führen, Du machſt nur Deine Reverenz dazu. Daß Du mir nicht in die Flanke fällſt, ich rathe es Dir! — Du kennſt den alten Feldwebel.

Christoph.

Mir iſt ganz wirblicht! —

Neunter Auftritt.

Vorige. Kammerrath, Kammerräthin und Mariane.

Amtmann (tritt ihnen entgegen).

Herr Vetter, Frau Muhme, ich habe Ihnen etwas vorzutragen. Hier ſteht mein einziger eheleiblicher Sohn Chriſtoph, der hiermit um die Hand Ihrer Tochter Mariane als ein rechtſchaffener Bräutigam anhält, was haben Sie mir darauf zu antworten?

Kammerrath.

Meine Tochter muß ſich darüber erklären.

Kammerräthin.

Ja, nun ſprich, Mariane!

Mariane.

Haben Sie denn nichts zu ſagen, lieber Chriſtel?

Chriſtoph.

Ach Gott, ſo vieles, aber ich wage ja gar nicht — —

Amtmann (zieht ihn am Rock).

Sey ſtill!

Kammerrath (für ſich, ergrimmt).

Der Einfaltspinſel! Und das wird mein Schwiegerſohn!

Kammerräthin.

Der gute Couſin ſcheint doch ſehr blöde zu ſeyn.

Amtmann.

Ja er iſt etwas ſchüchtern.

Mariane.

Wir haben uns ſchon verſtanden, nicht wahr? Gefällt Ihnen dieſe Hand noch wie vorher, Chriſtel? (Sie reicht ſie ihm hin.)

Chriſtoph (ſieht ſie an, ohne ſie zu nehmen).

Ach Gott, ſie iſt wunderſchön —

Amtmann (raſch zugreifend und Beider Hände in einander drückend). Na, dann nimm ſie doch!

Chriſtoph.

Ach du mein Gott! Was kann doch einem Menſchen alles paſſiren.

Amtmann.

Da habt Ihr Euch, und nun Gottes Segen dazu! —

Kammerrath.

Na, der wird zu dieſer Mariage ganz extra nöthig ſeyn.

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

(Das Zimmer des erſten Aktes.)

Erſter Auftritt.

Mariane ſitzt zur Seite rechts, feſtlich gekleidet, vor dem Spiegel am Putztiſche, nachläſſig zurückgelehnt, den Kopf auf die Hand geſtützt, einen Fuß auf einer Fußbank. **Mamſell Jenner** kniet vor ihr und bindet ihr die Schuhbänder.

Mariane (verdrießlich).

Zu feſt, zu feſt! Mein Gott, Sie thun mir ja weh!

Jenner.

Iſt's ſo recht?

Mariane.

Es geht. (Sie ſteht auf, wendet ſich gegen den Spiegel.) Nun dieſe Schleiſe hier oben an den Aermel.

Jenner (nimmt Schleiſe und Nadel und ſchickt ſich an).

Befehlen Sie hier?

Mariane.

Höher, höher! — Das iſt wieder zu hoch!

Jenner.

Hier?

Mariane.

Meinetwegen!

Jenner (befeſtigt die Schleife).

Mariane.

Das iſt ja viel zu weit zurück. (Reißt die Schleife heftig los.) Beſte, Sie ſind erſtaunlich ungeſchickt!

Jenner (ſanft).

Wollten Sie mir nur genau zeigen —

Mariane (hält ſich die Schleife an den Aermel).

Hier, hier, ich hab' es ja geſagt.

Jenner.

O weh, Fräulein, da haben Sie das ſchöne neue Kleid eingeriſſen.

Mariane.

Eingeriſſen? — Was thut's! heften Sie es zu, die Schleife bedeckt es. Aber ſchnell, ſchnell!

Jenner (hat eine Nähnadel genommen, beginnt die Arbeit).

Mariane.

Wie viel Uhr iſt's denn?

Jenner.

So eben hat es Zehn geſchlagen.

Mariane.

Am Ende werden wir gar nicht zu rechter Zeit fertig. — Aber ſo eilen Sie doch! (Stampft ein paar Male mit dem Fuße.) Hurtig, hurtig!

Jenner.

Beſtes Fräulein, Sie ängſtigen mich ſo ſehr, daß ich gar nichts thun kann.

Mariane (halb für ſich).

O es giebt doch nichts Langſameres und Ungeſchickteres, als dieſe Leute vom Lande. (Weiſt ſie fort.) Laſſen Sie nur, laſſen Sie, ich will mir lieber Alles ſelbſt machen.

Jenner (tritt beſchämt bei Seite).

Zweiter Auftritt.

Vorige. Die Kammerräthin, ebenfalls feſtlich gekleidet, das Schlüſſelbund in der Hand. Friedrich bringt eine Torte.

Kammerräthin (zu Friedrich).

Die Torte gerade in die Mitte der Tafel, gerade in die Mitte, hörſt Du?

Friedrich (im Abgehen nach dem Speiſeſaal).

Schön, Frau Kammerräthin!

Kammerräthin.

Ich komme ſogleich nach. (Geht vor.) Aber liebes Herzchen, warum kleideſt Du Dich denn hier an und nicht auf Deinem Zimmer?

Mariane.

Es war mir zu eng, zu dumpf, zu unerträglich da.

Kammerräthin.

Nun es thut ja auch nichts. Sieh' einmal, wie ſchön

Du ausſiehſt, Du Engelchen! Nun ſpute Dich nur, um Elf kommen die Gäſte. (Wendet ſich zum Abgehen, eilig) Mamſell, ſorgen Sie dann, daß der Putztiſch wieder herauskommt, ich will nur nach dem Frühſtück ſehen.

Mariane.

Mutter, ſteck' Du mir doch die Schleife feſt, ſeit einer halben Stunde quäle ich mich ſchon damit.

Kammerräthin (kehrt zurück).

Gieb her, mein Kind!

Jenner (ſchnell hinzutretend).

Ich bitte, Fräulein, ich werde ja ſchon —

Mariane.

Laſſen Sie, laſſen Sie, ich habe mich ſchon genug geärgert!

Kammerräthin (indem ſie die Schleife befeſtigt).

Geärgert? — Ei, Mamſell, wenn Sie nicht einmal eine Schleife feſtſtecken können, ohne meine Tochter zu ärgern, dann werden wir ſchwerlich zurecht kommen. — Nun, mein Mietzchen, nun ſey vergnügt. (Küßt Marianen.) Siehſt ja ſo wunderſchön aus, ſo ſchön, wie ſich's für den heutigen Tag auch paßt! (Sie klopft ihr die Wangen und geht ab.)

Dritter Auftritt.

Mariane vor dem Spiegel. **Mamſell Jenner** ſteht zur Seite und trocknet ihre Thränen. — Pauſe.)

Mariane.

Die Handſchuhe!

Jenner (geht zum Putztiſche, nimmt die Handſchuhe und reicht ſie Marianen).

Mariane (bemerkt, indem ſie ſie nimmt, daß Mamſell Jenner geweint; ſie wendet ſich langſam wieder zum Spiegel, beſchäftigt ſich einen Augenblick mit ihrem Haare, ſieht dann wieder Mamſell Jenner an — zwiſchen Güte und Verlegenheit ſchwankend).

Was fehlt Ihnen denn? — Haben Sie es übel genommen, daß ich geſcholten?

Jenner.

Uebelnehmen? — Ich weiß, das ſchickt ſich nicht für mich. Ich bin noch zu kurze Zeit in der Stadt, zu kurze Zeit im Dienſte; ich werde ſchon noch lernen mich benehmen — und mich fügen.

Mariane (ſehr freundlich).

Sie ſind wohl weit her?

Jenner.

O nein, ſieben oder acht Meilen von hier.

Mariane.

Sie haben mir ja noch gar nichts von Ihren Eltern, Ihren Verhältniſſen erzählt. Sind Sie gern vom Hauſe fortgegangen?

Jenner (ſchüttelt den Kopf, ihre Thränen niederkämpfend).

Mariane (theilnehmender).

Alſo gefällt es Ihnen wohl nicht in der Stadt?

Jenner.

Ich bin noch ſo fremd hier.

Mariane.

Es giebt doch hier ſo Vielerlei, was Sie auf dem Lande nicht kennen, — ſo manche Dinge, die den Mädchen wohl Freude machen. (Sie nimmt verſtohlen ihr Armband ab.) Sie putzen ſich doch wohl auch gern ein wenig?

Jenner.

Sonſt wohl, jetzt kommt mir's nicht mehr in den Sinn.

Mariane (drückt ihr haſtig das Armband in die Hand; raſch).

Da nehmen Sie, tragen Sie dies Armband zu meinem Angedenken.

Jenner.

Wie Fräulein?

Mariane (dringend).

Mir zu Liebe tragen Sie es, ich habe Ihnen vorher weh gethan —

Jenner.

Und dafür ſoll ich ein Geſchenk nehmen?

Mariane.

Nein, nein, nicht dafür — ich kann mich nur oft nicht bezwingen — o liebe, liebe Jenner, nehmen Sie, zum Zeichen, daß Sie mir nicht böſe ſind.

Jenner.

Ja, ja, dann will ich's nehmen und als ein liebes Angedenken aufbewahren. Wie könnte ich Ihnen wohl böſe ſeyn, da ich ſehe, wie Ihnen zu Muthe iſt, wie auch der heutige Freudentag Sie nicht glücklich macht.

Mariane.

Freudentag?

Jenner.

Ich weiß, es ſoll noch ein Geheimniß ſeyn, aber vor den Leuten im Hauſe bleibt nichts verborgen, ſo habe ich denn auch gemerkt, daß heut' Ihre Verlobung iſt.

Mariane.

Nun ja, in wenig Stunden wird's die ganze Stadt erfahren. Und das, meinen Sie, iſt für ein Mädchen eine ſo freudige Begebenheit?

Jenner.

Ach, beſtes Fräulein, Sie ſcherzen — oder Sie haben einen geheimen Kummer.

Mariane (wendet ſich ab).

Jenner (fortfahrend).

Sich mit einem Manne zu verloben, den man von Herzen lieb hat, wenn die Eltern es zufrieden ſind, ſich darüber freuen, ihre Kinder ſegnen — (weinend) ach ſolche Freude muß kaum zu ertragen ſeyn!

Mariane (nimmt ihre beiden Hände).

Sie haben eine unglückliche Liebe.

Jenner.

Ach Fräulein — laſſen Sie nur —

Mariane.

Nein, nein, Sie müſſen mit mir davon reden. (Zieht ſie neben ſich auf einen Stuhl.) Hieher ſetzen Sie ſich zu mir, erzählen Sie mir Alles. — Haben Sie ſich in dem Manne getäuſcht, den Sie zu lieben glaubten?

Jenner.

Nein, o nein, es iſt das rechtſchaffenſte, treueſte Herz unter der Sonne.

Mariane.

Und warum ſind Sie nicht glücklich?

Jenner.

Weil wir zu arm ſind, eine Wirthſchaft anzufangen und unſre Väter darum nicht zugeben, daß wir uns heirathen. Deshalb bin ich nun in die Stadt geſchickt worden, wir ſollen einander vergeſſen; aber das werden wir nun und nimmermehr! (Sehr lebhaft) Ich frage Sie, beſtes Fräulein, wenn man Sie von Ihrem Geliebten hundert Meilen weit fortſchickte, würden Sie wohl jemals —? (Verlegen aufſtehend.) Ach — ich rede da etwas Unpaſſendes — nehmen Sie es nur ja nicht übel — gewiß und wahrhaftig, ich dachte nicht daran, daß Sie doch ſchon einen Andern — aber Sie haben auch gewiß Ihren erſten Bräutigam nicht lieb gehabt, ſonſt würden Sie ja nicht heut' ſchon einen Andern nehmen.

Mariane (mit geſenkten Augen, beunruhigt).

Liebe Jenner, wenn ich Ihnen auch meine Beweggründe erklären wollte, Sie würden das nicht recht verſtehen —

Jenner (haſtig einfallend).

Ja freilich, freilich, ich kann das ja gar nicht beurtheilen. Um Sie bemühen ſich ſo viele Herren, da mag es ſchwer ſeyn, den rechten zu wählen, und es iſt dann immer vernünftiger, vor der Hochzeit zu ſcheiden, als nachher. Ich bin nur ſo unerfahren und weichmüthig und kann den Herrn Aſſeſſor immer nicht vergeſſen, wie er in Ihrer Abweſenheit hier war und den Brief brachte.

Mariane (beſtürzt).

Er war hier? — Brachte einen Brief?

Jenner.

Nun ja, Sie werden ihn ja wohl erhalten haben.

Mariane.

Ich?

Jenner.

Ach, das iſt nun wieder dumm, daß ich heut' davon anfange, Sie ſollten wohl nun gar nicht mehr daran denken.

Mariane (heftig).

Doch, doch, ich will Alles wiſſen! — (Gefaßt) Es beunruhigt mich gar nicht, nur aus Neugier frag' ich, nun? — wann war er hier?

Jenner.

Sie mochten etwa fünf Tage fort ſeyn, als er kam und ſich erkundigte: wohin Sie gereiſt wären, er hätte einen Brief an Sie abzuſchicken. Nun, ich ſagte ihm Alles, was ich wußte: Sie wären auf dem Lande, in der Gegend des Städtchens Zehlen, dorthin ſollte Alles poste restante geſchickt werden. Er bat mich um Tinte und Feder und ſchrieb die Adreſſe auf den Brief. Er erkundigte ſich auch, ob Sie bei der Abreiſe vergnügt oder traurig geweſen wären, und fragte dann: ob er nicht einen Augenblick in Ihr Zimmer gehen könne, er habe noch ein Buch da liegen; das konnte ich ihm doch nicht verwehren.

Mariane (verbirgt mit äußerſter Mühe ihre Aufregung).

Freilich, das konnten Sie nicht.

Jenner.

Er blieb aber ſo lange drin, daß ich dachte, es wäre ihm etwas zugeſtoßen, und ſachte die Thür aufmachte. Da ſtand er vor Ihrem Platze am Nähtiſche, hatte die Hände vor ſich hin gefaltet, und als ich fragte: ,,Haben Sie das Buch?'' wendete er ſich verlegen und ſagte, ,,ich finde es nicht'' — dann ging er haſtig fort, und obſchon er ſein Geſicht abwandte, merkte ich doch, daß er ganz verweint ausſah.

Mariane.

Verweint?

Jenner.

Ja gewiß und wahrhaftig, Fräulein, er hatte ganz rothe Augen, und denken Sie — zum Abſchied drückte er mir ordentlich ganz freundſchaftlich die Hand. — Aber, Fräulein, es geht Ihnen doch wohl nahe? Ach, ich hätte lieber nichts ſagen ſollen.

Mariane (geht lebhaft durch's Zimmer).

Jenner.

Es war recht einfältig von mir. Nun habe ich Ihnen wohl den ganzen Tag verdorben?

Mariane (küßt ſie).

Nein, nein, das haben Sie nicht. Entſchwundene ſchöne Träume haben Sie mir zurückgerufen, ach die Wirklichkeit iſt ganz anders. (Sieht ſie prüfend an.) Und fürchten Sie die Tyrannei der Männerliebe nicht? Ahnen Sie nicht, daß Sie in ſolcher Ergebenheit an Ihren Geliebten allen Willen, alles Denken aufgeben werden?

Jenner.

Ach, liebſtes Fräulein, das iſt ſchon jetzt ſo, wie Sie ſagen. Ich habe keine andre Gedanken, als an ihn, ich habe keinen andern Willen, als ihm zu gefallen, und das verſüßt mir ſelbſt unſer Unglück; weiß ich doch, daß es ihm eben ſo ergeht. Ach wenn der liebe Gott nur gäbe, daß wir uns bekämen, ich wollte Alles thun, was ich ihm an den Augen abſehen könnte, er würde ja vom Morgen bis zum Abend auch nur mir zu Gefallen leben, nun — und dann geſchähe ja Alles, was ich wollte.

Mariane.

Das iſt ein ſchöner Irrthum, man könnte Sie darum beneiden.

Jenner.

Nein, nein, das iſt gewiß die volle Wahrheit, es heißt ja auch in unſrem ſchönen alten Liede:

Wo ſich zwei Menſchen herzlich lieben,
Giebt's keinen Zweifel, keinen Streit.
Sie ſind in Gottes Hand geſchrieben
Zu ungetrübter Seligkeit.

Mariane (wirft ſich an ihren Hals).

Sie ſind ein liebes, gutes, herziges Mädchen, Sie ſollen, Sie wenigſtens müſſen glücklich ſeyn. Faſſen Sie Muth und wenn alles Liebesglück auf Erden verdorren und vergehen muß, das Ihre wird ſich freundlich wenden, ſeyn Sie getroſt! (Sie eilt ab.)

Vierter Auftritt.

Mamſell Jenner. Gleich darauf die **Kammerräthin** und **Friedrich.** Später der **Kammerrath.**

Jenner.

Von Herzen iſt das Fräulein doch recht gut. Ob ſie den Aſſeſſor wirklich lieb gehabt? — Und wer kann denn nur der neue Bräutigam ſeyn?

Kammerräthin (zu Friedrich, der mit ihr eintritt).

Jetzt geſchwind, die Toilette hinaus (Friedrich und Mamſell Jenner tragen ſie fort), die Fremden werden ſogleich kommen.

Kammerrath (unſtät und aufgeregt).

Nun wie ſteht's, hier Alles in Ordnung?

Kammerräthin.

Ei freilich. Die Anſtalten ſind feſtlich genug; (ſeufzend) ich wollte, mir wäre auch feſtlich zu Muth.

Kammerrath.

Ja wohl, ja wohl, es iſt kein guter Tag. — Auf dem Bureau war Alles in Allarm, es iſt geſtern ganz unvermuthet ein Decret erſchienen, das gewaltige Reductionen unter allen Staatsdienern verfügt.

Kammerräthin.

Iſt es möglich!

Kammerrath.

Ja, das wird Manchen treffen, der's nicht denkt. Der alte Dallen, der gute Berger, waren ſchon ganz niedergeſchlagen, ja, ja, werden wohl dran glauben müſſen. — Wohl dem, der einige Connexionen hat, wohl dem!

Kammerräthin.

Nun, dadurch wird doch auch mancher Poſten erledigt?

Kammerrath.

Richtig, mein Schatz, richtig, das iſt die beſte Gelegenheit zum Vorrücken, jetzt rechne ich auf meine Gönner, jetzt rechne ich auf ſie.

Kammerräthin.

Ach was ich Dir ſagen wollte, der Präſident und der Geheimerath haben abſagen laſſen.

Kammerrath (ſtutzt).

Abſagen? — Kommen nicht zum Frühſtück?

Kammerräthin.

Sie hätten dringende Geſchäfte, nun und das mag unter dieſen Umſtänden wohl der Fall ſeyn.

Kammerrath.

Gewiß, gewiß, dieſe Reductionen geben viel Arbeit. — Was macht Mariane?

Kammerräthin.

Sie iſt ſo eben mit der Toilette fertig geworden.

Kammerrath.

Haben ſie geſchrieben?

Kammerräthin.

Wer?

Kammerrath.

Der Präſident, der Geheimerath.

Kammerräthin.

Wie denn?

Kammerrath (ungeduldig).

Ich meine: ſchriftlich oder mündlich abgeſagt?

Kammerräthin.

Der Bediente des Präſidenten hat es nur beſtellt.

Kammerrath.

So, ſo — nun thut nichts — iſt auch ſo beſſer, an dem Bräutigam iſt nichts Sonderliches zu präſentiren. Kannſt Du aber errathen, wer durch dieſe Reduction ſchon vorgerückt iſt, wer?

Kammerräthin.

Nun wer denn?

Kammerrath (ihr ins Geſicht).

Der Herr Aſſeſſor Born.

Kammerräthin.

Born?

Kammerrath.

Iſt Rath geworden, Regierungsrath.

Kammerräthin.

Regierungsrath?

Kammerrath.

Regierungsrath.

Kammerräthin.

So ſchnell?

Kammerrath.

'S iſt unerhört, er war der jüngſte Aſſeſſor.

Kammerräthin.

Siehſt Du, da war's doch eine Uebereilung, mit ihm zu brechen.

Kammerrath.

Nun freilich; aber mit Marianen iſt ja gar nicht zu reden, wenn ſie ſich einmal etwas in den Kopf geſetzt.

Das kommt von der ſteten Nachgiebigkeit der lieben Mutter.

Kammerräthin.

Von meiner — ?

Kammerrath.

Ja, ja, Du verziehſt das Mädchen doch ein wenig.

Kammerräthin.

Haſt Du ihm nicht gerade das Haus verboten?

Kammerrath.

Sollte ich mein Kind und mich von ihm beleidigen laſſen?

Kammerräthin.

Nun denn —

Kammerrath (verdrießlich).

Wir wollen nicht ſtreiten, geſcheh'ne Dinge ſind nicht zu ändern, laß es gut ſeyn. Dieſer Tölpel von Bräutigam erhält uns wenigſtens die Erbſchaft.

Kammerräthin.

Da ſchlägt es Elf.

Kammerrath.

So will ich mich nur etwas anders ankleiden. Es iſt ein verdrießlicher Tag heut. (Geht ab.)

Kammerräthin (ebenfalls).

Ja wohl, ich wollte, er wäre vorüber.

Fünfter Auftritt.

Amtmann, etwas ſtattlicher, Chriſtoph, modern, ohne Geſchmack, aber nicht lächerlich gekleidet, Friedrich öffnet ihnen die Thüre von außen.

Friedrich.

Wenn's gefällig iſt, hier einzutreten?

Amtmann.

Schön, mein Freund, ſchön! — Nun ſieh einmal an, wie das hier ausſieht. Iſt das nicht ſtatiös?

Chriſtoph (gleichgültig).

Ja, es iſt recht ſchön.

Amtmann.

Wo bleibt man denn mit Hut und Stock? Es iſt auch kein einziger Nagel in der ganzen Stube. — Biſt ja ſo ſtille, Chriſtoph, ſchon den ganzen Weg über.

Chriſtoph.

Hm, es geht mir Mancherlei durch den Kopf.

Amtmann.

Komm' mir nur nicht wieder auf ſchlimme Gedanken!

Chriſtoph.

Nein, Vater, Schlimmes denk' ich wahrhaftig nicht.

Sechster Auftritt.

Vorige. Mamſell Jenner.

Jenner.

Die Herren möchten nur einen Augenblick verziehen, der Herr Kammerrath —

Chriſtoph.

Lenchen, mein Lenchen! Du biſt es?

Jenner.

Ach Chriſtel, Chriſtel! (Sie halten einander in den Armen.)

Amtmann (verdutzt).

Daß dich alle Wetter! (Faßt ſich und geht auf ſie zu. Jungfer, was thut Sie hier?

Jenner.

Ach verzeihen Sie, Herr Amtmann, (macht einen Knix) ich habe Sie nicht ſogleich geſehen!

Amtmann.

Ich will wiſſen, wie die Jungfer hieher kommt?

Jenner.

Mein Gott, ich bin ja hier im Dienſt!

Amtmann.

Hier im Hauſe? — Ei, das iſt ja ein verdammter Zufall!

Chriſtoph.

Ein geſegneter iſt es, Vater! Sehen Sie, es iſt Gottes Wille, daß ich ein ehrlicher Kerl bleiben ſoll; jetzt weiß ich, was ich zu thun habe.

Amtmann.

Was weiß Er, Junge, was weiß Er?

Chriſtoph (entſchieden).

Ich heirathe die Muhme nicht, es mag kommen wie es will!

Amtmann.

Junge!

Chriſtoph (im höchſten Eifer).

Und ich bleibe Lenchen treu, wenn auch Sonne, Mond und Stern vom Himmel fallen.

Amtmann.

Die werden nicht fallen, da kannſt Du lange warten; aber es könnte Dir was andres auf den Nacken fallen.

Chriſtoph (mit blitzenden Augen).

Wollen ſehen, Vater, wollen ſehen; ich bin kein Junge mehr!

Amtmann (erſtarrt).

Aber plagt Dich denn der lebendige —

Jenner.

Chriſtel, vergiß Dich nicht!

Chriſtoph.

Komm her, Kind, ich will Dir alles ſagen: Sie hatten mich kirre gemacht mit Schmeicheln und Drohen, ich ſollte die Muhme Mariane heirathen, der Erbſchaft wegen.

Jenner.

Fräulein Mariane iſt Deine Muhme?

Chriſtoph.

Heut ſollte ich mit ihr verlobt werden, der Vater wollte mich zwingen und daß ich's nur geſtehe, die ſchöne Muhme hatte mir auch warm und wirblicht gemacht.

Jenner (weinend).

Ach Chriſtel, Chriſtel!

Chriſtoph.

Es iſt ja nun ſchon wieder vorüber, ſo weine doch nur nicht, nun ich Dich wieder habe, könnte ſie noch zehnmal ſchöner ſeyn, ich laſſe von meinem herzliebſten Lenchen nicht mehr.

Amtmann.

Werdet Ihr nun ein Ende machen? Mord-Tauſend-Element! Jungfer, will Sie ſich zwiſchen Sohn und Vater ſtellen?

Jenner.

Nein, nein, das will ich nicht; thu' nur, was der Vater verlangt und laß mich gehen, ich werde mich bald zu Tode geweint haben. (Ab.)

Siebenter Auftritt.

Amtmann. Chriſtoph.

Chriſtoph (ihr nach).

Lenchen, Lenchen! höre doch!

Amtmann (hält ihn auf).

Hier geblieben! Wirſt Du Ordre pariren?! — Sage mir, Junge, wie ſoll ich zu Dir reden?

Chriſtoph.

Wie Sie wollen, Vater, wie Sie wollen, ich bleibe auf meinem Sinn.

Amtmann.

Willſt Du mir gehorchen?

Chriſtoph.

In allem Guten ja; wer aber einem Mädchen ſein Wort bricht, das iſt ein ſchlechter Kerl, und dazu ſollen Sie mich nicht machen!

Amtmann.

Junge, wenn ich nicht bedächte —

Chriſtoph.

Ja, bedenken Sie, Vater, bedenken Sie, daß ich mündig bin, daß ich mit Lenchen lieber Tagelöhnerbrod eſſen will, als zum Schurken an ihr werden, und daß ich, ſo wahr ein Gott im Himmel lebt, nicht von ihr laſſe!

Amtmann (erſchrickt).

Jetzt iſt's aus! — Das iſt mein Letztes! Nun muß die Welt untergehen, meine Erziehung hält auch nicht Stich.

Achter Auftritt.

Vorige. Der **Kammerrath**. Darauf nacheinander **Hofrath** und **Frau**, **Tribunalrath** und **Frau**, **Lieutenant**, **Nelling**.

Kammerrath (ſehr freundlich).

Seyn Sie mir tauſendmal willkommen, werther Herr Vetter! Mein lieber Vetter Chriſtoph, ſchön willkommen, nun werden wir ja bald näher verwandt ſeyn.

(Hofrath und Hofrathin treten ein.)

Kammerrath (zum Amtmann).

Verzeihen Sie! (Er geht den Eintretenden entgegen) Bin unendlich erfreut, Sie bei mir zu ſehen!

Hofrath.

Sie hatten ſo befohlen —

Kammerrath (führt die Hofrathin zum Sopha).

Darf ich bitten, Platz zu nehmen? — Meine Frau und Tochter werden ſogleich die Ehre haben —

(Nelling und der Lieutenant kommen.)

Nelling.

Herr Couſin, ich habe die Ehre —

Kammerrath.

Guten Morgen, lieber — (Stumme Begrüßung mit dem Lieutenant; dann Begrüßung der Gäſte gegenſeitig.)

Amtmann (halblaut).

Chriſtoph!

Chriſtoph.

Vater!

Amtmann.

Lieber Chriſtoph, willſt Du vernünftig ſeyn? Ich will ja nur Dein Beſtes.

Chriſtoph.

Vater, bei meiner Seele, ich kann nicht anders!

Amtmann.

Du ungerathne Range Du!

Nelling (mit dem Kammerrath in den Vorgrund kommend).

Wiſſen denn Ihre Gäſte ſchon, warum ſie heut geladen ſind?

Kammerrath (verlegen).

Noch nicht —

Nelling.

Das wird eine Ueberraſchung geben! Da iſt wohl der Bräutigam? (Lorgnirt Chriſtoph) Ah, das iſt ein netter Junge!

(Tribunalrath und ſeine Frau kommen.)

Kammerrath (ihnen entgegen).

Mein verehrter Herr Tribunalrath! (Begrüßungen, er führt die Tribunalräthin zum Sopha.)

Nelling (zu Chriſtoph tretend).

Wiſſen Sie wohl, daß Sie auch mein Vetter ſind?

Chriſtoph.

So? Das haben Sie wohl durch das Glas da geſehen?

Nelling (für ſich).

Etwas impertinent, der gute Menſch! (Geht bei ihm vorüber, zum Amtmann). Ja, ja, mein Herr Amtmann, ich bin ein Vetter des Kammerraths, alſo auch der Ihre!

Amtmann (kurz).

Freut mich, freut mich!

Nelling (geht zurück, ironiſch).

Iſt mir ja eine außerordentlich angenehme Bekanntſchaft!

Kammerrath.

Meine Herrſchaften, ich habe auch die Ehre, Ihnen hier meinen Vetter, den Oberamtmann Haber, vorzuſtellen.

Amtmann (für ſich).

Oberamtmann? —

Kammerrath.

Und hier, ſeinen Sohn, einen ſehr hoffnungsvollen jungen Cameraliſten. (Verbeugungen.) Wenn Sie erlauben, ſo rufe ich jetzt meine Frau und Tochter; ich begreife nicht, wo ſie bleiben! (Ab.)

Neunter Auftritt.

Vorige, ohne den Kammerrath. Bald darauf **Born.**

Hofräthin.

Das hat heut hier ein ſo wunderliches Anſehen.

Tribunalräthin.

Ja wohl, ganz befremdend.

Nelling.

Es wird noch beſſer kommen, meine Damen!

Hofräthin (neugierig).

Wie ſo denn?

Friedrich (öffnet die Thür).

Treten Sie nur näher, der Herr Kammerrath iſt hier.

Born (ganz ſchwarz gekleidet, aber im Oberrock, Flohr um den Hut, tritt ein). Wie, Geſellſchaft? —

Hofrath (auf ihn zu).

Sieh da, Herr Regierungsrath, ich habe die Ehre zu gratuliren!

Relling.

Ei, Wilhelm! Das iſt ja eine Ueberraſchung, Dich hier zu ſehn! (Er hat ihn bei der Hand genommen und in den Vorgrund gezogen.)

Born (ſich gegen die Geſellſchaft verneigend).

In der That, ich bin eben ſo überraſcht, Geſellſchaft hier zu finden. Ich kam, in einer amtlichen Angelegenheit den Kammerrath zu ſprechen, der Diener führte mich in dies Zimmer —

Hofräthin.

Nun, ich wünſche Ihnen Glück zur Beförderung, Herr Regierungsrath!

Tribunalräthin.

Ich gleichfalls!

Tribunalrath.

Sie werden verſetzt, wie ich höre?

Born.

In die weſtlichen Provinzen.

Lieutenant.

Haben ein ſchnelles Avancement gemacht.

Born.

Ein günſtiger Zufall hatte mir einige entſcheidende Arbeiten zuertheilt, dieſe Gelegenheit hat mich befördert, nicht mein Verdienſt.

Hofrath.

Zu beſcheiden, zu beſcheiden!

Hofräthin.

Haben Sie Trauer, Herr Regierungsrath?

Born.

Meine Tante ſtarb vor acht Tagen.

Nelling.

Das alte Fräulein Born? Davon hab ich ja nichts gehört. Hör einmal, die hat etwas für Dich geſpart.

Born.

Ganz recht, auch das hat ſie in ihrer wahrhaft mütterlichen Zärtlichkeit für mich gethan.

Tribunalräthin.

Sie haben viel in ihr verloren?

Born.

Das einzige Herz, das mich treu und uneigennützig liebte; ich ſtehe nun ganz allein.

Nelling (zieht ihn weiter vor).

Hör' einmal, biſt Du etwa hieher gekommen, um dieſen Herzensverluſt wieder zu erſetzen —?

Born (verlegen).

Du glaubſt —?

Nelling.

Ja, ja, Du ſiehſt mir ganz ſo aus!

Born (verletzt).

Ich bitte, verſchone mich!

Nelling.

Es wäre eine komiſche Situation; denn Mariane ſoll ſo eben wieder verlobt werden.

Born (erſchrecken).

Verlobt? — Mit wem?

Nelling.

Mit ihrem Vetter Haber dort — ſieh Dir einmal den Burſchen an.

Born (raſch).

Das geſchieht der Erbſchaft wegen, das iſt ein Werk der Eltern.

Nelling.

Nicht doch, die ſind außer ſich darüber, es iſt Laune, reine Caprice von ihr; ſie will auf's Land ziehen, eine Schäferin werden, Geßnerſche Idyllen ſpielen.

Born (für ſich).

So iſt denn auch der letzte Hoffnungsſchein dahin!

Nelling (fortfahrend).

Ich geſtehe, daß, ſeit dem Bruche mit Dir, ich ſelbſt wieder Pläne formirte, denn meine ſchöne Couſine ſticht mir nicht wenig in die Augen.

Born (raſch).

Leb wohl!

Relling.

So bleibe doch!

Born (gegen die Geſellſchaft).

Ich hoffe, Sie werden mir mein unverſchuldetes Eindringen in Ihren Kreis verzeihen, und meine Entſchuldigung gegen den Herrn des Hauſes — (Er verbeugt ſich, abzugehen.)

Zehnter Auftritt.

Vorige. **Kammerrath**, **Kammerräthin** und **Mariane** treten ein und ſtehen Born gegenüber.

Kammerrath.
Ei —
Kammerräthin.
Born!
Mariane.
Er iſt's!
(Zugleich.)

(Pauſe der Verlegenheit.)

Born.

Nur ein Zufall, Herr Kammerrath, macht mich zum unwillkommenen Störer Ihres geſelligen Kreiſes. Es ſind Ihre amtlichen Intereſſen, die mich hieher führten, doch dieſe feſtliche Stunde iſt nicht für ein Geſpräch gemacht, das keine Freude bringt. Ich wurde gegen meinen Willen vom Bedienten in dies Zimmer geführt und hoffe daher, Sie werden es nicht für läſtige Zudringlichkeit auslegen.

Kammerrath (mit einem dumm verlegenen Geſichte).

Bitte! bitte! —

Born.

Da mich indeß der Zufall zu einem ſo glückverheißenden Feſte hiehergeführt, ſo darf ich Ihnen, mein Fräulein, wohl meine Wünſche dafür darbringen. Man lobt ja die raſchen Entſchlüſſe, möge der Ihrige Ihnen ſo viel Glück gewähren, als er Ihnen leicht geworden ſeyn mag! (Ab).

Elfter Auftritt.

Vorige, ohne Born.

Nelling (zum Hofrath).

Das war ein curioſes Intermezzo!

Hofrath.

Unangenehme Verlegenheit!

Kammerräthin (zu Mariane).

Willſt Du die Damen nicht begrüßen. (Sie thun es.)

Kammerrath (zu Nelling).

Der Eſel, der Friedrich, den Menſchen hier herein zu führen.

Nelling.

Ja, es iſt ein Genieſtreich, er wußte nicht was er that.

Mariane (iſt bei den Damen vorübergekommen und ſteht ſeitwärts im Vordergrunde; für ſich). Daß er mich ſo um alle Faſſung bringen konnte! Wie ſtolz, wie verächtlich er auf mich ſah, wie bitter ſeine Worte, — nein, er hat nie um mich geweint.

Amtmann (zu Chriſtoph, im Vorgrunde rechts).

Nun, guten Tag wirſt Du ihr doch ſagen können? (Er drängt ihn hinüber.)

Kammerräthin (tritt zu Marianen).

Dein Bräutigam kommt zu Dir.

Mariane (fährt aus ihrer Verſunkenheit auf).

Wer?

Chriſtoph.

Guten Tag, liebe Muhme! (Er reicht ihr die Hand.)

Mariane (giebt ihm die ihrige).

Relling (zum Lieutenant).

Die Scene iſt zum Todtlachen!

Mariane (zur Kammerräthin, geringſchätzig).

Mutter, er ſieht albern aus.

Kammerräthin.

Wie, liebes Kind?

Mariane.

Wie hat er mir nur jemals erträglich ſcheinen können?

Amtmann (iſt mit Chriſtoph wieder zur Seite getreten).

Nur eine Stunde noch ſey ein gehorſamer Sohn, verlobt iſt ja nicht copulirt. Du kannſt nachher immer noch thun, was Du willſt, mach mir nur hier keine Schande.

Chriſtoph.

Ich *will* nicht lügen!

Kammerrath (tritt in die Mitte vor; verlegen).

Meine Herren und Damen —

Nelling (zum Lieutenant).

Still, jetzt wird's feierlich!

Mariane (halblaut zur Kammerräthin).

Mutter, ich kann nicht! —

Kammerräthin.

Was, mein Kind?

Mariane.

Ich *kann* ihn nicht heirathen!

Kammerräthin.

Aber —

(Die Damen ſind aufgeſtanden. Alle Gäſte haben erwartungsvoll einen Halbkreis geſchloſſen.)

Kammerrath.

Ich habe mir die Ehre gegeben, Sie heut einzuladen, um Sie zu Zeugen einer Handlung — einer Begebenheit — zu machen —

Mariane (wie vorher).

Nein, wahrhaftig, ich thu' es nicht!

Kammerräthin.

Mariane, biſt Du bei Sinnen?!

Kammerrath.

Es betrifft nämlich die —

Mariane (laut).

Sprich nicht weiter, Vater, (halblaut zu ihm) und wenn's mein Leben koſtet, ich kann es nicht! (Sie läuft hinaus.)

Kammerräthin (ihr nach).

Mariane!

(Alles ſieht ſich verlegen an).

Tribunalräthin.

Iſt dem Fräulein Tochter etwas zugeſtoßen?

Kammerrath (betäubt).

Weiß nicht, — wahrſcheinlich —

Hofräthin.

O, wollen Sie nicht nach ihr ſehen? —

Kammerrath.

Wenn Sie erlauben! (Geht) Ich bin ſogleich wieder bei Ihnen! (Ab.)

Zwölfter Auftritt.

Vorige, ohne den Kammerrath.

Hofräthin (zur Tribunalräthin).

Das wird ja heut immer beſſer hier. Was ſollte denn das eigentlich vorſtellen?

Tribunalräthin.

O, das ſind ja ſcandalöſe Auftritte!

Nelling (zu den Herren).

Gott weiß, was es giebt, eine kleine Caprice —

Chriſtoph.

Nun ſehn Sie, Vater, jezt wird doch nichts daraus!

Amtmann (entſchloſſen).

Nun ſey ſtille, Chriſtoph, wenn *ſie* zurücktreten, müſſen ſie drauf zahlen, nun ſey Du nur ganz ſtill!

Dreizehnter Auftritt.

Vorige. Der **Kammerrath** kommt zurück.

Kammerrath (ſehr verwirrt).

Entſchuldigen Sie nur, — meine Frau und Tochter werden bald wieder hier ſeyn, — wollen Sie uns indeß wohl die Ehre erzeigen, ein kleines Frühſtück anzunehmen? (Er nöthigt zum Eintritt in den Speiſeſaal; zum Hofrath) Lieber Vetter, machen Sie den Anfang. (Zur Hofräthin) Beſter Herr Lieutenant, greifen Sie zu — ach verzeihen Sie, was rede ich nur? — Treten Sie gefälligſt ein.

Nelling.

Es geht heut etwas confus zu, nur näher, näher, meine Herrſchaften! (Er führt die Hofräthin; der Kammerrath nöthigt den Hofrath und den Lieutenant in den Speiſeſaal.)

Tribunalräthin (zu ihrem Manne).

Hier iſt irgend etwas vorgefallen; es ſcheint mir nicht ſchicklich zu bleiben.

Tribunalrath.

Wie Du willſt, mein Kind!

Tribunalräthin.

Nur noch zwei Worte mit der Hofräthin. (Sie wenden ſich zum Speiſeſaale, der Kammerrath kommt ihnen entgegen.)

Kammerrath.

Iſt es nicht gefällig, Frau Tribunalräthin?

Amtmann (hält ihn am Rocke).

Herr Vetter, auf ein Wort!

Kammerrath (macht ſich los).

Nach dem Frühſtück, Verehrteſter, ich bitte einzutreten! (Er folgt dem Tribunalrath und Räthin.)

Amtmann.

Nun komm' zum Frühſtück, Chriſtoph, ich will Dir diesmal vergeben, denn nun fiſchen wir doch etwas dabei.

Chriſtoph.

Ach laſſen Sie doch, Vater!

Amtmann.

Halt's Maul, — komm nur erſt, wir wollen frühſtücken.

Chriſtoph.

Aber was ſoll das Alles?

Amtmann.

Junge, ich ſage Dir, ich habe Hunger und da weißt Du, iſt mit mir nicht zu ſpaßen. Vorwärts! Du kennſt den alten Feldwebel. (Ab in den Speiſeſaal, deſſen Thür geſchloſſen wird.)

Vierzehnter Auftritt.

Mariane tritt lebhaft aus dem Seitenzimmer, die **Kammerräthin** folgt ihr. Bald darauf der **Kammerrath.**

Mariane.

Gut denn, ich will wieder zur Geſellſchaft gehen, aber ich erkläre dort rund heraus, daß ich es nicht thue, Du magſt ſagen was Du willſt!

Kammerräthin.

Mariane, Du treibſt Deinen Eigenſinn zu weit!

Mariane.

Ich heirathe keinen Mann, deſſen ich mich ſchämen muß!

Kammerräthin.

Haſt Du ihn nicht mit aller Gewalt haben wollen?

Mariane.

Damals gefiel er mir beſſer, hier, neben Andern, kommt er mir ganz unleidlich vor. Nein, nein, wie könnte ich mich ſo in die Knechtſchaft des Alltäglichen hinabziehen laſſen! Nimmermehr! Ich will ihn nicht, ich will gar keinen Mann, nicht den ſchönſten, nicht den klügſten, nicht den beſten, und wenn ich, als ein neues Opfer des Ehezwanges, bis zum Altare getrieben werde, ſo rufe ich dort: nein und immer nein!

Kammerrath (tritt ein).

Kammerräthin (zu ihm).

Nun verſuche Du, was Du vermagſt, ich richte nichts aus. (Sie ſchließt auch die Thür des Geſellſchaftszimmers.)

Kammerrath.

Mariane, Du erſchöpfſt meine Langmuth, das geht zu weit. Zwei Tage vor Deinem zwanzigſten Geburtstage willſt Du abermals Deinen Sinn ändern? — Das geb' ich nicht zu, das nicht, nimmermehr, jetzt mußt Du heirathen. Du haſt uns die Einwilligung zu dieſer Heirath abgedrungen —

Mariane.

Ihr hättet ſie doch nicht zugeben ſollen, es war eine Thorheit, ein Wahnſinn; Ihr hättet mich um jeden Preis davon abhalten müſſen.

Kammerrath.

O Du undankbares Kind!

Kammerräthin.

So lohnſt Du unſre Liebe, unſre treue Sorge! —

Kammerrath.

Haſt Du denn nicht durchaus Deinem freien Willen folgen wollen?

Mariane.

Vater, wo iſt der Brief, den Born an mich geſchrieben?

Kammerrath (betreten).

Ein Brief?

Mariane.

O ich weiß Alles, Vater; wo iſt der Brief, laß mich ihn ſehn!

Kammerrath (nach einigem Zögern).

Ich habe ihn verbrannt.

Mariane.

Verbrannt?

Kammerräthin.

Du wollteſt ja nichts mehr von ihm hören?

Kammerrath.

Wir wollten Dich nicht auf's Neue beunruhigen.

Mariane.

Siehſt Du, Vater, hier handelteſt Du ohne meinen Willen, und wo mein Wille mir Unheil bringt, da giebſt Du ihm nach; o ich bin das unglücklichſte Geſchöpf!

Kammerräthin.

Nun, mein Kind, wenn Du vielleicht mit Born wieder anknüpfen wollteſt —?

Mariane.

Wie?

Kammerrath.

Ja Mariane, gewiß reicht er mit Freuden die Hand, ſonſt wäre er wohl heut' nicht hergekommen; denn was er da als Vorwand vorbrachte, war ja ganz unverſtändlich. Ich will es vermitteln, noch morgen werdet ihr verheirathet und Alles iſt gut.

Mariane.

Der elenden Erbſchaft wegen, meinſt Du, ſoll ich dem ſchnöden, ſtolzen Menſchen mich gefangen geben?—

wäre ich eine Bettlerin, für keine Million reichte ich ihm nur die Spitze meines Fingers.

Kammerrath.

Man könnte ja —

Mariane (ſchmerzlich).

O Ihr quält mich zu Tode! Ich will nicht heirathen, niemals! Nehmt doch das goldne Joch dieſer Erbſchaft endlich von meinem Nacken, ich ſterbe ja an dieſer ewigen Marter! (Sie ſinkt auf's Sopha. Pauſe.)

Kammerrath.

Nun denn, ſo iſt die Summe hin, auf welche ich ſchon gerechnet. Ich weiß nicht, wie ich zurecht kommen werde; wir müſſen uns einſchränken —

Kammerräthin (fährt auf).

Einſchränken? Eher ſterben!

Kammerrath.

Nun will die auch ſterben! Meinetwegen denn, Ihr macht es zu bunt, endlich reißt mir die Geduld. Warum haſt Du Deine Tochter ſo verhätſchelt und verzogen, daß ihre tolle Launen uns nun ſolche Streiche ſpielen?

Kammerräthin.

Haſt Du ihr etwa gewehrt, wie es dem Vater geziemt? Haſt Du Dich nicht Allem gefügt?

Mariane (ſpringt auf).

Um Gotteswillen, beſte Mutter, keinen Streit! keinen Streit um mich, ſonſt muß ich mein Daſeyn verwünſchen.

Funfzehnter Auftritt.

Vorige. **Amtmann** und **Chriſtoph.** **Friedrich** an der Thür.

Amtmann (drängt Friedrich von der Thür).

Er wird mich doch nicht hindern wollen? Marſch fort! (Mit Chriſtoph eintretend).

Kammerräthin.

Da kommen die rohen Menſchen!

Amtmann.

Nun, Herr Vetter, ich wollte mir doch einige Aufklärung ausbitten. — Sie laſſen uns wie die Narren ſitzen, die Gäſte gehen ihres Weges, Niemand bleibt, als der Officier und der naſeweiſe Vetter, die uns immer in die Zähne lachen —

Kammerrath.

Ach Gott, unſre Geſellſchaft haben wir ganz vergeſſen.

Amtmann.

Das thut auch weiter nichts, obſchon ich Sie auf dem Amte beſſer aufgenommen habe. Ich frage nur, was ſoll daraus werden? Hat die Jungfer Muhme ihren Sinn geändert —?

Kammerrath.

Ja, leider iſt es ſo!

Chriſtoph (der ſich bisher zurückgehalten, tritt vor).

Aber, Vater —

Mariane (mit Würde).

Sie werden ſich über nichts zu beſchweren haben, ich heirathe gar nicht, die Erbſchaft gehört alſo Ihrem Sohne; mag er ſie zum Erſatz nehmen für das, was ich zurücknehmen muß.

Amtmann.

Wa — was? Iſt das ſo, Herr Vetter?

Kammerrath (kleinlaut).

Wie meine Tochter ſagt.

Amtmann.

Gut, gut, das iſt gut. — Obſchon Sie mich jammern, Herr Vetter, wie Sie ſich doch auch mitſpielen laſſen! Na, meinetwegen, ich kann mir's gefallen laſſen. Komm', Junge, nun biſt Du ein gemachter Mann, nun kannſt Du heirathen, wen Du willſt.

Chriſtoph (losbrechend).

Lenchen will ich, Vater, Lenchen, keine Andere. Herr Kammerrath, das Eine erlauben Sie, daß wir Lenchen Jenner gleich mitnehmen dürfen.

Kammeräthin.

Lenchen Jenner?

Amtmann.

Ja, die hier bei Ihnen im Hauſe iſt. Jetzt mag er ſie heirathen in Gottes Namen.

Mariane (erſtaunt).

Sie lieben ſie?

Chriſtoph.

Ach Gott, von Kindesbeinen an. Als Sie bei uns draußen waren, habe ich ja davon mit Ihnen geſprochen.

Mariane.

Wie? —

Chriſtoph.

Sie gaben mir ja noch die Hand darauf, daß Sie ſich unſrer annehmen wollten.

Mariane (für ſich).

Und ich eitle Thörin —

Kammerrath.

Nehmen Sie das Mädchen in Gottes Namen mit, es wird nun doch Vieles hier im Hauſe anders werden.

Chriſtoph.

Nun, Gott lohn's, Gott lohn's! Und Ihnen, Muhme, ſchenke der Himmel Friede und Freude!

Mariane.

Der Wunſch iſt gut.

Amtmann.

Nun vorwärts, Du Zwanzigtauſend-Thaler-Mann; es iſt Dir beſſer geworden, als Du heut' verdient haſt. Marſch, hole Deine Braut!

Chriſtoph.

Das thu' ich, Vater; die wird einmal Augen machen! Und dann ſpanne ich ein, Vater, nicht wahr? dann geht's heidi hinaus, die Mähren ſollen auftreten, als ob ſie den Kaiſer führen. Adje, Vetter! Adje, Muhme!

Amtmann.

Vorwärts! Marſch!

Chriſtoph.

Gleich, Vater, gleich! (Läuft ab.)

Amtmann.

Sehn Sie, wie der Junge Ordre parirt? Das iſt eine Freude! — Na, geſegnete Mahlzeit, geſegnete Mahlzeit! (Ab.)

Sechszehnter Auftritt.

Kammerrath, Kammerräthin, Mariane. Bald darauf **Friedrich.**

Kammerrath.

Da gehn die Tölpel hin und nehmen das ſchöne Geld mit fort.

Kammerräthin.

Es iſt nicht zu ertragen!

Mariane.

Könnt Ihr es beklagen, daß Ihr dafür Euer Kind für alle Zeit gewonnen habt?

Kammerrath.

Kind, denke an mich, es wird Dir auch noch ſchwere Stunden machen!

Kammerräthin.

Du wirſt noch bereuen, was Du heut' gethan.

Mariane.

Niemals, niemals werde ich es bereuen. Alles, was uns auf uns ſelbſt zurückführt, iſt eine Wohlthat, auf Niemand ſonſt ſollte man bauen.

Friedrich (bringt dem Kammerrath ein Schreiben).

Der Canzeleibote hat es ſo eben abgegeben. (Geht wieder ab.)

Kammerrath.

Was iſt das?

Kammerräthin (haſtig).

Erbrich den Brief heut' nicht, heut' iſt ein Unglückstag, warte bis morgen.

Kammerrath.

Ja, wird denn morgen etwas andres drin ſtehen, als heut'?

Mariane.

Liebe Mutter, was könnte es denn ſeyn?

Kammerräthin.

Ich weiß nicht, aber lies nur heut' nicht.

Kammerrath (geängſtigt).

Du machſt mir erſt rechte Angſt, und ſoll ich die bis morgen ertragen?

Mariane (beſtimmt).

Nein, Vater, und wäre es das Schlimmſte, feige ſoll es Dich nicht finden! (Sie erbricht den Brief und reicht ihn ihm.)

Kammerrath (leſend).

Was? — Was? —

Kammerräthin (in äußerſter Spannung).

Nun?

Kammerrath (ſchreit auf).

Penſionirt! (Er ſinkt auf einen Stuhl.)

Kammerräthin (außer ſich).

Was ſagſt Du? (Sie nimmt das Schreiben und durchfliegt es.)

Mariane (eilt zum Kammerrath).

Lieber Vater —

Kammerrath (matt).

Penſionirt, das fehlte nur noch, — das war es, das hat mir ſchon den ganzen Tag auf der Bruſt gelegen; ich wußte wohl, das Schlimmſte würde noch kommen. — Das war es gewiß, was Born mir ſagen wollte.

Kammerräthin (hat geleſen, in Thränen ausbrechend).

In Ruheſtand verſetzt, binnen einem halben Jahre! — Nein, das Schickſal trifft uns zu hart, wie ſoll man das ertragen?

Kammerrath.

In welche verwickelte Lage gerathe ich da! Und meine Gönner, (er ſpringt auf und durchmißt das Zimmer) meine vortrefflichen Freunde und Gönner!

Kammerräthin.

Der Geheimerath, der Präſident! wer hätte das gedacht!

Kammerrath.

Kaum von meinem Tiſche aufgeſtanden, laſſen ſie mich ſchon im Stich.

Mariane.

Siehſt Du, Vater, wie falſch und unzuverläſſig alle Menſchen ſind? Sey froh, daß Du ſie erkennſt, um keine Minute mehr an ſie zu verlieren. Wir wollen uns ganz auf uns beſchränken, in Liebe und Entbehrung glücklich ſeyn.

Kammerrath (hat ſich auf der andern Seite der Bühne niedergeſetzt, die Hände auf die Kniee geſtützt).

Kind, Kind, von ſchönen Redensarten wird man nicht ſatt, und um die nobelſte Geſinnung achtet uns kein Menſch einen Pfifferling werth.

Mariane.

Richte Dich auf, Vater, denke beſſer von Dir ſelbſt!

Kammerräthin.

Wie ſoll das werden? Auf Penſion geſetzt, in Schulden —

Kammerrath.

Die Erbſchaft verloren!

Kammerräthin.

Wie ſoll das werden?

Mariane.

Wir werfen allen unnützen Glanz von uns, fort mit dieſem ſchönen Hauſe, dieſer Einrichtung, dem Kleiderpomp; wir befreien uns von all' der lächerlichen Eleganz des Tages, einfach und beſcheiden richten wir uns ein und morgen, gleich morgen, mit einem kühnen Schlage verändern wir ſo unſer ganzes Leben.

Kammerräthin.

Ei, mein Kind —

Mariane.

Jetzt iſt die Zeit gekommen, wo Ihr an Euer Kind gewieſen ſeyd, jetzt ſollt Ihr ſehen, wie ich Eure Zärtlichkeit belohnen will. Mit meiner Hände Arbeit will ich für Euch ſchaffen, bei Tag und Nacht ſollt Ihr mich ſorgſam finden, entbehren will ich, wachen, hungern, betteln, für Euch, für Euch, die ja, ſo lang' ich lebe, mit Freuden *mir* ſich aufgeopfert haben!

Kammerräthin (in Marianens Arme).

Du liebe Tochter!

Kammerrath (in Marianens Arme).

Nein, ich bin nicht verarmt, ich habe meinen größten Schatz erhalten!

(Zugleich.)

Mariane.

O welche Seligkeit erfüllt mein ganzes Herz, jetzt endlich hab' ich meinen Weg zum Glück, zum freien Schalten meiner Kraft gefunden. Die heilige Kindesliebe ſoll die Begeiſterung meines Lebens ſeyn!

(Der Vorhang fallt)

Vierter Akt.

(Ein einfaches Zimmer, jedoch mit den Möblen des erſten Aktes.)

Erſter Auftritt.

Mariane links am Tiſche, die **Kammerräthin** rechts auf dem Sopha mit einer Näherei beſchäftigt. Beide in einfachen Hauskleidern.

Kammerräthin.

Der Geheimſecretair iſt auch lange nicht hier geweſen und der Lieutenant wohl ſeit ſechs Wochen nicht.

Mariane.

Daraus kannſt Du ſehen, liebe Mutter, daß ihnen an uns perſönlich nie etwas gelegen war.

Kammerräthin.

O es war ihnen wohl daran gelegen, beſonders um Deine Perſon; aber ſeit ſich mit Dir ſelbſt Manches verändert hat —

Mariane.

Freilich, ein Mädchen, das zweimal verlobt war, wird gemieden. Die Sitte verurtheilt ſchonungslos und Niemand fragt, wie ſittlich die Beweggründe ihres Handelns geweſen ſeyn mögen.

Kammerräthin.

Ei, das meine ich nicht. Deine Freier haben Dich ja nicht ausgeſchlagen, Du haſt zwei Körbe ausgetheilt, das iſt eine Ehre, keine Schande für ein Mädchen.

Mariane.

Glaubſt Du?

Kammerräthin.

Nein, wenn wir nicht ſo eingeſchränkt lebten und Du Deine Mitgift nicht verſcherzt hätteſt —

Mariane (ſanft).

Warum wirfſt Du mir das vor, liebe Mutter?

Kammerräthin.

Das thu' ich ja nicht, ich meine nur, es iſt die Urſach, daß wir Tag aus Tag ein ſitzen, ohne daß auch nur eine lebendige Seele ſich um uns bekümmert. Die Viſitenſtunde iſt mir jetzt die traurigſte Tageszeit.

Mariane.

Die tauſendmal gehörten Redensarten dieſer Viſiten wiſſen wir ja auswendig; ſind wir nicht glücklich, dieſen Jämmerlichkeiten jetzt zu entgehen? Wer dem Leben einmal in das furchtbar ernſte Geſicht geblickt hat, der kann kaum begreifen, an welche Leichtfertigkeiten man ſonſt ſeine Tage verſchwendete.

Kammerräthin.

Ach die Reden kommen Dir alle nicht vom Herzen, die denkſt Du Dir nur aus, um Dich zu tröſten. Du biſt jung und willſt das Leben noch genießen.

Mariane.

Mutter, ich bin in dieſen drei Monaten ſehr alt geworden!

Kammerräthin.

Das iſt's ja, was ich ſage, alt und grau wird man vor der Zeit. Wenn der Vater nicht noch auf's Bureau ginge und Couſin Nelling nicht wäre, ſo wüßte man gar nichts mehr von Leben.

Mariane.

Ich dächte, wir erführen in uns ſelbſt genug davon.

Kammerräthin.

Der Couſin wird mir wirklich mit jedem Tage lieber. Er iſt der Einzige aus unſerm Kreiſe, der ſich nicht verändert hat, der ſogar ſeit unſerm Unglücke viel freundlicher und aufmerkſamer geworden iſt.

Mariane (arbeitet ſchweigend fort).

Kammerräthin.

Er beſucht uns ſo oft, er hat dem Vater ſchon in unſren Verlegenheiten ſeinen Beiſtand angeboten.

Mariane (lebhaft).

Er hat ihn doch nicht angenommen?

Kammerräthin.

Bis jetzt nicht, aber am Ende —

Mariane.

Nimmermehr, Mutter, das würde uns Verbindlichkeiten auferlegen, die ſich doch niemals ausgleichen ließen!

Kammerräthin.

Ei, Mietzchen, warum biſt Du denn ſo heftig? Ich meine: Dir würde es gar nicht ſchwer werden, dieſe Verbindlichkeiten zu löſen?

Mariane.

Ich verſtehe Dich, verſtehe ſchon längſt, worauf das ganze Verhältniß zielt. Kannſt Du glauben, Mutter, daß, nach dem was ich erfahren und gelitten, auch nur der Gedanke an eine Verbindung mit irgend einem Manne mir erträglich ſeyn kann?

Kammerräthin.

Aber, liebe Mariane, wie übertreibſt Du das wieder! Wärſt Du denn etwa das erſte Mädchen, das zweimal in den Männern geirrt und ſich dann doch noch glücklich verheirathet hat? Dein Widerwille gegen die Ehe iſt ganz ohne Grund und — vernünftig iſt er auch nicht. Wir bleiben nun einmal von den Männern abhängig.

Mariane.

Doch nicht immer, Mutter!

Kammerräthin.

Selten iſt es anders. Oder willſt Du es unternehmen, Dir eine ſelbſtſtändige Lage im Leben zu verſchaffen? Haſt Du wohl Charakter und Fähigkeiten, die dazu gehören? (Seufzend) Liebe Mariane, zu all' dem hätten wir

Dich ganz anders erziehen müſſen; wer konnte daran denken?

Mariane.

Der feſte Wille vermag Alles!

Kammerräthin.

Er kann einen Menſchen nicht ganz und gar verändern. Liebſte Mariane, fange nicht wieder an, was Du nicht enden kannſt, denke einmal vernünftig über Deine Zukunft.

Mariane.

Mutter, Mutter, tragen wir an der Gegenwart nicht genug? Soll ich jetzt noch eine Zukunft bedenken, wo ich Euch nicht mehr haben werde?

Kammerräthin.

Nun, nun, laß gut ſeyn, mein Kind, die Zeit wird lehren, wer von uns beiden Recht hat. Aber es wird Mittag und das Mädchen iſt noch nicht zurück. Ach, ſo auf einen einzigen Domeſtiken beſchränkt zu ſeyn — !

Mariane.

Ich habe ihr auch einen Auftrag gegeben, das mag ſie aufhalten.

Kammerräthin.

So muß ich nur ſelbſt nach der Küche ſehen.

Mariane (aufſtehend).

Laß mich doch, liebe Mutter!

Kammerräthin (lächelnd).

Nein, nein, bleib' nur, Deine neulichen Verſuche in der Kochkunſt ſind auch nicht beſonders ausgefallen. (Zur Seite ab.)

Zweiter Auftritt.

Mariane allein.

Ich habe zu viel unternommen. Ich halte die Eltern nicht aufrecht in Stille und Beſchränkung und ich ſelbſt erlahme an dieſer inhaltloſen Sorgfalt für das bloße Fortvegetiren. O dieſe furchtbare Gewalt der gemeinen Wirklichkeit! Wie ein ſcheußliches Ungeheuer wälzt ſie ſich gegen mich heran. All' meine goldnen Träume entfliehen wie ſcheue Tauben vor ihrem giftigen Hauche. — Es iſt zu viel, zu viel, was ich unternommen!

Dritter Auftritt.

Mariane. Das Dienſtmädchen, ein Päckchen in der Hand.

Dienſtmädchen.

Nun, Fräulein, da bin ich; aber ich habe nichts ausgerichtet.

Mariane.

Du biſt lange ausgeblieben!

Dienſtmädchen.

Von einem Kaufmann zum andern bin ich gegangen, es wollte keiner die Stickerei kaufen.

Mariane (nach augenblicklichem Kampfe, gelaſſen).

Es iſt gut. Lege nur dahin und geh' zu meiner Mutter, ſie erwartet Dich.

Dienſtmädchen (zur Seite ab).

Mariane (ſieht gedankenvoll vor dem Packet, welches das Dienſtmädchen auf den Tiſch gelegt).

Das geht alſo nicht. Mein Wille reicht nicht an's Vollbringen. — Alſo nicht der Eltern Lage ſoll ich erleichtern, mir künftig nicht das eigne Leben friſten können? — (Sie wickelt die Stickerei aus dem Papierumſchlage.) Was die blödſinnigen Kinder im Gebirge zu Stande bringen, ich vermag es nicht. — O ich bin ein unnützes Geſchöpf! (Sie wirft die Stickerei auf den Tiſch und geht mit verſchränkten Armen durchs Zimmer) Was iſt denn die Begeiſterung, die uns bei großen Gedanken mit Engelskraft durchglüht, wenn ſie nicht den elendeſten Forderungen des Lebens gebieten kann? — Ich ſeh's, ich ſeh's: mit Aufwallungen bezwingt man das Leben nicht. (Sinnend) Einen Menſchen kannte ich, der auch in beharrlicher Arbeit den Schwung des idealen Willens ſich bewahrte. — Von ihm hätte ich lernen ſollen — „die Tage unſrer Liebe waren die beſten deines Lebens,“ ſo ſagte er, als ich ihn von mir ſtieß. — O es iſt furchtbar, furchtbar wahr geworden! An ihn war ich gewieſen von der Natur ſelbſt; er hatte Alles, was mir mangelte. — Und hat er mich denn gänzlich aufgegeben? Fühlt er denn nicht, daß meine Seele wie ein verirrtes Kind verzweiflungsvoll nach ſeiner Rettung jammert? Hat meine wilde Hand denn auch das Band der Sympathie zerriſſen, die in jenen ſchönen Tagen uns Eins des Andren Gedanken errathen ließ? — Wilhelm, kannſt du mich denn ſo ganz vergeſſen haben?! — Still, ſtill — ich darf nicht daran denken, wenn ich das Leben noch ertragen ſoll.

Vierter Auftritt.

Mariane. Kammerräthin. Dann der Kammerrath und Nelling.

Kammerräthin.

So eben kommt der Vater mit dem Couſin.

Mariane (für ſich).

Gefaßt denn! Niemand darf es wiſſen, welche Kämpfe dieſes Herz verſchließt.

(Kammerrath und Nelling treten ein.)

Kammerrath (ſehr aufgeregt, wirft den Hut auf einen Stuhl und geht, ohne Frau und Tochter zu begrüßen, durchs Zimmer).

Nelling (zur Kammerräthin).

Meinen ſchönſten guten Morgen, verehrte Couſine! (Er küßt ihr die Hand.) Wie geht es denn?

Kammerräthin.

Still, ſehr ſtill, wie gewöhnlich!

Mariane (geht dem Kammerrath nach).

Was iſt Dir, Väterchen?

Kammerrath.

Ach laß mich!

Kammerräthin.

Was giebt's denn Neues?

Nelling.

Das Neueſte, was ich heut' geſehen, bringe ich Ihnen mit, ein kleines Shawl, das ich am Fenſter einer Modehandlung hängen ſah und das Ihnen vortrefflich ſtehen müßte. (Er nimmt es aus dem Papierumſchlage.) Erlauben Sie? — (Er hängt es ihr um.)

Kammerräthin (geſchmeichelt).

Ach lieber Couſin, ſo viel Aufmerkſamkeit! — Sieh einmal, Marianchen!

Nelling.

Wenn die ſchöne Couſine mir auch erlauben wollte — (Er nimmt ein zweites Shawl aus dem Papier.)

Mariane.

Wiſſen Sie nicht, was dem Vater fehlt?

Nelling.

Er iſt etwas verdrießlich, es wird ſich geben. Wollen Sie die ſchönen Augen nicht hieher wenden?

Kammerräthin.

Mariane, ſo ſieh doch einmal, was der Couſin uns mitgebracht.

Mariane (zum Kammerrath).

Nein, Vater, ich laſſe Dich nicht, Du mußt mir ſagen, was Dich ſo aufregt.

Kammerrath.

Was iſt da viel zu ſagen? übergangen bin ich wieder. Das hatte ich doch noch gehofft: man werde mich mit einem Orden entlaſſen, zur Anerkennung meiner treuen Dienſte, zum Troſt für meine plötzliche Penſionirung.

Kammerräthin.

Alſo iſt es nicht geſchehn?

Kammerrath.

Nichts, nichts, nicht eine Spur von meinem Namen auf der Liſte.

Kammerräthin.

Wirklich nicht?

Mariane.

Laß es gut ſeyn, Vater, es kann ja nicht ein Jeder hervorragende Verdienſte beſitzen; getreue Pflichterfüllung giebt auch ein lohnendes Bewußtſeyn.

Kammerrath.

Was Bewußtſeyn! Mein Bewußtſeyn kann ich nicht im Knopfloch tragen, davon weiß kein Menſch etwas.

Nelling.

Freilich, man liebt jetzt mehr: Orden ohne Bewußtſeyn, als Bewußtſeyn ohne Orden. Aber denken Sie doch nicht mehr daran, Papachen!

Kammerräthin.

Es iſt doch abſcheulich! Ja, wenn man keine Diners mehr geben kann, ſo —

Kammerrath.

Man hätte doch einem alten Manne die Freude machen können! Dann hätte ich doch vor den Leuten, auf der Straße noch eine Satisfaction gehabt, außerdem hab' ich ja doch keine Freude mehr zu erwarten!

Mariane.

Du biſt ſehr hart, Vater!

Nelling.

Nicht doch, Papachen, Sie können noch Freude genug erleben in Ihrem Hauſe, an Ihrer liebenswürdigen Tochter!

Kammerräthin.

Ja gewiß, Mariane wird nun Alles aufbieten, Dir Deine alten Tage noch recht heiter und ſorgenfrei zu machen.

Kammerrath.

Sorgenfrei, das wird ſo leicht nicht ſeyn!

Nelling (mit Beziehung auf Marianen).

Wenn es mir nur vergönnt wäre, dazu etwas zu wirken, wenn ich nur eine Stellung hätte oder erlangen könnte, die mich dazu berechtigte; Sie ſollten bald wieder der alte, muntere Papa ſeyn.

Kammerräthin (eben ſo).

Nun es kann ſich ja noch Alles fügen. Ich bin überzeugt, was Mariane vermag, wird gewiß geſchehen; ſie weiß ja, wie theuer ſie ihren Eltern zu ſtehen gekommen iſt.

Mariane (für ſich).

O wie ſie mit den Dolchen ihrer Reden mich in die Enge treiben!

Kammerrath (aufgebracht).

Und wer hat denn nun Orden bekommen, wer? Einige haben nicht halb ſo lange gedient als ich, und nun gar der Gelbſchnabel, der Born!

Mariane (für ſich).

Born?

Kammerräthin.

Der hat auch einen Orden bekommen?

Kammerrath.

Hat einen Orden!

Mariane.

Einen Orden?

Kammerrath.

Ein eingebildeter, brutaler Menſch von achtundzwanzig Jahren.

Kammerräthin.

Der keine Diners gab.

Kammerrath.

Der kein Glied regte, um ſich zu bücken und zu ducken. Und ich, was habe ich nicht Alles darum gethan, was hätte ich nicht gerne gethan —!

Nelling.

Es iſt himmelſchreiend!

Kammerräthin.

Der Menſch hat doch enormes Glück!

Nelling.

Nun da mag ich ihm jetzt nicht begegnen, denn wenn ſolchen ſuperklugen Leuten auch noch äußere Anerkennung zu Theil wird, ſo iſt gar nicht mehr mit ihnen auszukommen.

Mariane.

Ich kann mir wohl auch denken, daß man durch Anerkennung beſcheidener wird.

Kammerrath (zur Kammerräthin, die indeß mit ihm geſprochen).

So lies ſelbſt! (Er nimmt aus ſeiner Brieftaſche ein beſchriebenes Blatt, dabei fällt eine Viſitenkarte zur Erde.)

Kammerräthin.

Da fällt etwas. (Indem ſie ſich darnach bückt, hat Nelling die Karte ſchon aufgehoben und ihr gereicht, ſie lieſt) Regierungsrath Born pour prendre congé. Iſt er ſchon abgereiſt?

Kammerrath.

Ja, ich vergaß Dir die Karte zu geben.

Mariane (mit mühſamer Faſſung).

Zeig' doch, liebe Mutter! (Nimmt die Karte und betrachtet ſie.)

Nelling.

O er iſt ſchon vor vierzehn Tagen mit ſeinem jetzigen Präſidenten abgereiſt, der mit ſeiner Familie zum Beſuche hier war; man munkelt auch, er werde die Tochter heirathen.

Kammerräthin.

Die Tochter des Präſidenten? Nun da weiß man ja gleich, wo der Orden herkommt!

Nelling.

Freilich, freilich!

Kammerrath (in der Ordensliſte leſend).

Der Präſident hat auch eine höhere Klaſſe bekommen.

Kammerräthin.

Laß doch ſehen! (Sie tritt zu ihm.)

Nelling (ebenfalls; ſie leſen zuſammen, ohne die Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehen).

Mariane (für ſich, die Karte betrachtend).

Pour prendre congé! — Vielleicht die letzten drei Buchſtaben von ſeiner Hand für dieſes Leben; ſie ſchließen es ab. Er wird vergeſſen und glücklich ſeyn, wie er es verdient, ich — mein verlorenes Leben hat keinen Werth mehr. (Auf die Worte blickend) Pour prendre congé de mon amour — (ſie drückt die Karte an die Lippen) pour prendre congé de la vie!

(Es wird an der Thür geklopft.)

Kammerräthin.

Nun morgen kommt's in's Amtsblatt, da wird ſich Mancher wundern!

(Es wird ſtärker geklopft.)

Nelling.

Es klopft Jemand.

Kammerrath.

Herein!

Fünfter Auftritt.

Vorige. Chriſtoph und Lenchen.

Chriſtoph.

Na endlich ſind wir doch recht gegangen!

Kammerrath.

Ei ſieh da, der Herr Vetter Haber!

Nelling.

Und die junge Frau Muhme!

Chriſtoph.

Ja wir wollten uns Ihnen doch einmal als Eheleute präſentiren!

Lenchen (zu Marianen und der Kammerräthin).

Und Ihnen für unſer Glück danken.

Kammerräthin.

O ich bitte —

Lenchen.

Ja, Ihnen ſind wir es doch allein ſchuldig!

Mariane.

Kommen Sie, liebe Couſine, ſetzen Sie ſich zu uns. (Sie führt ſie zum Sopha.)

Lenchen.

Ach Sie ſind gar zu gütig!

(Chriſtoph und Kammerrath ſetzen ſich auf Stühle nah' dem Sopha. Nelling tritt antheillos zu Marianens Arbeitstiſch, muſtert ihre Arbeit, nimmt ein Buch u. dgl.)

Chriſtoph.

Wir haben Sie ſchon geſtern Abend beſuchen wollen, da fanden wir fremde Leute in Ihrem ſchönen Hauſe und man ſagte uns, daß Sie hier in der Vorſtadt wohnten.

Kammerrath und **Kammerräthin** (ſehen verlegen aus).

Mariane.

Ja, wir haben dieſe freie Gegend vorgezogen.

Chriſtoph.

Sie haben, mein Seel', ganz recht gethan, hier mitten in den Gärten holt man leichter Athem, als zwiſchen den hohen Steinklumpen, die einem den Himmel ganz verbauen. Aber wir konnten Sie nun gar nicht finden und haben uns darüber ſo verſäumt, daß wir jetzt nur auf dem Sprunge hier ſind.

Kammerräthin.

O, Sie wollen uns ſo bald wieder verlaſſen?

Chriſtoph.

Ja nehmen Sie's nicht übel, Frau Muhme, aber heut' können wir nicht hier bleiben, wir müſſen noch Abends nach Gunzau zurück und der Weg iſt ſchlecht.

Kammerrath.

Das thut uns ja recht leid!

Kammerräthin.

Nun, Sie ſind wohl recht glücklich!

Chriſtoph.

Ja das weiß Gott, über alle Maßen glücklich, es kann im Leben nicht beſſer werden!

Lenchen.

Unberufen, Chriſtoph, unberufen!

Chriſtoph.

Ei was, Lenchen, ſag' nicht ſo, der liebe Gott hört ſo viele Klagen, da muß es ihm lieb ſeyn, auch einmal zu ſehen, daß er's irgendwo einem Menſchen recht gemacht hat.

Lenchen.

Ach ſo darf ich es gar nicht nennen, unſer Glück iſt zu groß. Alle Morgen, wenn ich aufwache, muß ich mich beſinnen, ob ich nicht bloß ſo glückſelig geträumt habe, ich kann immer gar nicht glauben, daß es Wirklichkeit iſt und ſo bis an unſer Ende bleiben ſoll.

Chriſtoph.

Ja, wir leben wie im Himmel. Nun, und Arbeit haben wir auch, Gott ſey Dank, genug.

Lenchen.

Ach ja, daran fehlt es nicht. Beim Abendbrod bin ich ſchon immer ſo müde — (in ſich hinein lachend) Ein paar Male bin ich ſchon auf Chriſtophs Schulter eingeſchlafen —

Kammerräthin.

Ei das läßt ſich denken.

Kammerrath.

Und wie befindet ſich denn Ihr Herr Vater?

Chriſtoph.

Gott ſey Dank, recht wohl und munter, — Ach, ich ſollte auch ſeine Empfehlung ausrichten, — ja der möchte uns gar nicht von Gunzau fortlaſſen.

Kammerrath.

Wollen Sie denn fort?

Chriſtoph.

Ei, wiſſen Sie denn nicht? ich habe ja das ſchöne Amt von Gersdorf gepachtet.

Kammerrath.

So?

Chriſtoph.

Ich bin gut angekommen, denke ich, zu Neujahr ziehen wir hin.

Lenchen.

Da müſſen Sie uns im Sommer beſuchen, es iſt gar zu ſchön da.

Chriſtoph.

Ja, das ſollten Sie thun und recht lange da bleiben.

Kammerräthin.

Das möchte Ihnen doch läſtig werden!

Chriſtoph.

I, wie wäre denn das möglich? Sind wir Ihnen doch all unſer Glück ſchuldig, wie muß es uns freuen, wenn wir Ihnen irgend eine Liebe erweiſen können!

Kammerrath.

Sehr freundlich, ſehr freundlich!

Chriſtoph (wendet ſich abgeſondert zu ihm)

Nein, Herr Vetter, das iſt keine bloße Redensart. Man kann nicht wiſſen, was für Zeiten kommen, aber wenn Sie einmal in's Gedränge gerathen, ſo packen Sie auf und kommen Sie zu uns hinaus. Sie ſollen es nicht bereuen.

Kammerrath (drückt ihm die Hand).

Bin's überzeugt!

Chriſtoph (ſteht auf).

Nun, Lenchen, wir müſſen fort!

(Alle ſtehen auf.)

Kammerräthin.

Aber ſo eilig?

Chriſtoph.

Nehmen Sie's nicht übel, ein andermal wollen wir den ganzen Tag hier bleiben. Nun leben Sie wohl und behüte Sie Gott!

Kammerräthin.

Glückliche Reiſe!

Kammerrath.

Nun, Sie haben ſchönes Wetter — (Sie ſcheinen fortzuſprechen, im Mittelgrunde ſtehend.)

Mariane (im Vordergrunde, reicht Lenchen die Hand).

Leben Sie glücklich; doch das braucht man Ihnen nicht zu wünſchen.

Lenchen.

Nein, alle meine Wünſche ſind erfüllt, bis auf den, daß mein Glück Ihnen reichlichen Segen bringen möge.

Ich konnte Ihnen meinen Dank noch nicht ausdrücken, aber ich habe den lieben Gott Morgens und Abends gebeten und will es mein Lebelang thun, daß er es Ihnen vergelten möge mit tauſendfältiger Freude!

Mariane (küßt ſie).

Ja, bitten Sie, bitten Sie für mich, und leben Sie wohl!

Chriſtoph (treibend).

Lenchen!

Lenchen.

Adieu! (Das Schnupftuch vor den Augen, wendet ſie ſich zur Thür, wohin Kammerrath, Kammerräthin und Chriſtoph ſchon im Geſpräch gelangt ſind — ſie kehrt wieder um; ſchluchzend) Zu Martini darf ich Ihnen doch ein paar Gänſe ſchicken, nicht wahr? (Sie trocknet die letzten Thränen.) Sie werden in dieſem Jahre ganz prächtig.

Mariane.

Ja, ja. (Nickt ihr freundlich und reicht ihr die Hand.)

Chriſtoph.

Aber Lenchen!

Lenchen.

Gleich, gleich! (wieder zu Mariane) Na, dabei bleibt's; nochmals Adieu! (Sie geht.)

Chriſtoph (zum Kammerrath).

Sie werden doch nicht mit hinausgehen?

Kammerrath.

Erlauben Sie mir, Ihnen das Geleit zu geben!

(raſch ineinander.)

Kammerräthin.

Lieber Vater, es zieht auf dem Flur, nimm Deinen Hut — (Sie giebt ihm denſelben.)

Nelling.

Erlauben Sie mir, Ihre Stelle zu vertreten.
(Er drängt ſich zur Thüre und öffnet ſie.)

Chriſtoph.

O, bemühen Sie ſich doch nicht!

Nelling.

Ich nehme es für meine Schuldigkeit.

Chriſtoph und Lenchen (in der Thür)

Nun denn, leben Sie wohl!

Kammerrath (im Abgehen).

Nein, nein, ich laſſe mir das auf keinen Fall nehmen.

Kammerräthin.

Adieu! Adieu!
(Kammerrath, Chriſtoph, Lenchen und Nelling ab.)

Sechster Auftritt.

Kammerräthin. Mariane.

Kammerräthin.

Es ſind recht gute Menſchen, man könnte ihnen ihr Glück von Herzen gönnen, wenn wir nicht dabei ſo viel verloren hätten. — (Sie nimmt das Schlüſſelbund vom Tiſche.)

Was der alte Amtmann für Freude erlebt. Ja, Kinder ſind ein großer Segen, wenn ſie ihrer Eltern Glück beherzigen! — (Sie geht zur Seite ab.)

Siebenter Auftritt.

Mariane ſteht in ſich verſunken auf der Stelle, wo Lenchen von ihr Abſchied nahm, die Hände im Schooße gefaltet.

Was gewährſt du mir denn nun, du goldener Götze meiner Freiheit, da ich wie eine Bettlerin beſchämt und neidiſch vor dem Liebesglücke dieſer beſchränkten Menſchen ſtehe? Kannſt du nun den Durſt meiner Seele mit deinen prahleriſchen Lügen ſtillen? Bin ich nun frei, da die Sorge meinen Nacken beugt, da meiner Eltern Klagen von meinem Leben Erſatz und Schadloshaltung fordern? (Sie geht einige Schritte.) O daß wir unſre Thorheit erſt erkennen, wenn ſie den Grundbau unſres Lebens ſchon zerſtört! — Nur in der Liebe iſt vollkommne Freiheit, nur in der Liebe iſt Verſöhnung für allen Irrthum, allen Zwieſpalt; jetzt glaube ich, jetzt begreiſe ich es, nun es zu ſpät, nun alles Lebensglück verloren iſt.

Achter Auftritt.

Mariane. Nelling.

Nelling.

Das kann ich nicht abwarten, dieſe Reiſe-Anſtalten ziehen ſich zu ſehr in die Länge. Was das für eine Umſtändlichkeit iſt, ehe die guten Landbewohner auf der Kaleſche zum Sitzen kommen. Die junge Frau wird in des Mannes Mantel gepackt, gegen den rauhen Herbſtwind, die Einkäufe von Zucker und Kaffee, Gott weiß was ſonſt noch für Packete und Flaſchen werden hier und dahin gepfropft; — ſo eine Land-Equipage iſt doch das Lächerlichſte von der Welt.

Mariane (hat ſich wieder zur Arbeit geſetzt).

Und doch, glaube ich, gäbe manche Fürſtin all ihre glänzenden Carroſſen hin, um nur einen Tag lang ſo glücklich zu ſeyn, als die Frau dieſes Landmannes.

Nelling.

Nun, das bezweifle ich, jeder Menſch hat ſeine beſondere Vorſtellung vom Glück.

Mariane.

Und nicht jeder hat eine Ahnung von dieſer Liebesſeligkeit.

Nelling.

Doch doch! (Er ſetzt ſich neben Marianen.) Danach ſehnt ſich jeder auf ſeine Weiſe, und ſo ein glückliches Paar macht immer den Wunſch rege, es ihnen nachzuthun;

fühlen Sie das nicht auch, Mariane? — Doch ein junges Mädchen äußert das nicht. — Wenn aber ein Mann, der Sie ſchon lange zärtlich liebt, Ihnen jetzt ſeine Hand anböte, wenn er Ihnen eine ziemlich glänzende Lage, Ihren Eltern ein heitres, ſorgenfreies Alter nach allen ausgeſtandenen Stürmen verſpräche, würden Sie ihn ausſchlagen?

Mariane.

Ich würde es; ich bin nicht geſchaffen, einen Mann zu beglücken.

Relling.

Schöne, himmliſche Mariane, wer iſt es mehr als Sie? Seyn Sie nicht grauſam gegen mich, denn daß ich mein eigner Anwalt bin, werden Sie wohl wiſſen; ich liebe Sie wahrhaftig und will Alles daran ſetzen, Sie glücklich zu machen.

Mariane.

Ich habe mit dem Glücke abgeſchloſſen, die Irrthümer meiner Jugend muß ich allein tragen.

Relling.

Engliſche Mariane, wie können Sie ſich ſolche Scrupel machen? Werfen Sie Ihre Irrthümer auf meine Schultern und wenn Sie mit den meinigen nicht zu ſcharf rechnen wollen, ſo werden wir federleicht und vergnügt durch's Leben gehen.

Mariane.

Laſſen Sie uns abbrechen, lieber Couſin, Sie täuſchen ſich und wollen, daß ich Sie betrügen ſoll. Ich liebe Sie nicht und kann Sie niemals lieben.

Nelling.

Schönſte Mariane, das Letztere bin ich ſo eitel zu bezweifeln und das Erſte — wenn die Liebe, die Sie im Sinne haben, zur Schließung einer Ehe unumgänglich nöthig wäre, ſo würden faſt alle Menſchen ledig bleiben. Wenn Sie mich noch nicht lieben, liebe ich Sie deſto mehr, und Liebe erweckt ja Gegenliebe.

Mariane.

Glauben Sie?

Nelling.

Würde es Ihr Herz nicht rühren, wenn Sie mich, wenn Sie Ihre Eltern glücklich ſähen, wenn —

Neunter Auftritt.

Vorige. Der Kammerrath.

Mariane.

Brechen Sie ab, mein Vater kommt!

Nelling.

Warum, theuerſte Mariane? Warum ſoll Ihr Vater nicht hören, was es unter uns giebt? — (Er nimmt des Kammerraths Hand.) Ich habe ſo eben Marianen meine Hand angeboten, iſt Ihnen das eine unwillkommene Erklärung?

Kammerrath.

Mir? — Wie ſollte es? —

Nelling.

Und haben Sie nicht ein paar gute Worte zur Unterſtützung meiner Wünſche?

Kammerrath.

Marianens Wahl iſt unbeſchränkt, ich will ihr auch mit Worten keinen Zwang auferlegen, ſie muß ſich ſelbſt prüfen, ihre Lage bedenken. —

Mariane (für ſich).

O Gott, mein Gott!

Nelling.

Ich bin weit entfernt, Sie um Entſcheidung zu drängen, denken Sie über meinen Antrag nach, ſchöne Mariane. Denken Sie auch: daß Sie mich zu einem ganz neuen Menſchen machen würden, der ich bisher etwas leichtſinnig hinein gelebt habe, denken Sie an Ihrer Eltern Glück —

Mariane.

Ich beſchwöre Sie, hören Sie auf; ich kann die Ihrige nicht ſeyn, ich kann es nicht!

Kammerrath.

Liebe Mariane —

Nelling (vertraulich zum Kammerrath).

Laſſen Sie ihr Zeit; die Zeit bringt ja Roſen, ich hoffe, es werden auch welche für mich dabei ſeyn. (Er nimmt den Hut.) Leben Sie wohl, geliebte Mariane, ich lege mein Loos in Ihre weißen, weichen Hände, werde ich es wohl finſter und hart daraus zurück empfangen?

Ich hoffe: nein! (Er reicht im Abgehen dem Kammerrath die Hand.) Empfehlen Sie mich der verehrten Frau Couſine; ich verliere den Muth noch nicht, kein Baum fällt auf den erſten Streich. (Ab.)

Zehnter Auftritt.

Mariane. Kammerrath.

Mariane (wirft ſich in des Kammerraths Arme).

Nein, Vater, nein, das willſt Du nicht, das kannſt Du nicht wollen, daß ich mir ſelbſt untreu werden ſoll.

Kammerrath.

Liebe Tochter, beruhige Dich doch nur, ich verlange ja nichts, gar nichts von Dir, Du haſt von jeher Herrin über Dein Schickſal ſeyn wollen, ich will Dich jetzt zu nichts beſtimmen. Nur bitte ich Dich: nimm Rath von Deiner Vernunft an, ſieh die Welt an wie ſie iſt, nicht wie ſie ſeyn könnte, und laß Dich nicht von überſpannten Ideen leiten.

Mariane.

O mein Gott, hat mich das Schickſal noch nicht tief genug herabgeſtimmt?

Kammerrath.

Das kommt Dir ſo vor; Du biſt gar zu hoch geflogen und nun glaubſt Du Dich allzutief herablaſſen zu müſſen, zu dem Boden, auf dem doch alle Menſchen ſtehen. Sieh, mein Kind, Du ſollſt nichts thun, gar nichts, um unſre jetzige Lage zu erleichtern, aber wie willſt Du die ſchwere Sorge von uns nehmen: wie es einmal nach unſerm Tode mit Dir werden ſoll? —

Mariane.

Ich ſterbe mit Euch, Vater, ich überlebe Euch nicht!
(Sie wirft ſich verzweiflungsvoll an ſeine Bruſt.)

Kammerrath.

Mariane, rede nicht frevelhaft, Du erſchreckſt mich. Habe Gott vor Augen, mein Kind, habe Gott vor Augen!

Mariane.

Ja, ja, Vater, ich will es! Er wird, er kann mich ja nicht verlaſſen, er wird mir ja nicht mehr aufbürden als ich tragen kann. — Nur ſprich mir nicht von dieſer Heirath mehr, ich kann den Gedanken nicht ertragen!

Kammerrath.

Gut, gut, mein Kind, ich will Dich ganz Dir ſelbſt überlaſſen. Erwäge ſorgfältig, was zu Deinem Heile dient; glaube mir, ich habe nie etwas Andres als Dein Glück gewollt. — Wir Alle haben dabei manches verſehen, — denke darauf, es wieder gut zu machen, mein Kind! — Deine Eltern werden nur glücklich ſeyn, wenn Du es biſt! (Ab.)

Elfter Auftritt.

Mariane allein.

Einmal noch hab' ich meinen jungfräulichen Stolz gerettet, noch bin ich frei, und rein und unentweiht das heißgeliebte Bild in meinem Herzen! Ich will es hegen in meiner tiefſten Seele, mit frommer Inbrunſt, gleich einer heiligen Reliquie; zu ihm will ich flüchten in aller irdiſchen Bedrängniß. — Wird es mich immer ſchützen können? — Todt iſt ja, todt iſt Alles, was auf den Flügeln der Begeiſterung meine Jugend trug, verweht, zerſtoben ſind meine Lebensideale. O Wilhelm! Wilhelm! Das Schickſal übt eine fürchterliche Vergeltung für Dich aus!

(Der Vorhang fällt.)

Fünfter Akt.

(Elegantes Zimmer in Nellings Hauſe.)

Erſter Auftritt.

Nellings Bedienter tritt aus dem Seitenzimmer, geht nach der Mittelthür und öffnet ſie. Gleich darauf **Born**. Später **Kammerrath**.

Bedienter.

Sie möchten die Güte haben einzutreten.

Born (tritt auf).

Bedienter.

Herr Nelling läßt bitten, ein wenig hier zu verweilen; er iſt noch im Comptoir beſchäftigt. (Ab.)

Born.

Schon gut, ſchon gut! (Geht ruhig im Zimmer umher.) Hier ſind ja manche Veränderungen vorgegangen, die Einrichtung iſt noch eleganter, noch ſorgfältiger geworden. — Er wird ſich wundern, mich ſo bald wieder hier zu ſehen, kommt es mir doch ſelbſt ganz wunderbar vor, daß mich der Zufall ſo ſchnell an einen Ort zurückführt, den ich auf immer zu verlaſſen dachte. — Nur Zufall? habe ich gar nichts dazu gethan? drängte es mich nicht, die Gelegenheit zu nützen, die mich, wenn auch nur auf Stunden, wieder in ihre Nähe bringen konnte? Vielleicht finde ich doch Gelegenheit, ſie wenigſtens zu ſehen.

Kammerrath (von außen).

Iſt er hier im Zimmer?

Born.

War das nicht die Stimme —

Bedienter (die Thür öffnend).

Nein, aber treten Sie nur gefälligſt ein, ich werde es ihm ſogleich melden. (Er geht in das Nebenzimmer.)

Kammerrath (der etwas gedrückt ausſieht, iſt eingetreten; jetzt erblickt er Born — erſtaunt). Ei, Herr Regierungsrath, Sie hier?

Born (ſich verbeugend, nicht ohne Befangenheit).

Ein ſchleuniges Regierungsgeſchäft hat mich ſo bald in die Reſidenz zurückgeführt, doch muß ich heut Abend ſchon wieder fort. Ich wollte Herrn Nelling nur Briefe überbringen, die mir auf meiner Durchreiſe in Leipzig für ihn anvertraut worden.

Kammerrath.

Hm — er wird ſich freuen! — (Pauſe.) Gefallen Sie ſich in Ihrem neuen Wohnorte, wenn ich fragen darf?

Born.

Ich habe viel Arbeit vorgefunden, ich kann daher von dem übrigen Leben noch nicht urtheilen.

Kammerrath.

Hm, ja — junge Kräfte werden in Anſpruch genommen — haben aber auch — ich hatte noch nicht Gelegenheit zu gratuliren — (Auf den Orden deutend.)

Born.

Ich danke Ihnen, Herr Kammerrath! Dieſe Auszeichnung iſt mir ſehr unerwartet zu Theil geworden. Das Glück hat überhaupt mein ſtolzes Vertrauen auf jedes redliche Bemühn übertroffen. Es iſt *nur* Glück, das ich ſogar erſt verdienen muß, aber ich nehme die Zufriedenheit meiner Oberen, die Gnade meines Fürſten als eine gütige Entſchädigung des Schickſals für manche andre Wunde, die es mir geſchlagen.

Kammerrath.

Ja, ja — das Schickſal geht nicht immer ſäuberlich mit uns um!

Born (theilnehmend).

Sie haben auch viel Hartes erfahren, ich habe davon gehört.

Kammerrath.

Leider!

Born.

Glauben Sie mir, ich nehme den lebhafteſten Antheil daran, es könnte mich unendlich glücklich machen, wenn ich Gelegenheit hätte, Ihnen irgend einen Beiſtand zu leiſten.

Kammerrath.

Sie ſind ſehr gütig, Herr Regierungsrath! (Immer verlegener) Ich wüßte nicht —

Born.

Sie haben Ihr Haus verkauft, leben eingezogen, in Kurzem werden Sie auf geringen Gehalt geſetzt ſeyn, es iſt unmöglich, daß Sie dabei all Ihren Verpflichtungen nachkommen können.

Kammerrath (ſeufzt).

Born.

Ich erhebe noch heut die kleine Erbſchaft meiner ſeligen Tante; ich bin verlegen, wie ich das Geld unterbringe, wollte Nelling deshalb zu Rath ziehen; ſollten Sie nicht eine Summe benutzen können? Sie würden mir eine unausſprechliche Freude bereiten.

Kammerrath (drückt ihm gerührt die Hand).

Sie ſind ein wackrer, edler junger Mann!

Born.

Ich verdiene Ihr Lob nicht. Sprechen Sie, darf ich Ihnen nützlich ſeyn?

Kammerrath (ſchüchtern).

Nun denn, ſo will ich Ihnen geſtehen, daß mich eigentlich eine große Verlegenheit hieher getrieben hat, es war ein ſaurer Weg. Gerade heut' kommt mir daher Ihr Anerbieten wie vom Himmel geſandt. Sehen Sie, ich habe bis jetzt Nellings Hülfe immer noch abgewieſen, Mariane wollte es ſo; daß ich nun heut', gerade am

Hochzeittage, ihn um Geld anſprechen ſollte, das wurde mir zu ſchwer.

Born (unbefangen).

Iſt heut ſein Hochzeittag? Verheirathet ſich Nelling?

Kammerrath (ſieht ihn groß an).

Sie wiſſen nicht —? Das wußten Sie nicht?

Born.

Kein Wort. — Und wen, wen heirathet er?

Kammerrath (zögernd).

Nun — meine Tochter!

Born (erſtarrt).

Mariane?!

Kammerrath (kleinlaut).

Ja, es hat ſich ſo gemacht.

Born.

Und heute, heute ſchon?

Kammerrath.

Ja, es iſt eine ganz ſtille Hochzeit; Nachmittags vier Uhr die Trauung in der Lorenzkirche —

Born (außer ſich).

Und das konnten Sie zugeben?

Kammerrath.

Ja, war es doch Marianens freier Entſchluß.

Born.

Ihr freier Entſchluß? — So liebt ſie Nelling?

Kammerrath.

Je nun, wenn auch nicht gerade wie Sie es meinen —

Kammerrath.

Sie ſind ſehr gütig, Herr Regierungsrath! (Immer verlegener) Ich wüßte nicht —

Born.

Sie haben Ihr Haus verkauft, leben eingezogen, in Kurzem werden Sie auf geringen Gehalt geſetzt ſeyn, es iſt unmöglich, daß Sie dabei all Ihren Verpflichtungen nachkommen können.

Kammerrath (ſeufzt).

Born.

Ich erhebe noch heut die kleine Erbſchaft meiner ſeligen Tante; ich bin verlegen, wie ich das Geld unterbringe, wollte Nelling deshalb zu Rath ziehen; ſollten Sie nicht eine Summe benutzen können? Sie würden mir eine unausſprechliche Freude bereiten.

Kammerrath (drückt ihm gerührt die Hand).

Sie ſind ein wackrer, edler junger Mann!

Born.

Ich verdiene Ihr Lob nicht. Sprechen Sie, darf ich Ihnen nützlich ſeyn?

Kammerrath (ſchüchtern).

Nun denn, ſo will ich Ihnen geſtehen, daß mich eigentlich eine große Verlegenheit hieher getrieben hat, es war ein ſaurer Weg. Gerade heut' kommt mir daher Ihr Anerbieten wie vom Himmel geſandt. Sehen Sie, ich habe bis jetzt Nellings Hülfe immer noch abgewieſen, Mariane wollte es ſo; daß ich nun heut', gerade am

Kammerrath.

Ja, es war meiner Frau Geburtstag, ſie war unwohl, und als Mariane ihr nun Glück wünſchte, war ſie ſehr aufgeregt und in Sorge um Marianens Zukunft — wir waren Alle recht betrübt. Als nun Nelling auch kam und ſich ſo aufmerkſam bezeigte, jammerte das meine Frau immer mehr, und mich auch — da zog Mariane auf einmal den Couſin in's Nebenzimmer, wir wußten nicht, was ſie vor hatte, dann kam ſie ganz wie verklärt wieder herausgeſtürzt. ,,Mutter'', ſagte ſie, ,,Mutter, trockne Deine Thränen und ſey ohne Sorge um mich, ich bin Nellings Braut!''

Born.

Ja, ja, das iſt Mariane, ſo erkenn' ich ſie!

Kammerrath.

Und ſehn Sie, ſo voll Freude und Ungeduld war ſie nun, daß ſie Nelling drängte, Alles zu veranſtalten, daß die Hochzeit ſchon heut ſeyn könnte.

Born.

Und in dieſer Haſt erkannten Sie nicht den Zwang, den ſie ſich ſelber auferlegen wollte?

Kammerrath.

Zwang, Herr Regierungsrath, was denken Sie? — War da von Zwang die Rede?

Born.

O was haben Sie gethan? Was haſt du gethan, Mariane! und ich ſelbſt, — hätte ich nicht gelinder mit ihr verfahren ſollen? O mein ungeduldiger, rauher Eifer!

Kammerrath.

Ja, es hätte Manches anders ſeyn ſollen; wenn man immer vorher wiſſen könnte, wie die Sachen kommen würden! — Doch nun iſt's einmal ſo und (ſeufzend) will's Gott, wird's auch ſo gut werden.

Born.

Wie, Sie wollten in der That in das Unglück Ihrer Tochter willigen?

Kammerrath.

Unglück?

Born.

Ahnen Sie nicht, was in Marianens Seele vorgeht? Sie opfert ſich Ihnen auf. Nellings Reichthum hat Sie verblendet, der vielleicht ſchon am nächſten Tage die Beute einer verfehlten Speculation wird und Marianen in das größte Unglück ſtürzt, gekettet an einen Mann, den ſie nicht liebt, den ſie nicht einmal achten kann!

Kammerrath (ſehr erregt).

Machen Sie mir keine Seelenangſt, es iſt nun einmal nicht zu ändern. Haben Sie mir Ihre Dienſte nur angeboten, um mir wieder Zurechtweiſungen zu geben, ſo nehmen Sie Ihr Anerbieten zurück, ich werde wohl anderweitig Rath ſchaffen.

Born (faßt ſich).

Nein, nein, verzeihen Sie meiner Heftigkeit — ich bin zu ſehr erſchüttert — vielleicht läßt ſich auf andre Weiſe — auf jeden Fall ſehn Sie mich in einigen Stunden, ſeyn Sie außer Sorgen!

Kammerrath (kleinlaut).

So will ich doch lieber gehn, daß Relling mich nicht findet; entſchuldigen Sie mich. Nochmals meinen Dank! (reicht ihm die Hand) Und denken Sie nicht übel von mir; glauben Sie, mir iſt auch nicht wohl dabei zu Muth! (Ab.)

Zweiter Auftritt.

Born allein.

Allmächtiger Gott, was habe ich hören müſſen? Mariane heut' noch ſeine Frau? Die Himmelsblüthen dieſer reizenden Natur ſo in den Staub der Alltäglichkeit getreten! O was mußt du gelitten und gerungen haben, bis der Stolz deiner ſchönen Seele unterlegen! — Ich dulde es nicht! Nicht umſonſt hat mich eine wunderbare Fügung heut' hieher geführt, ich rette dich dir ſelbſt, vielleicht, vielleicht auch mir. Allein mit welchem Rechte ſtell' ich mich entgegen? — Wie ſoll ich? — Still, man kommt, nur Faſſung und Beſonnenheit!

Dritter Auftritt.

Born. Nelling aus dem Seitenzimmer.

Nelling.

Ei, Wilhelm! Traue ich meinen Augen, Du biſt es? Hätte ich das gewußt; der Eſel von einem Bedienten beſtellt keinen Namen ordentlich. Wo kommſt Du denn her?

Born.

Ein eiliges Regierungsgeſchäft — ich muß ſchon Abends wieder zurück.

Nelling.

War denn nicht auch mein Schwiegervater hier?

Born.

Der Kammerrath — ja — er hatte nicht Zeit Dich zu erwarten, er —

Nelling.

Nun was ſagſt Du denn zu meiner Heirath? Es iſt zuletzt ſchnell damit gegangen. Mariane iſt nicht mehr ganz ſo friſch wie damals, aber das ſanfte, ſchmachtende Weſen ſteht ihr jetzt ſehr piquant.

Born (unwillig).

Iſt denn Deiner leichtfertigen Zunge gar nichts heilig?

Nelling (ſieht ihn einen Augenblick an).

Lieber Sohn, ich habe heut noch einen Trauungsſermon auszuhalten, verſchone Du mich, wenn ich bitten darf.

Born.

Du wirſt mich dennoch hören müſſen. So eben habe ich erſt von Deiner Hochzeit Kunde erhalten, und Du ſiehſt mich noch ſo erſchüttert und verwirrt davon, daß ich nicht weiß, wie ich zu Dir reden ſoll; aber alle menſchliche Empfindung rufe ich in Dir auf: entſage Marianen!

Nelling.

Biſt Du toll?

Born.

Ich beſchwöre Dich um Deines eignen Friedens willen, tritt zurück! Du reißeſt zwei Herzen von einander, die nur ein kurzer Irrthum getrennt. Mariane liebt mich, ich weiß es ja, ſie muß mich noch lieben! — Doch was ſage ich Dir das? — ach, der Kopf vergeht mir, ich weiß nicht, was ich rede.

Nelling.

Ja, höre, das kommt mir auch ſo vor! Es thut mir leid um Dich, aber wenn Du immer noch Abſichten auf Marianen hegteſt, warum haſt Du ſie nicht betrieben? Doch ſo ſeyd Ihr überſchwänglichen Leute. Ihr lebt immer im ſiebenten Himmel, während man Euch indeſſen auf Erden die beſten Biſſen wegſchnappt. Jetzt kommſt Du zu ſpät.

Born.

Nelling, Du weißt, daß Du nur ihrer bedrängten Lage, der Bekümmerniß ihrer Eltern die Zuſage verdankſt, Du haſt ihnen ein Loos vorgeſpiegelt, das bei Deiner Speculationswuth völlig trügeriſch iſt; läugne nicht, es kann nicht anders ſeyn. Mariane liebt Dich nicht, wird Dich niemals lieben, und dennoch wollteſt Du ſie an Dich reißen? den Frieden ihrer Seele untergraben, ein frevelhaftes Spiel mit dem Sacramente treiben und Du hoffſt, daß Dir das zum Glück ausſchlagen könne?

Nelling (verdrießlich).

Ei das iſt meine Sache! Was machſt Du Dir denn für Sorgen um mein Glück?

Born.

Kannſt Du es wagen, in dem Bewußtſeyn Deines wüſten Lebens, die Hand nach dieſem Engel auszuſtrecken?

Nelling (erhitzt).

Du wirſt impertinent! Nicht wahr, Deiner Vortrefflichkeit iſt ſie allein würdig? Denkſt Du etwa die Indiscretion ſo weit zu treiben, daß Du Marianen —?

Born (heftig).

Alles, alles ſetze ich daran, Marianen von Dir zu trennen!

Nelling.

Und mit welchem Rechte, Unſinniger! Mit welchem Rechte?

Born.

Noch trage ich Marianens Ring am Finger, ſie hat den meinigen mir nicht zurückgegeben, unſer Verhältniß iſt noch nicht förmlich aufgelöſt.

Nelling.

Und mit dieſem albernen Anſpruche hoffſt Du —

Born.

Deine Trauung heut zu verhindern und Zeit zu gewinnen, Marianens Sinn zu wenden.

Nelling (recidirt).

Dafür wird geſorgt ſeyn. In wenig Stunden ſind wir getraut und bis dahin, rechne darauf, findeſt Du mich überall im Wege und wehe Dir, wenn Deine unverſchämten Anmaßungen mich auf's Aeußerſte treiben!

Born.

Du ſchüchterſt mich nicht ein. Wenn es Dir gelingt, mir dort den Zutritt zu wehren, ſo trete ich in der Kirche, am Altare zwiſchen Euch!

Nelling.

Einen ſolchen öffentlichen Scandal könnteſt Du — ?

Born.

Sollte ich das Aufſehen ſcheuen, wo es die Rettung des Theuerſten und Heiligſten gilt, was die Erde für mich hat? Nimm denn Deine Maaßregeln, wir ſind im offenen Kriege, ich ſetze Alles daran, der Tugend, dem Recht und der Liebe den Sieg zu ſchaffen! (Will ab.)

Nelling (ſteht einen Augenblick unſchlüſſig, dann ruft er).

Born! Wilhelm! höre mich, ſey kein Thor! (Führt ihn bei der Hand wieder vor.) Ihr weiſen Leute verliert immer am eheſten den Kopf. Komm, komm, ich muß den Verſtand für Dich haben. — Du thuſt mir leid, ich ſage

Dir es ja, aber das ſiehſt Du doch ein, daß ich heut am Hochzeittage meinen Platz nicht räumen werde und daß Du mit all' Deinen Declamationen auch eigentlich nichts ausrichten kannſt.

Born (will ſich losmachen).

Laß mich's verſuchen —

Nelling.

Zum Henker nein! ſey vernünftig und mach' keinen nutzloſen Scandal. Kommſt Du nur hieher, um einem alten Schulkameraden den Hochzeittag zu verſauern?

Born.

Ich habe Dir nichts mehr zu ſagen, — aber Du erinnerſt mich, weshalb ich eigentlich kam. In Leipzig wurden mir zwei Briefe anvertraut, die Dir von Wichtigkeit ſeyn ſollen. (Er greift in die Bruſttaſche) Hier iſt der eine.

Nelling (gezwungen ſcherzend).

Nun endlich kommt einmal etwas Solides; Du biſt doch ein curioſer Kauz! (Er giebt ihm einen freundlichen Schlag gegen die Schulter.)

Born.

Verſchone mich mit Deinem Scherzen und nimm hier den andern Brief. (Er ſucht in ſeinem Taſchenbuche.)

Nelling (erbricht den erſten Brief).

Born.

Der Banquier Sello berechnete, daß Du ihn durch mich ſchneller als durch die Poſt erhalten würdeſt, ich fürchte, er enthält nichts Erfreuliches. — Doch mir ſcheint: ſchon der erſte hat Dir Unangenehmes gebracht.

Nelling.

Vermaledeit! Auch gleich um 4 pro Cent herunter — bei dieſer Summe, die ich gewagt — das iſt eine furchtbare Schlappe — und gerade in dieſer Kriſis. (Wirft den Brief heftig zur Erde, und tritt ihn mit dem Fuße) Des Teufels möchte man werden!

Born.

Du haſt wohl einen großen Verluſt?

Nelling.

Bah! (Reibt ſich die Stirne.) Es wird ſich ein Mittel finden laſſen — doch gieb den andern Brief. (Er reißt ihn auf.)

Born.

Dieſen bezeichnete mir Sello gerade als den wichtigſten.

Nelling (hat nach der Unterſchrift geſehen, ſchöpft Athem).

Aha! — (Plötzlich beſtürzt) Aber kein Wechſel darin? — Hat man Dir keine Wechſel gegeben?

Born.

Nichts als die Briefe habe ich empfangen.

Nelling (leſend).

Raimund u. Comp. — inſolvent erklärt. (Fährt ſich mit der Hand in's Haar) Donner und —! Die Tratten proteſtirt! (Die Arme ſinken ihm herab, — tonlos) Ich bin verloren!

Born.

Mein Gott, ſind die Nachrichten ſo ſchlimm?

Nelling (geht umher, die Hände konvulſiviſch preſſend).

Gerade jetzt, wo Alles auf dem Spiele ſtand, dieſe beiden Schläge auf einmal, — und morgen ſoll ich zahlen — Es iſt zu arg! es iſt zu arg!

Born.

Kann ich Dir nicht helfen?

Nelling (losbrechend).

Schaff' mich an Bord eines Schiffes, das mit friſchem Nordoſt nach Amerika ſegelt, — kannſt Du das?

Born.

Wie, Du willſt wie ein Schelm davon gehen?

Nelling.

Soll ich mir, wie ein Narr, eine Kugel durch den Kopf jagen?

Born.

Beſinne Dich! — Es giebt vielleicht noch ein Mittel, wenn Du Deinen Credit benutzeſt, Deine Handelsfreunde zu Rathe zögeſt —

Nelling.

Iſt nichts, Alles nichts!

Born.

Vielleicht könnte ich Dir helfen?

Nelling (ſieht ihn groß an — bleibt ſtehen).

Du?

Born.

Meine kleine Erbſchaft —

Nelling.

Pah, ein Tropfen auf einem heißen Stein! (Er geht wieder umher.)

Born.

Laß mich etwas für Dich thun. Du verlierſt ja heut mehr als Dein Vermögen, denn ich bin gewiß, daß Du nun Mariane aufgeben, daß Du ſie nicht mit in Dein Unglück ziehen wirſt.

Nelling.

Freilich, ſie wäre garſtig angeführt, und die Eltern beſonders — (trotzig) aber zum Teufel! Alles auf einen Schlag zu verlieren? Noch nicht, noch gebe ich ſie nicht auf!

Born.

Wie? das Deine Liebe zu Marianen? — Jetzt giebſt Du mir ein vollgültiges Recht, Dir gegenüber zu treten.

Nelling.

Ruhig, ruhig! Mach' mir den Kopf nicht toll, ich mein' es nicht ſo ſchlimm; ich werde ja ſehen, wie ſich auch dieſe Sache ausgleichen läßt. (Für ſich) Ich werde kein Narr ſeyn, mir jetzt Frau und Schwiegereltern aufzuladen.

Born.

Handle redlich, jetzt, wo Redlichkeit allein Dich in der Achtung aufrecht halten kann.

Nelling (murmelt).

Pah, es iſt mir auch darum!

Born.

Laß Dein Unglück Dich belehren, fange ein ganz neues Leben an.

Nelling (ſieht ihn an).

Der Rath iſt gut, (entſchloſſen) das will ich! —

Born.

Trage allein die Folgen Deiner Speculationswuth, die ich Dir längſt vorausgeſagt.

Nelling.

Sie kommen Dir aber ſehr gelegen, Du denkſt nun bei meinem embrouillement im Trüben zu fiſchen.

Born.

Denkſt Du ſo unwürdig von mir? Gieb mir Gelegenheit, Dir zu helfen, Du ſollſt mich nicht ſäumig finden.

Nelling (ſich ruhig ſtellend).

Sieh, das ganze Unglück iſt im Grunde nicht ſo groß — je mehr ich es überdenke. — Ein paar tauſend Thaler, die morgen fällig ſind, ſetzen mich eigentlich nur in Verlegenheit, ließen ſich dieſe decken —

Born.

So könnteſt Du Dich ehrlich aufrecht halten?

Nelling.

Gewiß, gewiß! (Simulirend) Ich müßte nur ſogleich ſelbſt nach Leipzig und ſehen, was dort zu retten iſt.

Born.

Stelle mir nur einige Sicherheit und ich helfe mit Freuden aus.

Nelling (höhniſch).

Sicherheit, wenn ich Sicherheit bieten könnte, ſo — jedoch, wer weiß? — Etwas Aehnliches — Dienſt für Gegendienſt, ein Jeder gewährt dem Andern, woran ihm am Meiſten gelegen iſt. Biſt Du damit zufrieden?

Born.

Verſtehe ich Dich?

Nelling.

Ich dächte, das wäre nicht ſchwer!

Born.

Du ſetzeſt Mariane zum Preiſe meiner Geldhülfe?

Nelling.

Bah, bah, zum Preiſe! Du treibſt die Sache auf die Spitze. Deine Liebesnoth und Deine vernünftigen, freundſchaftlichen Vorſtellungen bewegen mich, auf Mariane in aller Form zu renonciren, meine Verlegenheit bewegt Dich, mir Geld zu leihen, das iſt die Sache; iſt da nicht pure Großmuth und Tugend von beiden Seiten?

Born (bitter).

Ganz recht, ich bin ein thörichtes Kind!

Nelling.

Das kann wohl ſeyn. Iſt Dir aber ein treues Herz vielleicht nicht Goldes werth —?

Born (fährt auf).

Begleite mich auf der Stelle, mein ganzes Erbtheil lege ich in Deine Hand!

Relling.

Nicht doch, ich werde Deinen Enthuſiasmus nicht mißbrauchen. Allons donc! (Er geht raſch zum Schreibpulte, nimmt einige Papiere, ein Taſchenbuch u. ſ. w. heraus, ſteckt Alles haſtig ein, für ſich.) Dieſe Reiſe nach Leipzig könnte ſich etwas lang ſtrecken. (Knöpft den Rock zu.) Daß ich mich aus dieſer Klemme noch mit avançe ziehen würde, hätte ich auch nicht gedacht. (Setzt den Hut auf, triumphirend zu Born) Siehſt Du nun wohl, daß für einen gewandten Kopf keine Verlegenheit unüberwindlich iſt?

Born.

Recht, ich vergaß, daß man auch auf Menſchenleben ſpeculiren kann!

Relling.

Iſt es doch ſo gewöhnlich, ein Mädchen des Geldes wegen zu heirathen, warum ſoll man nicht eins aufgeben des Geldes wegen? Gieb Acht, mein Glück bekömmt wieder einen neuen Schwung, Dein Darlehn zahle ich Dir noch mit 100 pro Cent zurück; wer weiß, ob nicht von heut' an eine ganz neue unerhörte Glanz-Epoche meines Lebens datirt?

Born.

Gott gebe, daß es Dir zum Beſten ausſchlägt!

Relling.

An's Geſchäft denn, en avant!

(Faſt zugleich.)

(Beide ab.)

Verwandlung.

(Das Zimmer des vierten Akts.)

Vierter Auftritt.

Mariane, im Brautſtaate, doch ohne Kranz, tritt bleich und verſtört aus dem Nebenzimmer.

Was hab' ich gethan? Was habe ich gethan? Erſt heut fällt das volle Gewicht des Frevels, den ich an mir ſelbſt begehen will, auf meine Seele. Mit dem ungeliebten Manne zum Altare treten, das heißgeliebte Bild eines Andern im Herzen! wird dieſer Frevel an der Weiblichkeit, wird dieſe Lüge vor Gottes Angeſicht denn geringer, weil ich um meiner Eltern willen ſie begehe? — Und ſoll ich mich nun weigern? das Maaß des Aergerniſſes überfüllen, meinen Eltern den Todesſtoß verſetzen —? Nein, nein! — Zurück und vorwärts ſchaudre ich den Fuß zu ſetzen, verſtrickt in meines Irrthums Schlingen, muß ich mich ganz und gar verloren geben! O meine Eltern! meine Eltern! (Sie wirft ſich auf das Sopha, bedeckt ihr Geſicht mit den Händen.)

Fünfter Auftritt.

Mariane. Die Kammerräthin, feſtlich gekleidet, eine Schachtel in der Hand.

Kammerräthin.

Nun, mein Kind, jetzt biſt Du wieder hier? — Du haſt ja heute nirgend Ruhe! (Sie ſetzt die Schachtel auf den Tiſch, bemerkt Marianens Zuſtand, tritt zögernd zu ihr.) Liebe Mariane, mein gutes Kind, rege Dich nicht ſo auf!

Mariane (reißt ſich auf).

Nein, Mutter, nein, ich bin ja gefaßt; habe Geduld mit mir! Du weißt, Brautthränen vergehen bald!

Kammerräthin.

Du machſt mir heut' recht ſchwere Sorge, Kind! —

Mariane (geht nach der andern Seite).

Nicht doch, nicht doch, mein Mütterchen, ich will Dich ja heute aller Sorge überheben.

Kammerräthin.

Du ſchienſt mir ganz ruhig ſeit Du Dich entſchloſſen hatteſt, und ich habe noch heute früh Gott gebeten, daß er Dir dieſe Ruhe endlich bewahren möchte.

Mariane (ausbrechend).

Haſt Du, Mutter? Haſt Du den allbarmherzigen Gott gebeten, daß er Dein armes Kind noch heute zur Ruhe bringt? (Sie wirft ſich laut weinend an der Mutter Bruſt.)

Kammerräthin (ebenfalls weinend).

Mein liebes, einziges Kind, ängſtige mich doch nicht gar zu ſehr!

Mariane (ſich ſammelnd).

Vergieb mir, vergieb, ich weiß nicht, was ich rede!

Kammerräthin.

Hier ſetze Dich! (Sie läßt Marianen links an ihrem Arbeitstiſche niederſitzen.) Ein Hochzeittag hat immer Trennungſchmerzen, aber wir bleiben ja beiſammen.

Mariane.

Ja, meine gute Mutter, wir bleiben beiſammen, Du ſollſt noch heitere, ſchöne Tage leben!

Kammerräthin.

Wie Du verweint biſt, Deine Locken wieder zerdrückt, wart', ich bringe ſie in Ordnung, und — dann iſt's auch Zeit, den Kranz aufzuſetzen. (Sie nimmt den Brautkranz aus der Schachtel.)

Mariane (ſchlägt die Hände vor die Augen — leiſe).

Mein Kranz! Mein Kranz!

Kammerräthin.

Sieh nur, wie ſchön er gewunden iſt! (Sie giebt ihn Marianen.) Wart', ich hole den Schleier auch! (Sie geht in's Nebenzimmer.)

Mariane (betrachtet den Kranz).

Du ſchönes, grünes Blüthenreis, geheimnißvoller Kranz, der du das jungfräuliche Leben krönſt, um auf der Stirn der liebeglühenden Braut in duftige Roſenpracht dich zu verwandeln, verdorrſt du nicht in meiner Hand, die dich entweihen will?

Kammerräthin (iſt mit dem Schleier zurückgekommen — ſanft). Nun gieb, Du zerdrückſt ihn, Marianchen, gieb her! (Sie hält zaudernd den Kranz in der Hand.) Ich dachte immer, ein Mutterherz müßte vor Wonne überfließen, wenn ſie dem einzigen Kinde den Brautkranz aufſetzt, nun zittert meine Hand und eine Thräne nach der andern fällt in den Kranz; ich kann's nicht hindern, und doch bedeutet's meinem Kinde ſchweren Kummer!

Mariane (hält die Hände gefaltet zwiſchen ihre Kniee).

Sey ruhig, Mutter, die guten wie die böſen Stunden ſtehen in Gottes Hand; wer Thränen ſäet, wird Freuden erndten!

Kammerräthin (im Begriff, ihr den Kranz aufzuſetzen).

Nein! nein, ich kann es nicht! mir iſt, als drückt ich meinem einzigen lieben Kinde die Dornenkrone auf die Stirne! (Sie wendet ſich heftig weinend ab.)

Mariane (ſchlägt die Hände vor die Augen und lehnt ſich erſchüttert zurück).

Sechster Auftritt.

Vorige. Kammerrath.

Kammerrath (tritt ein, betrachtet Beide — gepreßt).

Nun, was macht Ihr?

Kammerräthin.

Sieh nur Marianen an!

Kammerrath (tritt zu Marianen).

Mein liebes Kind, wie iſt Dir denn?

Mariane (faßt ſich).

Gut, Vater, gut, ſprich nur der Mutter zu, ſie giebt ſich allzuſehr dem Kummer hin!

Kammerrath (gepreßt).

Mariane! — Mein Kind, wenn Dein Entſchluß eine großmüthige Uebereilung war, Du ihn für Dein Unglück hältſt — gerechter Gott, eher wollte ich ja darben, als durch Dein Unglück in der größten Herrlichkeit leben

Mariane.

Nein, Vater, nein, es hat ſo kommen müſſen!

Kammerrath.

Uns kannſt Du es doch nicht zurechnen. Bedenke, daß es Dein eigener, freier Wille geweſen iſt.

Kammeräthin (tritt hinzu).

Ja, mein Kind, wir ſind doch nicht Schuld? Haben wir nicht Zeit Deines Lebens immer nur an Dein Glück gedacht? Haben wir nicht Alles gethan, was wir Dir nur an den Augen abſehen konnten?

Mariane (richtet ſich auf — in die tiefſten Schmerzenslaute ausbrechend).

Mutter! Mutter! ich wollte, Ihr hättet mich mit Hunger und Schlägen erzogen, hättet mich zu Demuth und Gehorſam gezwungen, ſo ſtünden wir heut nicht in Reuethränen uns gegenüber. — Vergebt, vergebt mir meine harten Worte, aber meine Kraft iſt hin und die Verzweiflung ſchreit aus meiner Seele! (Sie ſchlägt die Hände über den Kopf zuſammen.) Ich bin ja ein elendes, verlornes Geſchöpf, zu Eurer und zu meiner Qual geboren! Verwünſchen muß ich meine Schönheit, meine Jugend, verwünſchen Alles, was je mein eitles Herz bethört und mich nun in den Abgrund des Verderbens niederſtürzt! (Sie wankt bei den Eltern vorüber, fällt vor dem Sopha nieder, in deſſen Polſter ſie ihr Geſicht verbirgt.)

Kammeräthin (eilt zu ihr).

Mein einzig, liebes Kind!

Kammerrath.

Gott! Gott! — Deine Hand trifft ſchwer!

Siebenter Auftritt.

Vorige. Das Dienſtmädchen. Gleich darauf Born.

Dienſtmädchen.

Der Herr Regierungsrath Born!

Kammerräthin (ſchreit auf).

Born?

Kammerrath (beſtürzt).

Gerade jetzt —

(Zugleich.)

Mariane (ſich entſetzt aufrichtend).

Wilhelm?

Born (tritt ſtürmiſch ein).

Vergebung, daß ich wage —

Mariane.

Er iſt's! (Sinkt ihrer Mutter in die Arme.)

Born (triumphirend).

So wußt' ich, würde ich ſie finden, mein Glaube hat mich nicht getäuſcht. Mariane kann ſich ſelbſt nicht untreu werden! (mäßiger) Erholen Sie ſich, Mariane, richten Sie ſich auf, ich bringe Ihnen den Frieden der Seele wieder. Relling entſagt jedem Anſpruche auf Ihre Hand, Sie ſind frei!

Kammerrath.

Was ſagen Sie?

Mariane (richtet ſich bebend auf.)

Frei! Frei? (Stürzt vor Born nieder, umfaßt ſeine Kniee.) Mein Retter! Mein Erlöſer!

Born (hebt ſie auf).

Um Gotteswillen, was beginnen Sie?

Kammerräthin (unterſtützt Marianen).

Faſſe Dich, erhole Dich, mein Kind!

(Faſt zugleich.)

Kammerrath (zu Born).

Wie iſt denn das nur möglich?

Born.

Nelling hat plötzlich große Verluſte erlitten, er hofft ſich vom Bankerutt zu retten; aber da ſein Glückſtand vernichtet iſt, giebt er Marianen ihr Wort zurück.

Mariane (frappirt).

Das thut er?

Kammerrath.

Ein neues Unglück! Ich muß hin, muß ihn ſprechen!

Born.

Sie finden ihn nicht, er iſt ſchon auf der Reiſe, um ſeine Angelegenheiten zu ordnen. — Mariane, des Himmels Fügung hat mich hieher geſandt, Sie zu befreien; kann ſeine Stimme wohl deutlicher zu uns ſprechen?

Mariane (beängſtigt).

Ich bin ja nicht frei; ich darf Nellings Entſagung nicht annehmen.

Born.

Sie dürfen es —

Mariane.

Ich habe mich im Glück ihm zugeſagt, verächtlich wäre ich, wenn ich im Unglück ihn verließe.

Kammerrath.

Liebe Tochter —

Kammerräthin.

Mariane, bedenke —

(Zugleich.)

Mariane.

Ich darf, ich darf es nicht!

Born.

Nun denn, ſo kann ich ihn nicht länger ſchonen! — leſen Sie dies Blatt, und entſcheiden Sie, ob Sie noch ein Band an ihn feſſelt.

Mariane (hat geleſen).

Verkauft!

Kammerrath.

Was iſt's?

Kammerräthin (nimmt das Blatt).

Laß ſeh'n!

(Zugleich.)

Mariane (weinend).

Das iſt das Ende meines Freiheittaumels: wie eine Negerſclavin verkauft!

Kammerrath.

Abſcheulich!

Kammerräthin.

Unerhört!

(Zugleich.)

Mariane (zu Born).

So hat ſich denn Deine Herrſchaft über mich vollendet, ſo fehlt denn nichts mehr, um mich ganz vor Dir zu demüthigen.

Born.

Wie?

Mariane.

Das Unheil hat mich verfolgt von der Stunde an, da ich mich von Dir losgeriſſen, und aus dem Abgrunde der Verirrungen reißt mich wieder Deine Hand. Ja, wiſſe Alles, Alles, ſtolzer Mann, wiſſe, daß ich Dich liebe, ſeit unſrer Trennung mit ſteigender Gewalt!

Born (ergreift ihre Hand).

Mariane!

Mariane.

Bei allen Thorheiten, in die ich mich geſtürzt, bei allem Unglück, das ich erfahren, hat ſich Dein Bild nur tiefer in mein Herz geſenkt; ich habe Dich gehaßt, weil ich die Liebe nicht bezwingen konnte. In thränenvollen Nächten hat mein Stolz mit mir gerungen und dennoch nicht den heißen Wunſch erſtickt, nur einmal, einmal meine Reue an Deinem Herzen auszuweinen.

Born (über ihre Hand gebeugt).

Hör' auf, hör' auf, Mariane, mich erdrückt die Seligkeit!

Mariane (beugt ſich über ihn)

Bringe dies Geſtändniß dem Mädchen Deiner neuen Liebe, rühme Dich, daß Du das ſtolzeſte Mädchenherz bezwungen, nein, unterjocht haſt, — ſage ihr — daß ſie um meinetwillen Dich heißer lieben ſolle.

Born.

Was ſchwärmſt Du, Mariane? Nie hab' ich einer neuen Liebe Raum gegeben, Dein bin ich, Dein mit jeglichem Gedanken.

Mariane (richtet ſich neu belebt auf).

Wilhelm! Du könnteſt mich noch lieben? die Thörin, die unwürdige —

Born.

O ſtill, ſtill! Haben wir nicht Alle ſchwer geirrt und wollteſt Du allein die Buße auf Dich nehmen? Du biſt geläutert in dem Flammenbade tiefſter Schmerzen! Mariane, willſt Du nun die Meine ſeyn?

Mariane.

Ob ich es will? Hab' ich noch einen Willen gegen Dich? Nimm mich denn hin, nimm Dein glückſeliges Geſchöpf, erziehe mich zu einem neuen Leben! (Sie wirft ſich an ſeine Bruſt.)

Der Fabrikant.

Schauſpiel in drei Aufzügen.

Nach Henry Hamelin von Emile Souvestre für
die deutſche Bühne bearbeitet.

1839.

Personen.

Havelin, Fabrikant.
Eugenie, ſeine Frau.
Cantal, Kaufmann, ihr Onkel.
Lambert, Maler.
Baudoin, Buchhalter }
Franz, } in Havelins Dienſten.
Luiſe, }

Erſter Akt.

Erſter Auftritt.

Ein Salon mit Mittel- und Seitenthüren. Links im Vorgrunde ein Fenſter, in deſſen Nähe ein Tiſch, rechts eine Chaiſe longue am Kamin. Im Hintergrunde ein zum Frühſtück ſervirter Tiſch. Luiſe iſt beſchäftigt die Couverts zu legen. Franz tritt ein.

Franz.

Aha! Nun ja, ich dachte mirs wohl, daß ich die Mamſell im Salon finden würde.

Luiſe.

Wirklich?

Franz.

Man weiß, daß Herr Lambert hier zeichnet — man trifft ſich dann —

Luiſe.

Wohl möglich.

Franz.

Wohl möglich? Das iſt ja prächtig! Und ich bin dann wohl ſehr im Wege?

Luiſe.

Wohl möglich.

Franz.

Auch möglich? So bleibe ich gerade hier, nun erſt recht. Siehſt Du, hier ſitze ich.

Luiſe.

Meinetwegen.

Franz.

Nun freilich Deinetwegen, Du gleichgültige Perſon! Iſt das eine Art mit einem reſpectablen Menſchen umzugehen, der die ſolideſten Abſichten hat? Giebt es etwa von meiner Sorte ſo Viele?

Luiſe.

Gott ſei Dank! nein.

Franz.

Ah, Mamſell wird ſpitzfindig. Mamſell iſt wohl zu vornehm geworden ſeit dieſer Herr Lambert hier iſt! Mamſell bildet ſich wohl ein, er werde ſie heirathen?

Luiſe.

Geh ſchäme Dich Franz, Du biſt jaloux.

Franz.

Nein ich ſchäme mich nicht, und ich bin jaloux, recht grimmig jaloux bin ich. Warum bleibt Herr Lambert immer noch hier? Er wollte doch ſchon vor 14 Tagen reiſen. Was hat ein Maler in einer Baumwollenfabrik zu ſuchen? he? Ich frage was thut er in unſrer Spinnerei, wenn er nicht Liebſchaften ſpinnt?

Luiſe.

Du biſt ein rechter Verläumder! Weißt Du nicht, daß unſer Herr ſein Vetter iſt? Und kann ein Vetter nicht bei ſeinem Vetter ſo lange zum Beſuche bleiben, als es ihm beliebt? Und weißt Du nicht daß er unwohl iſt und darum nicht abreiſen konnte?

Franz.

Ah ſo, und darum gehſt Du wohl auch zehnmal des Tages unter allerlei Vorwänden zu ihm auf's Zimmer; Du willſt ihn wohl curiren?

Luiſe.

Du Unverſchämter! Muß ich nicht für Madame Bücher und Muſikalien hin und wieder tragen?

Franz.

O ja, ein Gewerbe weißt Du Dir ſchon zu machen.

Luiſe.

Und Du weißt Alles bös auszulegen.

Franz.

Ah! Ich ſoll wohl die Augen zudrücken?

Luiſe (heftig).

So mach' ſie weit auf und ſieh', daß Du ein Narr und ein böſer Menſch biſt, von dem ich gar nichts mehr wiſſen will.

Franz.

Nur ſachte! Sachte!

Luiſe.

So einen Mann ſollte ich nehmen? der Alles ausſpionirt und die Menſchen anſchwärzt?

Franz.

Aber —

Luiſe.

Aus iſt's mit uns, aus ganz und gar! Unterſteh' Dich nicht mehr mit mir vom Heirathen zu reden, ich will Dich nicht, ich mag Dich nicht, und nun weißt Du's! (ab.)

Franz.

Aber Luiſe! — Luiſe! — Sie hat ein böſes Gewiſſen, d'rum war ſie ſo giftig. O ſie hat ein böſes Gewiſſen, ich ſeh' es ganz deutlich, aber wart' nur, ich paſſe Dir auf.

Zweiter Auftritt.

Baudoin. Franz.

Baudoin.

Haſt Du den Herrn ſchon geſehn, Franz?

Franz.

Noch nicht, Herr Baudoin. Aber Luiſe habe ich —

Baudoin.

Schläft er denn noch?

Franz.

Ah was, ſchlafen, er iſt ja alle Morgen vor drei Uhr ſchon auf.

Baudoin.

Der Herr?

Franz (heimlich).

Ich ſoll's nicht ſagen, damit es Madame nicht erfährt, aber Sie Herr Baudoin, Sie dürfen es ſchon wiſſen. Es ſind wohl ſchon einige Wochen, daß er ſich vor Tagesanbruch aus dem Schlafzimmer in ſein Kabinet ſchleicht und arbeitet. Mir iſt das unbegreiflich, wie ſo ein reicher Mann, für den ſich tauſend Hände bewegen, ſelbſt ſo erpicht auf's Arbeiten ſeyn kann. Ich, ſehn Sie, ich bin doch nur ein Dienſtbote, aber ich arbeite ſo wenig als möglich. Und vor Tage aufſtehn? ja das ſollte mir fehlen.

Baudoin.

Iſt denn der Onkel von Madame — Herr Cantal —

Franz.

O der ſchläft. Ja der ſchläft was er nur kann. Er iſt auch geſtern ſpät erſt angekommen, er muß wohl müde ſeyn. — Das iſt einmal ein braver Mann! — Alle Jahre, wenn er uns beſucht und ſeine Beſtellungen in der Fabrik macht, ſagt er, ſo wie er mich ſieht: Nun Franz, mein Junge, noch immer der alte Einfaltspinſel? — Immer noch, immer noch, Herr Cantal, ſage ich dann, und dann lachen wir beide. — Ja wir haben manchen Spaß miteinander. Und was mich am meiſten freut, Herrn Lambert, den blaſſen Maler, den kann er auch nicht leiden.

Baudoin.

Woher weißt Du denn das?

Franz.

Oh, das kann man wohl ſehen. Schon im vorigen

Jahre, als ſie ſich hier trafen, diſputirten ſie immer mit einander. Und geſtern Abend, kaum hatten ſie ſich geſehen, ging's ſchon wieder los; und Herr Cantal ſchielte immer ſo ſeitwärts nach ihm, als wollte er ihm was ablauern.

Baudoin.

Ei ſo ſchwatze Du und —! Lauf ins Dorf hinunter, ſieh ob die Brieſe angekommen ſind.

Franz.

Schön Herr Baudoin. (ab.)

Baudoin.

Der arme Herr! Tag und Nacht Sorge und Arbeit, und keine Ausſicht den Ruin abzuwenden. In wenigen Wochen wird es alle Welt wiſſen und die ſchöne Fabrik ihm nicht mehr gehören. — Da iſt er.

Dritter Auftritt.

Baudoin. Havelin.

Havelin (ein Papier haltend).

Das iſt es! — So muß es gehn!

Baudoin.

Herr Havelin —

Havelin.

Ach Sie ſind es, Baudoin.

Baudoin.

Ich bringe die Inventur der Spinnerei.

Havelin (zerſtreut).

So? — Schön, ſchön!

Baudoin.

Wenn alle Paſſiva gedeckt ſind, bleiben Ihnen die 20,000 Franks auf Durand et Comp.

Havelin.

Die ſind alſo mein — die kann ich wagen? — Ich danke Ihnen, Baudoin, vielleicht rette ich mich damit.

Baudoin.

Wie das?

Havelin.

Mein alter Freund, Sie kennen meine Lage wie ich ſelbſt. Sie wiſſen, daß ich ſeit zwei Jahren vergeblich gegen die auswärtige Concurrenz kämpfe. Ich ſah ein, wir konnten uns nicht halten, wenn es nicht gelänge, durch eine Veränderung unſrer Maſchinen wohlfeiler zu produciren.

Baudoin.

Nun?

Havelin.

Nun, dies Problem hat mir ſo lange im Sinne gelegen, ich habe immer die Löſung nicht finden können. Ich kann Ihnen nicht ſagen, was ich dabei gelitten habe. In dieſen letzten Nächten zumal; in wahrer Fieberangſt habe ich ſie verbracht. — Die Zeit verfloß, jeder Stundenſchlag brachte mich dem Ruin näher, endlich — vor wenig Stunden — ich war allein in meinem Kabinet, alles todtenſtill, hier ſchlief mein Weib, dort meine Kinder, ich hörte ihre ſüßen ſtillen Athemzüge, und wachte ſo allein mit meinen Sorgen um ſie; das Herz war mir recht ſchwer. Da — ich weiß nicht, war es eine Eingebung meiner Zärtlichkeit für meine Lieben — aber die Entdeckung, der ich ſeit ſechs Monaten nachjage, plötzlich ſtand ſie klar vor meinem Geiſt. Da iſt ſie —

Baudoin.

Gott ſey Dank, ſo iſt ja nichts verloren.

Havelin.

Keine übereilten Hoffnungen, mein Freund! Selbſt wenn ich mich nicht täuſche, wenn meine Maſchinen alles leiſten, was ich wünſche — ſo gehört zu ihrer Einrichtung doch ein bedeutendes Capital.

Baudoin.

Ei das würde ſich finden laſſen. — Wenn Sie z. B. mit Herrn Cantal ſprächen?

Havelin.

Daran habe ich längſt gedacht, ich wollte ihm eine Aſſociation anbieten, die vielleicht in der Folge ſehr vortheilhaft geworden wäre, aber er hat mir geſtern bei ſeiner Ankunft geſagt, daß er ſein Geſchäft gänzlich aufgegeben habe und ſein ganzes Vermögen auf ein Landgut anlegen wolle, deſſen Kauf ſo gut wie abgeſchloſſen iſt.

Baudoin.

Ah!

Havelin.

Er verſpricht ſich ſo viel Freude von der ländlichen Ruhe für ſeine alten Tage, iſt ſo glücklich, der Geſchäfte los zu ſeyn, daß ich ihn unmöglich um meines Vortheils willen veranlaſſen kann, all' dieſen Plänen zu entſagen.

Baudoin.

Freilich, freilich!

Havelin.

Aber dieſe 20,000 Franken auf Durand kann ich wagen, ſie ſind mein und genügen wohl für den erſten Verſuch. Gelingt er, ſo finde ich Capitalien —

Baudoin.

Wenn Durand nur zahlt.

Havelin.

Ja da liegt's. — Doch die heutige Poſt entſcheidet mein Loos. Wird die Tratte proteſtirt, ſo fahre ich nach Rouen und deklarire mich meinen Gläubigern. Glücklicherweiſe kann ich noch allen Forderungen gerecht werden. Es iſt ein harter Schlag. Meine Kinder — meine Frau, die im Ueberfluſſe aufgewachſen, wie ſoll ſie — doch ich bin noch jung, ich werde von vorne anfangen mit einem Capitale, das langſame, aber ſichre Zinſen bringt, mit gutem Muthe.

Baudoin.

Mein beſter Herr Hav —

Havelin (ausweichend).

Laſſen Sie, — laſſen Sie. — Nichts Neues ſeit geſtern?

Baudoin.

Hier ſind die Wechſel des Herrn Lambert über die Summe, die er in Paris erhoben hat.

Havelin (die Papiere in der Hand).

Als ich ihm dieſen Vorſchuß leiſtete, zwei Monate ſind es, da glaubte ich mich noch in der Lage ein Talent unterſtützen, einen jungen Künſtler ermuthigen zu dürfen, der mit Sorgen und Mißmuth kämpft, und heut — Es war der letzte Dienſt, den ich ihm leiſten konnte, und ſo will ich ihn auch ganz thun. (Er zerreißt die Wechſel.)

Baudoin.

Sie haben mir ſonſt nichts aufzutragen?

Havelin.

Nein. — Doch, Baudoin. Sie ſind ein alter Freund unſres Hauſes, Sie hatten das Vertrauen meines Vaters, wie Sie das meinige beſitzen; ich habe Ihnen nichts verhehlt, aber beobachten Sie das tiefſte Schweigen. Nicht ein Wort, hören Sie, beſonders nicht gegen meine Frau; ich will allein die Ungewißheit bis zu Ende tragen.

Baudoin.

Rechnen Sie auf mich.

Havelin (nimmt ſeine Hand).

Und ſeyn Sie nicht ſo traurig, Ihre Miene ſagt mehr als Worte. Seyn Sie ruhig wie ich.

Baudoin.

Ich will's verſuchen. (ab.)

Havelin.

Warum ſollte ich Eugenie beunruhigen, ſo lange mir noch eine Ausſicht auf Rettung bleibt? Die Sorgen des Lebens ſind ihr ſo gänzlich fremd, in einer Welt voll romantiſcher Vorſtellungen träumt ſie wie ein glückliches Feenkind dahin, wie wird ſie das Erwachen zur rauhen Wirklichkeit ertragen? — Ach wenn ich ihr dieſe Prüfung erſparen könnte! — Mein Gott, wo bleiben nur die Briefe heut? — Ich ſterbe vor Ungeduld. Wenn die Tratte acceptirt wäre, dann könnte ich mich retten. (er ſieht in ſeine Papiere) Meine Berechnung kann nicht trügen. (Er ſetzt ſich an den Tiſch zur Linken und durchſieht die Papiere.)

Vierter Auftritt.

Havelin. Eugenie (ein Buch in der Hand, tritt gedankenvoll ein, ſie bemerkt Havelin, ſtutzt, geht dann zu ihm).

Eugenie.

Guten Morgen Heinrich!

Havelin (reicht ihr die Hand).

Guten Morgen. (Er beſchäftigt ſich weiter mit ſeinen Papieren.)

Eugenie (für ſich).

Immer dieſe Rechnungen! — (Sie ſetzt ſich traurig auf die Chaiſe longue.)

Havelin (blickt auf, anfangs zerſtreut, dann heftet er das Auge auf Eugenie).

Du biſt traurig, Eugenie.

Eugenie.

Bemerkſt Du es?

Havelin (geht zu ihr).

Es iſt wahr, ich ſollte mich nicht beſchäftigen, wenn Du da biſt. Es iſt unrecht. — Sey mir nicht böſe.

Eugenie (ſanft).

Ach nein, wie könnte ich das!

Havelin.

Fehlt Dir etwas?

Eugenie.

Ach!

Havelin.

Waſt haſt Du denn!

Eugenie.

Ich weiß nicht. Es giebt Tage, an denen die Seele ſchmerzlich bewegt iſt, ohne daß man weiß warum? Wo einem alles trübe erſcheint, — und wo man recht von Herzen weinen möchte.

Havelin.

O ja, das ſind Stimmungen, denen ein Jeder unterworfen iſt, Du nur öfter als Andre, weil alles, was Dich umgiebt, Dir mißfällt. (Eugenie will reden.) O ſage nichts Dich zu vertheidigen, ich klage Dich ja nicht an, ich will Dir nur zeigen, daß ich Dich verſtehe. Aus Deinen Büchern, Deinen romantiſchen Träumen haſt Du Dir eine ideale Welt geſchaffen, deren Zauber dem reizbaren Pulsſchlage des weiblichen Herzens ſchmeichelt, und wenn Du die Wirklichkeit damit vergleichſt, ſcheint ſie Dir auf den erſten Blick farblos, kalt und ſchaal. Iſt das nicht Deine Krankheit? Sage mir.

Eugenie.

Krankheit nennſt Du es, daß mein Herz ein höheres Bedürfniß hat, als ihm des Tages Einerlei befriedigt? Ihr Männer kennt das nicht. Euer Leben iſt bewegt und wechſelvoll, Ihr unternehmt und wagt, Ihr hofft und kämpft, und uns ſoll nun die Eintönigkeit unſrer Häuslichkeit genügen. Wir ſollen uns nicht nach Abwechſelung, nach Aufregung und Beſchäftigung ſehnen, die uns empfinden läßt, daß wir leben?

Havelin.

Haſt Du denn das nicht Alles im Kreiſe Deiner Häuslichkeit, und ſchöner, reiner, als wir es im bewegten Leben draußen finden? Bringt jeder Tag nicht neue Freuden, nicht neue Sorgen und Beſchäftigungen in den zarten Beziehungen der Liebe? Werden da nicht täglich die ſchönſten Tugenden und Aufopferungen gefordert? Schätze ſie doch nicht gering, weil ſie geräuſchlos und beſcheiden geübt werden müſſen, laß Dich nicht von dem romantiſchen Hange nach dem Außerordentlichen ſo verblenden, darüber das nahe ſtille Glück zu verſchmähen. Sieh Lambert an. Das Fieber unſrer Zeit hat auch ihn ergriffen; immer unruhig, mißvergnügt, weil das Leben ſeinen ausſchweifenden Wünſchen nicht entgegen kommt. Er verliert ſich in bittren Klagen, anſtatt Zeit und Kräfte zu nützen, um ſich eine Stellung zu erkämpfen, und bei dem erſten wahrhaften Kummer wird er trotzig das Leben von ſich werfen, wie der Knabe die gefundene Perle, deren Werth er nicht erkennt. O hüte Dich vor dieſer ſchlimmen Krankheit, die Anſteckung iſt ſo leicht. Glaube mir, wenn wir nur Kraft, Ausdauer und Geduld ernſtlich aufwenden, ſo können wir die Verwirklichung unſrer Ideale auch gegen das Leben durchſetzen.

Eugenie.

Ach!

Havelin.

Und was fehlt Dir wohl? Du haſt Deine Kinder — Deinen Mann — das iſt Deine Welt. Willſt Du mit Deinen Wünſchen in die Weite ſchweifen, wenn eine Welt der Liebe Dir ſo nahe, ſo herzensnahe iſt, daß Du ſie mit Deinen beiden Armen ganz umfaſſen kannſt? Sey doch glücklich, weil Du geliebt wirſt, und liebe uns, damit wir glücklich ſeyen. Das, das iſt Leben! wo willſt Du es anders ſuchen?

Eugenie.

Du haſt Recht, Heinrich, ja ja Du haſt Recht. Sprich nur immer ſo mit mir, ich will ja gelehrig ſeyn. Wenn ich Dich höre, bin ich beruhigt und überzeugt.

Ach warum ſehen wir uns nur ſo wenig? Kannſt Du denn nicht immer bei mir ſeyn?

Havelin.

Wie gerne möcht' ich das, aber Du weißt, unſer Vermögen beruht auf unſrer Arbeit.

Eugenie.

Was nützt uns das Vermögen, wenn wir nicht glücklich ſind? Ihr Männer ſeyd ſo gewinnſüchtig! Nicht wahr Heinrich, Du bleibſt heut' bei mir? Nach dem Frühſtück gehn wir in den Park, bis zum See hinunter; ich zeige Dir —

Havelin.

Mein liebes Herz, ich kann nicht —

Eugenie.

Und warum nicht?

Havelin.

Ich erwarte Briefe.

Eugenie.

Baudoin iſt ja da.

Havelin.

Nein, nein, ich muß ſie ſelbſt ſehen, ich — Unbegreiflich wie lange die Poſt heut' ausbleibt!

Eugenie.

Aber Heinrich —

Havelin.

Ich kann nicht, ſage ich Dir, heute nicht.

Eugenie (verſtimmt).

Heute nicht — und morgen iſt wieder ſolch ein heute — und das Herz der armen Frau iſt immer den Geſchäften nachgeſetzt.

Havelin.

Du biſt ungerecht.

Eugenie.

Iſt es gerecht, daß Du mich auf das häusliche Glück, auf ein ſchönes Liebesleben anweiſeſt, und Dich mir dann entziehſt, und mich einſam, immer einſam läſſeſt?

Havelin.

Eugenie, wenn Du wüßteſt was mich beſchäftigt, von welcher Wichtigkeit mir die Briefe ſind, die ich erwarte —. Komm, komm, ſey vernünftig. Ich habe nie an Deinem Herzen gezweifelt, zweifle Du nicht an dem meinigen. — Keinen Streit — ich bedarf der Ruhe ſo ſehr. Deine Hand! — Du liebe Thörin! (er küßt ſie.)

Fünfter Auftritt.

Die Vorigen. Lambert (ein Piſtolenfutteral in der Hand).

Eugenie (macht ſich los).

Lambert kommt. —

Havelin.

Guten Morgen Alfred.

Lambert (trocken).

Guten Morgen. (er ſetzt das Futteral auf den Tiſch links.)

Havelin.

Ich höre ſchon den ganzen Morgen im Gehölz ſchießen, ich glaubte Du jagteſt; das iſt ja ſeit Kurzem Deine Leidenſchaft.

Lambert.

Es ermüdet doch, macht Lärmen und läßt uns auf eine Stunde uns ſelbſt vergeſſen. Es iſt viel, ſich ſo eine Spanne Zeit vertrieben zu haben.

Havelin.

Und kommt denn Dein Bild dabei vorwärts?

Lambert.

Ich werde es nicht fertig machen.

Havelin.

Warum denn nicht?

Lambert.

Wozu ſtreiten, wenn man gewiß iſt nicht zu ſiegen? Ich bin es müde, Träumen nachzuhängen, die ſich nie erfüllen.

Havelin.

Aber Du beſtimmteſt Deine heilige Genoveva zur Ausſtellung.

Lambert.

Sie kommt nicht hin. Was wird es den müßigen Gaffern im Louvre ausmachen, ob ein Bild mehr oder weniger an den Wänden hängt?

Havelin.

So verlierſt Du aber die wichtigſte Gelegenheit Dein Talent geltend zu machen.

Lambert.

Und wer richtet denn über dies Talent? Ein Paar Journaliſten, die von der Redaction bezahlt werden, damit unter den Tagesneuigkeiten auch die Bilderparade nicht fehle. Kunſtkenner und Richter aus eigner Machtvollkommenheit, die ſelbſt den Raphael einem ihrer faden Witze opfern würden. — Nein, nein, die Kunſt ſolchen Urtheilen unterwerfen, heißt: ſie erniedrigen.

Havelin.

Wenn Du nichts verſuchen willſt Dich bekannt zu machen, ſo mußt Du Dich auch beſcheiden in der Dunkelheit zu bleiben.

Lambert.

O ich weiß das. In unſern Tagen muß der Künſtler ſeinen Ruhm wie ein Hauſirer ſeine Waaren den Leuten aufdringen; die Zeiten ſind nicht mehr, die auch das verborgene Genie erkannten. — Unſelig iſt, wer nur dem höheren Triebe ſeines Buſens folgt! — Warum war ich nicht ſo klug wie Du, Heinrich? Anſtatt daß ich jetzt ein armſeliger unbekannter Maler bin, wäre ich vielleicht Beſitzer einer reichen Fabrik, und glücklich wie Du.

Havelin.

Vielleicht hätteſt Du dann andere Sorgen.

Lambert.

O ja, das Steigen und Fallen der Baumwollenpreiſe, und die Angſt nicht ſchnell genug ein Millionär zu werden. — Aber ich weiß nicht, wozu ich das Alles ſage? Leben wir nicht in ſogenannten civiliſirten Zeiten und unter einer conſtitutionellen Regierung, deren Hebel das Geld und wieder das Geld iſt? Wenn es dem Künſtler gar zu übel geht, — nun, Opium iſt ja nicht ſo theuer, und der Fluß fließt auch für Jedermann. (Er ſetzt ſich zum Tiſche, nimmt ſeine Mappe. Eugenie ſitzt auf der andern Seite bei ihrer Handarbeit, tief erſchüttert.)

Havelin (für ſich).

O welch ein krankes Gemüth! — Aber die Briefe, wo bleiben die Briefe? — Ach die Ungewißheit iſt ſchlimmer als das Unglück ſelbſt. (er will fort.)

Eugenie (raſch aufſtehend).

Du willſt uns verlaſſen?

Havelin.

Ja — ich komme wieder — Frühſtückt Ihr nur einſtweilen, ich werde nachher — (ab in's Kabinet.)

Sechster Auftritt.

Die Vorigen, ohne Havelin.

Eugenie (für ſich).

Das iſt mein häusliches Glück! (ſie ſetzt ſich wieder.)

Lambert.

Heinrich ſcheint ſehr beſchäftigt.

Eugenie.

Ja.

Lambert.

Wahrſcheinlich eine neue Unternehmung, eine Erfindung vielleicht. — Die Veränderung eines Rades, einer Spindel an ſeinen Maſchinen. Das heißt von ſeinen Fähigkeiten Nutzen ziehen, das heißt leben! So macht man ſeinen Weg in der Welt, ſo erwirbt man Vermögen, Achtung, Berühmtheit ſelbſt.

Eugenie.

Wie trübe und bitter Sie wieder geſtimmt ſind!

Lambert.

Ich? Keineswegeſ. Alles das ſcheint mir ganz in der Ordnung. Die Welt kann nur die Verdienſte belohnen, die ſie verſteht. — Ich trübe und bitter? — Warum? Habe ich den Täuſchungen des Glückes nicht entſagt?

Eugenie.

Sie haben keinen Glauben an das Glück?

Lambert (aufſtehend).

Es gab eine Zeit, wo ich daran glaubte. Wenn auch der ſchöne Traum des Ruhmes ſich nie erfüllen ſollte, ſo zählte ich noch auf die ſüße Trunkenheit des Herzens, die Liebe glaubte ich könne über Alles tröſten.

Eugenie (ſchüchtern).

Und nun? —

Lambert.

Nun? — Nun weiß ich, daß ein Mann ohne Vermögen und Auszeichnung einem Weibe umſonſt das ganze Herz voll Zärtlichkeit bieten würde. — Die Unglücklichen werden nicht geliebt.

Eugenie (gerührt).

O Sie ſind ungerecht.

Lambert (lebhaft).

Glauben Sie!

Eugenie.

Aber ich weiß nicht, wie wir auf dies Geſpräch gerathen ſind, es macht Sie nur trauriger. Leſen Sie mir etwas. Da ſind Bücher gekommen, ich habe noch nicht einmal die Titel geſehen. (Sie iſt zum Tiſche gegangen, nimmt ein Buch) „Die Leiden des jungen Werther.“ Kennen Sie dies Buch?

Lambert.

O ja. Es iſt ein deutſcher Roman, von Göthe.

Eugenie.

Kennen Sie den Inhalt?

Lambert.

Die Geſchichte eines jungen Mannes, der ſich erſchießt, weil die Frau, die er liebt, einem Andern gehört.

Eugenie.

Ach! — Wir wollen etwas Anderes leſen.

Lambert.

Die Geſchichte iſt zu gewöhnlich, nicht wahr? Es iſt nichts Neues, daß man zu ſpät das Weſen findet, in dem man die andre Hälfte ſeiner Seele erkennt, daß ein Andrer, nur glücklicher weil er früher kam, den Schatz gehoben hat, den man für ſich beſtimmt weiß. Entſagen ſoll man alsdann, verzichten auf alle Luſt und Freude des Daſeyns! — Warum nicht gleich auf das Daſeyn ſelbſt?

Eugenie (für ſich, erſchreckt).

Was ſagt er?

Lambert.

Vielleicht hatte das Erkennen der Geliebten neue Lebenshoffnungen erweckt. Das arme Herz berauſcht ſich in dem Klange ihrer Stimme, ihre Nähe macht alle ſeine Fibern beben, mit Wonneſchauern harrt es der Stunde, wo die Seelen ſich begegnen werden, — und dieſe Stunde ſchlägt nie. Das heißgeliebte Weſen bleibt mitleidslos und kalt, es will die Qualen nicht verſtehen —

Eugenie (unruhig einfallend mit geſenktem Blicke).

Sie ſchildern die Leiden des jungen Werther. — Ich weiß nicht, wie die Frau empfand, die er liebte, vielleicht aber wollte ſie ihn nicht verſtehn, aus Freundſchaft, aus Schonung für ihn. — Es giebt Geheimniſſe, die man nie errathen darf. Es giebt Verhältniſſe, die ein Wort auf immer trennen muß.

Lambert.

Trennen?

Eugenie.

Aber dies andre Buch — Sie leſen ja nicht.

Lambert.

Ach Eugenie!

Eugenie.

Mein Onkel!

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Cantal.

Cantal.

Nun? Was habt Ihr denn? — Ihr ſpracht ja ſo lebhaft, und nun auf einmal ſtumm?

Eugenie.

O keinesweges.

Cantal (grüßt Lambert).

Guten Morgen! (bei Seite.) Schon wieder der romantiſche Vetter — einer von den Zerriſſenen, die die Welt nicht begreift. — (Laut.) Ich wette, Du haſt mit dem Frühſtück auf mich gewartet, aber ich habe lange geſchlafen. Dann geht auch das Zimmer, das Du mir gegeben, auf die Terraſſe hinaus, ich konnte mir einen Spaziergang nicht verſagen, und habe mich zu weit verloren. Dies Thal iſt wirklich ganz herrlich, was für reine Luft — excellent! Wie glücklich ſeyd Ihr, Kinder, auf dem Lande zu leben! Ich freue mich ganz kindiſch darauf, daß ich Euch bald nicht mehr zu beneiden habe. Hier muß man ja ſeine Grundſteuer mit Freuden bezahlen, man athmet doch für ſein Geld, während wir armen Städter wie die jungen Melonen unter einer Glasglocke vegetiren. Sollte es die Induſtrie nicht auch bald dahin bringen die Atmoſphäre portativ zu machen, ſo daß man in den Städten Büreaus mit der Ueberſchrift fände: hier iſt gute Landluft zu haben? — Was meinſt Du? — Aber was haſt Du denn? — Du biſt ja ſo niedergeſchlagen. —

Eugenie.

Ich lieber Onkel?

Cantal.

Ja Du. Ich habe es ſchon geſtern bemerkt, Du biſt traurig. — Nun ſage mir nur, was Dir wohl fehlt, um glücklich zu ſeyn? Du haſt einen Mann, der Dich liebt, geſunde Kinder, Du müßteſt ſeelenfroh wie die Lerche in der Luft ſeyn! — Höre, das ſage ich Dir an, ſo lange ich hier bin mußt Du vergnügt ſeyn, ich liebe die Fröhlichkeit; das iſt freilich gemein, aber es iſt geſund. So eine ſchwärmeriſche Traurigkeit iſt mir auch ſchon von Standeswegen verboten. Ich frage Dich, was würde man zu einem melancholiſchen Strumpfwirker ſagen?

Eugenie.

O lieber Onkel —

Cantal.

Nun was willſt Du? Expedire ich nicht Strumpfwirkerarbeit nach allen Erdtheilen? — Ich könnte auch wie viele Andre ſagen, ich ſey nicht zu dieſem Geſchäfte geboren. Ich habe meine Klaſſen durchgemacht, einige meiner Mitſchüler ſind ſchöne Geiſter geworden, und während ich Strümpfe und Nachtmützen webe, weben ſie Vaudevilles und Melodramen. — Aber ſage mir nur, frühſtücken wir denn nicht?

Luiſe (iſt eingetreten, hat eine Flaſche Wein auf den ſervirten Tiſch geſtellt).

Cantal.

Ah ſieh da, mein Kind, angefaßt! (Sie tragen den Tiſch nach der Mitte.) Dieſe Morgenpromenade hat mir Appetit gemacht. (Luiſe ab. Zu Eugenie.) Nun mein Töchterchen?

Eugenie.

Ich danke lieber Onkel.

Cantal (zu Lambert).

Wollen Sie nicht Platz nehmen?

Lambert.

Ich danke.

Cantal.

Was? Wird hier nicht mehr gegeſſen? Was mich betrifft, ſo iſt das eine meiner älteſten Gewohnheiten, die lege ich nicht mehr ab; um ſo mehr als ich gar keine Ausſicht habe mich von romantiſchen Fantaſieen zu nähren, wie Du Eugenie. (Er ſetzt ſich.) Ja ja, zu Deinen Schwärmereien habe ich mich niemals finden können. Ich bin nur eine von den miſerablen Bürgerſeelen, die ſich verheirathen, ſobald ſie ihren Militairverpflichtungen genügt haben, dann vierzig Jahre lang arbeiten ohne zu murren, und zuletzt ſtill und geräuſchlos, im Rufe eines rechtſchaffenen Mannes ſterben; mit einem Worte: ein rechter Philiſter.

Lambert (welcher links am Tiſche zeichnet, äußert ſeine Ungeduld). **Eugenie** (arbeitet rechts). **Cantal** (ſitzt).

Eugenie (nach einer Pauſe).

Hoffentlich, lieber Onkel, bleiben Sie diesmal etwas länger bei uns?

Cantal.

Ich wollte es, aber ein ſonderbares Zuſammentreffen in Rouen hat meine Pläne durchkreuzt, und zwingt mich ſelbſt heute noch nach Paris zu reiſen.

Eugenie.

Wie ſo denn?

Cantal.

Als ich bei meinem Notar die Fonds deponirte, welche ich realiſirt habe, traf ich eine Couſine, die ich ſeit 30 Jahren nicht geſehen habe. Eine meiner ſchönen Tänzerinnen von ehemals.

Eugenie.

Und Sie haben ſie wiedererkannt?

Cantal.

Als ich ſie nennen hörte, denn ihr Ausſehen — das hatte ſich ein wenig verändert. Wir haben unſre

Bekanntſchaft erneuert und einen Abend mit einander verſchwatzt, von unſrer Jugend, unſern Hoffnungen von ehemals, — ich habe mich zuletzt beſonnen, daß ich ſogar in dieſe ſchöne Couſine einſtmals verliebt war — als ich eben aus dem Collége kam. Ihre Mittheilungen aus der Gegenwart indeß waren nicht ſo tröſtlich.

Eugenie.

Was iſt ihr denn begegnet?

Cantal.

Mein Gott, ganz gewöhnliche Unglücksfälle. Zuerſt Wittwentrauer, dann Alter, Armuth, endlich Kummer über den einzigen Sohn, der ſie verlaſſen hat, weil ſeine Fantaſieen ihm lieber waren, als ſeine Pflichten. Dieſer letzte Schmerz beugte ſie am tiefſten und ich habe ihr verſprochen nach Paris zu gehn, und zu verſuchen ihr Wunderkind zur Vernunft zu bringen.

Eugenie.

Wie heißt denn der Sohn?

Cantal.

Louis Arvon.

Lambert.

Arvon?

Eugenie.

Kennen Sie ihn?

Lambert.

Ein junger Dichter.

Cantal.

Ja, einen Dichter nennt er ſich. Er hat ſein kleines Amt in Rouen aufgegeben, das ihn und die Mutter nährte, und die Frau arm, krank und in Verzweiflung zurückgelaſſen. Er beſchäftigt ſich nun in Paris unſre Zeit und das Leben zu verwünſchen, und Verſe an die Vendômeſäule und an den Mond zu machen.

Eugenie.

O das iſt ein ſchlechter Sohn!

Cantal.

Ach nein, es iſt nur einer von den jungen Leuten, die ſich für große Männer halten, weil ſie blaß ſind und lebensmüde, die, ohne ſich zu beſinnen, daß das erſte Kennzeichen des Genies eine erhabene Geduld iſt, die Zeit mit Klagen verbringen, die ſie recht ſchön benutzen könnten, damit etwas aus ihnen würde.

Lambert (macht eine Bewegung).

Eugenie (bemerkt ſie).

Sie urtheilen ſehr ſtreng, lieber Onkel.

Lambert.

Nicht doch! Herr Cantal ſpricht nur die allgemeine Meinung aus. Ein Dichter, ein Künſtler, was haben ſie für ein Recht zu klagen? Wozu dienen denn dieſe Leute? Spielereien zu fabriciren, womit die Frauen ſich amüſiren, die aber verſtändige Männer verachten.

Cantal.

O verzeihen Sie, ſolche Barbaren ſind wir nicht. Ich weiß auch, was ſchön und was nützlich iſt, und daß hienieden ein Jeder eine verſchiedene Aufgabe hat; der Kaufmann eine unſcheinbare, der Künſtler eine ruhmvolle, aber ehrenvoll iſt eine jede, die redlich erfüllt wird. — Indeſſen glaube ich nicht, daß es hinreicht, ſich mit den ſchönſten Namen zu ſchmücken, man muß Beweiſe liefern, daß man ihrer würdig iſt.

Eugenie.

Sind dieſe Beweiſe wohl immer ſo leicht? Iſt das Zeitalter nicht oft ungerecht? Es giebt doch auch verkannte Genies.

Cantal.

Verkannte Genies! Was iſt das? Erſt ſeit zehn Jahren etwa hört man davon. Sonſt war es bekannt, daß ein Genie trotz aller erdenklichen Hinderniſſe ſich Anerkennung verſchaffe. Aber freilich, heut zu Tage giebt es der großen Männer zu viele, ſie überdrängen ſich einander und wenn man nicht ernſtlich danach ſieht, ſo geht am Ende die annehmliche Sorte der mittelmäßigen Menſchen ganz aus.

Lambert.

O fürchten Sie doch das nicht. Die Mittelmäßigkeit ſich verlieren! Wer würde dann reich, glücklich und mächtig ſeyn? Wem ſollte man dann Aemter, Orden und Titel geben, wenn die Mittelmäßigkeit aufhörte? Iſt ſie es denn nicht, die regiert, und die uns von allen Künſten nur die Rechnenkunſt übrig laſſen will? Leben wir nicht in einer kaufmänniſchen Zeit, wo alles gewogen und gemeſſen wird, und wo die Mächtigen einen Tarif an der Stelle des Herzens haben? Ach, was waren die alten Meiſter glücklich, in jenen goldnen Zeiten zu leben, wo Raphael zum Papſte als ſeines Gleichen ſtand, und Petrarca auf dem Kapitole den Kranz empfing!

Cantal.

Und Taſſo ſieben Jahre lang in ein Irrenhaus geſperrt blieb.

Lambert.

O mein Herr, was ſchwerer als Ketten drückt, das iſt die Gleichgültigkeit, der Egoismus, die elenden Vorurtheile, die allen Aufſchwung lähmen, wie ein Joch auf allen feurigen Gemüthern laſten und den Künſtler tödten; nicht nur den, der ſchreibt, malt oder meißelt, ſondern einen Jeden, der Poeſie im Herzen trägt.

Cantal.

Sie ſind Künſtler, wenn ich fragen darf?

Lambert (verdrießlich).

Ja mein Herr.

Eugenie (halblaut)

Liebſter Onkel —

Cantal.

Erlaube, mein Kind. — Was ich ſagte, bezog ſich nicht auf Herrn Lambert, ſondern auf jene Ruhmparaſiten, die ſich für große Männer halten, lediglich weil ſie ſich nicht entſchließen können, gewöhnliche Menſchen zu ſeyn, die Alles verachten, was nicht eben ſo extravagant iſt, wie ſie ſelbſt, und uns arme Kaufleute mit einer Geringſchätzung behandeln, als ob wir nichts thäten, als uns des Morgens raſiren und unſre Abgaben zu bezahlen. (Er ſteht auf.)

Lambert (ebenfalls).

Eugenie (tritt lebhaft zwiſchen Beide).

Aber mein Gott! (lächelnd) die Männer müſſen doch immer ſtreiten, ſie mögen ſprechen wovon ſie wollen.

Lambert.

O unterbrechen Sie doch Ihren Herrn Oheim nicht. Er iſt eine Stimme der Zeit, es iſt lehrreich ſie zu hören.

Cantal.

Ja, die Zeit! — Sie ſoll immer Schuld ſeyn, wenn man nicht reuſſirt. Ich, mein Herr, habe mehr Vertrauen auf die Kraft des menſchlichen Willens. Das wahre Genie arbeitet, in ſeiner Stärke hat es die Gewähr für ſich ſelbſt. Ich glaube nicht an einen höhern Beruf, der ſich durch Klagen nur verkündigt, und ich bin es müde, fortwährend unſre Zeit von unzufriedenen Müßiggängern verläumden zu hören, deren Faulheit am Ende doch noch unter die Flügel jener verhöhnten Kaufleute flüchtet.

Lambert (nimmt ſeinen Hut).

Mein Herr! — (Gemäßigt) Meine Geduld hält gegen gewiſſe Meinungen noch nicht Probe. Aber ich bin nicht von denen, die unter die Flügel Jemandes zu flüchten brauchen — ich werde es beweiſen. (will fort.)

Eugenie (ihn aufhaltend, halblaut).

Bleiben Sie!

Achter Auftritt.

Vorige. Baudoin, gleich darauf Havelin.

Baudoin (lebhaft eintretend).

Herr Havelin! — Iſt er nicht hier?

Cantal.

Nein. — Wollen Sie ihn ſprechen?

Baudoin.

Es ſind Briefe gekommen. — Ach entſchuldigen Sie, es iſt auch einer für Sie dabei. (Er giebt ihn ihm.)

Cantal.

Ich danke. — Ach Havelin hat Sie gehört, da iſt er.

Havelin (kommt aus dem Kabinette).

Baudoin.

Ach Herr —

Havelin (haſtig).

Sind die Briefe da?

Baudoin (leiſe).

Dieſer iſt von Durand.

Havelin (erbricht ihn nach einigem Zaudern und lieſt).

Baudoin.

Nun, nun?

Havelin (ſtößt unwillkürlich halblaut aus).

Ah!

Eugenie.

Was iſt denn?

Havelin.

Nichts — Geſchäftsangelegenheiten. — (Nähert ſich Baudoin, halblaut.) Die Tratte iſt proteſtirt.

Baudoin.

O mein Gott!

Havelin.

Still! — Alles iſt aus. Ich will noch heut meine Bilance ziehn, bereiten Sie Alles vor. Ich werde Rechnung legen und meinen Gläubigern wenigſtens beweiſen, daß mein Unglück weder durch Unordnung noch Unredlichkeit entſtanden iſt.

Baudoin (mit Thränen).

Ja, ja gewiß!

Havelin (drückt ihm die Hand).

Ruhig! Ruhig!

Baudoin (ab).

Cantal (lieſt indeß im Hintergrunde ſeinen Brief).

Lambert (lehnt an dem Tiſche zur Linken).

Eugenie (betrachtet die Männer wechſelsweis mit Beſorgniß).

Havelin (mühſam geſammelt).

Eugenie, haſt Du etwas in Rouen zu beſorgen? Ich will es übernehmen.

Eugenie.

Wie!

Havelin.

Ich muß noch heut hinüberreiſen, möglich, daß ich einige Tage dort aufgehalten werde.

Eugenie.

Und Du läſſeſt mich allein hier!

Havelin.

Allein! Lambert leiſtet Dir Geſellſchaft.

Eugenie.

Nein geh nicht fort ich bitte Dich! —

Havelin.

Liebes Herz, ich kann nicht anders. Sie lieber Onkel, werden ja wohl nicht lange in Paris bleiben.

Cantal (kommt in den Vorgrund).

Ich reiſe gar nicht hin, mein Freund.

Havelin.

Wie?

Cantal.

Louis Arzen, um deſſentwillen ich reiſen wollte, bedarf meiner nicht mehr.

Eugenie.

Was heißt das?

Cantal.

Er hat ſich getödtet.

Eugenie.
Gott!
Havelin.
Getödtet?

Cantal.

Aus dieſem Briefe erfahre ich es ſo eben. Um einer tollen und verbrecheriſchen Liebe willen, die nicht erwiedert wurde, hat er ſich umgebracht.

Havelin.

Der Unglückliche!

Lambert.

Und weiß man denn ob er zu leben vermochte, ohne wiedergeliebt zu werden? Wer in eine letzte Neigung alles zuſammengedrängt hat, was ihm von Kraft und Muth übrig blieb, wem ein weibliches Weſen theurer geworden iſt, als der Ruhm, theurer als ſeine Begeiſterung für die Freiheit, wer in ihr die ſchmerzlich lang Erſehnte und Geſuchte gefunden hat, und nun nicht wiedergeliebt wird, was ſoll der in der kalten, leeren Welt? Er muß wohl ſterben — um nur zu vergeſſen.

Cantal (für ſich).

Jetzt verſtehe ich Alles.

Havelin.

Aber gehört unſer Leben uns denn allein? Was wird, wenn wir dahin ſind, aus denen, die auf uns rechneten, die uns theuer waren?

Lambert.

Glücklich alſo, wer von niemand geliebt iſt.

Havelin (kopfſchüttelnd).

Immer dieſer hoffnungsloſe Trübſinn! — Da Sie hierbleiben, lieber Onkel, Sie, der Sie das Leben ſo leicht zu nehmen wiſſen, ſo ſollten Sie verſuchen dieſen Kranken zu heilen.

Cantal.

Ich habe die Cur ſchon angefangen.

Lambert.

Ich werde Herrn Cantal die Langeweile der Fortſetzung erſparen, denn ich reiſe.

Eugenie (für ſich).
Was ſagt er?
Havelin.
Du?
Cantal.
Er reiſt ab?

Lambert.

Ja. Es ſoll nicht länger ſcheinen, daß meine Faulheit ſich hieher geflüchtet habe —

Havelin (lebhaft).

Was willſt Du damit ſagen?

Lambert.

Nichts, nichts! — Längſt ſchon hätte ich abreiſen ſollen, aber es giebt Orte, denen man ſich nur mit Mühe entreißt. Doch bin ich nun entſchloſſen — noch heut Vormittag kehre ich nach Paris zurück!

Havelin.

Aber woher dieſer ſchnelle Entſchluß?

Lambert.

Frage mich nicht, Du weißt ich handle nach Laune und Zufall, laß mir das Privilegium meiner Thorheit. Ich bin ohne Urſach gekommen, warum ſollte ich nicht ebenſo fortgehn?

Havelin.

Aber Du wirſt doch nicht heut reiſen.

Eugenie (lebhaft).

O nein!

Cantal.

Aber warum denn nicht? Herr Lambert hat ganz Recht, ſein Platz iſt nicht hier, in Paris allein kann ſein Talent ihm Ruhm erwerben, und wer wahrhaft ſein Freund iſt, wird ihn nicht zurückhalten. Uebrigens kann die Gelegenheit nicht günſtiger ſeyn, der Wagen der mich nach Paris bringen ſollte, fährt in zwei Stunden ab, was hindert Herrn Lambert ihn zu benutzen?

Lambert.

Mein Herr —

Cantal.

Sie nehmen meinen Platz, ich bitte, Sie thun mir einen großen Gefallen damit, Sie können mirs nicht abſchlagen, nicht wahr?

Lambert (bitter).

Sie ſind ſo beſorgt für meinen Ruf, und ſo eifrig mich nach Paris zu ſchaffen, daß Sie mich wirklich um einen Dank verlegen machen.

Havelin.

Wie leid mir auch Deine Abreiſe iſt, mein Onkel hat Recht und ich halte Dich nicht. Vielleicht wird der Lärm und Glanz von Paris Dich beſſer zerſtreuen, als die Einſamkeit. In unſerm Hauſe iſt's traurig — und kann es noch mehr werden. — Reiſe Du, Alfred, da es ſeyn muß, arbeite mit gutem Muthe, ſuche den Ruhm zu finden auf Deinem Wege, und vor allem — das Glück.

Lambert.

Ich werde mir wenigſtens Ruhe ſchaffen.

Eugenie (für ſich).

Ruhe? —

Havelin.

Ich habe Briefe nach Paris zu ſchreiben, Du nimmſt ſie wohl mit, nicht wahr?

Lambert.

Sehr gern.

Havelin (geht nach ſeinem Cabinet).

Cantal (begleitet ihn bis zur Thür).

Lambert (zu Eugenie).

Ich danke Ihnen für die Gaſtfreundſchaft, die Sie mir bewieſen; die Erinnerung welche ich mitnehme, wird dauern — ſo lange ich lebe. Seyn Sie glücklich!

und vergeſſen Sie, daß mein Aufenthalt Ihnen langweilige und trübe Stunden gebracht. Man muß einem Scheidenden Alles verzeihn, — wie einem Sterbenden.

Eugenie (ängſtlich)

Lambert!

Cantal (kommt wieder vor).

Verzeihen Sie, der Wagen geht pünktlich in zwei Stunden ab, wenn Sie noch zu packen haben —

Lambert.

Ich danke für Ihre Erinnerung, obſchon ich wenig Nutzen davon zu ziehen habe; man braucht oft für die weiteſte Reiſe nur die kürzeſte Vorbereitung (grüßt und geht ab).

Cantal (Eugenie anſehend).

Nun? — Du hatteſt mir verſprochen heiter zu ſeyn.

Eugenie (bebend).

Ich bin heiter, lieber Onkel.

Cantal.

Ich ſehe es. (Für ſich.) Der Vetter muß ſogleich aus dem Hauſe. (ab.)

Neunter Auftritt.

Eugenie (allein).

O mein Gott! mein Gott! ſie wiſſen nicht warum er fort will, ſie haben ihn nicht verſtanden, all' ſeine Worte, ſeine Andeutungen, entſetzlich! — Nein.

nein er darf nicht ſterben! — Wenn ich ihn doch ſprechen könnte — ihn bitten daß er lebe — ja — aber ich müßte ihn allein ſehen und die Anweſenheit des Onkels hindert uns. — O Gott, was ſoll ich thun! was ſoll ich thun! (ſie ſetzt ſich weinend an den Tiſch.)

Zehnter Auftritt.

Eugenie. Franz.

Franz (im Eintreten, laufend)

Ja, ich weiß wo es ſteht — Ah — verzeihen Sie Madame.

Eugenie (erſchrocken).

Was willſt Du?

Franz.

Herr Lambert ſchickt mich.

Eugenie.

Nun?

Franz.

Ich ſoll das Futteral dort holen.

Eugenie (legt die Hand auf das Piſtolenfutteral)

Das — das ſind ja Piſtolen!

Franz.

Ja eben. Die ſagte er, ſolle ich ihm holen.

Eugenie.

Ah!

Franz.

Darf ich ſie nehmen Madame?

Eugenie.

Nein — nein — nachher. — Ich werde ſie ſelbſt ſchicken.

Franz.

Na ſchön.

Eugenie.

Geh nur — ſo geh nur! (Franz ab.)

Elfter Auftritt.

Eugenie, gleich darauf Luiſe.

Eugenie.

Ich muß ihn ſehn! Aber hier iſt es unmöglich. — Wenn ich ihm ſchriebe — im Gartenhauſe — ja — das geht — zwei Worte nur (ſie ſchreibt, faltet das Blatt und legt es in das Futteral). So muß er das Blatt finden. — Luiſe!

Luiſe (kommt).

Madame!

Eugenie.

Höre — iſt Herr Lambert wohl auf ſeinem Zimmer?

Luiſe.

Ja Madam, ich ſah ihn ſo eben hingehn.

Eugenie.

Allein?

Luiſe.

Ganz allein.

Eugenie.

Bringe ihm die Piſtolen, er hat ſie fordern laſſen. — Du giebſt ſie ihm ſelbſt — ihm ganz allein — hörſt Du?

Luiſe.

Ja Madam.

Eugenie.

So geh. (Luiſe ab.) Gott gebe daß es gelingt! Ach war es nicht genug, daß Heinrichs Kaltſinn dies Herz bedrückte, muß dieſes Unglückſeligen Liebesgluth es noch zerreißen! (Sie ſinkt weinend auf einen Stuhl nieder.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Erſter Auftritt.

Das Innere eines Gartenhauſes, eine Mittel- und eine Seitenthür, im Vorgrunde Tiſche zu beiden Seiten. **Cantal** und **Franz** kommen.

Cantal.

Alſo Du glaubſt, Herr Lambert mache Luiſen die Cour?

Franz.

O das iſt ja ſonnenklar.

Cantal (für ſich).

Sollte ich mich getäuſcht haben? — Wollen ſehen.

Franz.

Sehn Sie, erſtens ſchreiben ſie ſich Briefe.

Cantal.

Iſt das auch wahr?

Franz.

Ob es wahr iſt! Jetzt eben ſah ich Luiſe zu Herrn

Lamberts Zimmer gehen, ich bin alſo ganz ſachte ſo an der Wand hingeſchlichen, um zu hören was ſie ſprächen.

Cantal.

Aha, Du horchſt alſo an den Thüren.

Franz.

Ei behüte! — es war am Fenſter.

Cantal.

Und was haſt Du gehört?

Franz.

Nichts.

Cantal.

Wie?

Franz.

Nichts, rein gar nichts, und das denke ich doch iſt Beweis genug, denn wenn ſie nicht was mit einander vorhätten, würden ſie ja laut ſprechen, wie alle andre Menſchen. Aus Furcht verrathen zu werden iſt Luiſe auch ſogleich wieder herausgekommen.

Cantal.

Alſo haſt Du gar nichts erfahren?

Franz.

Ah erlauben Sie! Ich ſchielte ſo ein Bischen durch die Fenſterſcheiben, und da ſah ich daß Herr Lambert ein Billet aufmachte und las.

Cantal.

Teufel! — Nun und danach?

Franz.

Danach? — Sapperment Herr Cantal, Sie wiſſen wohl, was nach ſolchem Beſtellungszettel kommt.

Cantal.

Ich frage, ob Du weiter nichts geſehn haſt?

Franz.

Nun — nein.

Cantal (nach einigem Bedenken).

Höre Franz, Du thuſt mir leid, ich will Dir beiſtehen.

Franz.

Ah Herr Cantal, das iſt ſehr rechtſchaffen von Ihnen.

Cantal.

Lege Dich auf die Lauer.

Franz.

Gott da liege ich ja den ganzen Tag.

Cantal.

Suche einmal ſolch ein Briefchen, oder irgend etwas zu erhaſchen, was uns —

Franz.

Das wollte ich ſchon, aber was würde es mir helfen? ich kann ja nicht leſen.

Cantal.

Ich leſe es für Dich, und wenn wir erſt Beweiſe haben, dann bringen wir die Sache ſchnell in Ordnung.

Franz.

In Ordnung. — Das iſt gut.

Cantal.

Aber vor allen Dingen mußt Du keinem Menſchen davon ſagen.

Franz.

Verſteht ſich, verſteht ſich!

Cantal.

Nun geh, geh!

Franz.

Ja ich gehe! (für ſich.) Was gäbe ich drum, wenn ich es erſt ſo ſchwarz auf weiß ſähe, daß Luiſe mich für'n Narren hält (ab).

Zweiter Auftritt.

Cantal (allein).

Das iſt Alles dunkel. — Luiſe ſchreibt ihm dieſe Briefe nicht, das iſt gewiß, — gleichwohl kann ich nun und nimmermehr glauben, daß ein förmliches Verſtändniß zwiſchen Eugenie und Lambert beſtehen ſollte. — Nein, nein. — Aber die Aufregungen des Abſchiedes ſind gefährlich, da könnten Geſtändniſſe geſchehen, und iſt ein Verhältniß erſt ausgeſprochen, löſ't es ſich ſchwerer. — Auf keinen Fall dürfen ſie ſich noch allein ſprechen. Sieh da! — dort kommt der Couſin durch den Weingang — und Eugenie verließ mich vorhin, klagte über Migraine. — Holla, hier gilt es wachſam ſeyn! (Er geht durch die Mitte ab.)

Dritter Auftritt.

Lambert durch die Seitenthür, bald darauf **Eugenie**.

Lambert.

Sie iſt nicht hier. — Doch waren Ort und Zeit in dem Billet genau beſtimmt. — Vielleicht iſt ſie abgehalten worden. — Sollte ich vergeblich gehofft haben? — Ha es kommt Jemand.

Eugenie (durch die Mitte, eine Arbeit in der Hand).

Niemand hat mich bemerkt. — Ah, Sie ſind ſchon hier?

Lambert.

Ich bin's.

Eugenie.

Sind wir allein?

Lambert.

Ganz allein. Sie haben verlangt, noch ein Mal mit mir zu ſprechen, was kann es ſeyn —?

Eugenie.

Das wiſſen Sie nicht? — Ich habe die dunklen Worte verſtanden, mit denen Sie uns verließen. — Ich weiß mein Schritt iſt gewagt, Sie ſelbſt muß er befremdet haben, aber konnte ich Sie ſo reiſen laſſen? Ich mußte Sie noch ein Mal ſehen, Sie ſollen, Sie müſſen mir verſprechen, daß Sie leben wollen.

Lambert.

Leben? — und wozu? Iſt nicht Alles in mir todt?

Freude, Muth und Hoffnung? Was ſoll ich noch hienieden? — nur da ſeyn? — Ich bin dieſes Schattenlebens müde, mich verlangt nach Ruhe.

Eugenie (raſch).

So wollen Sie —?

Lambert.

Ich will aufhören zu leiden, mißgönnen Sie mir das? — Aber fürchten Sie nichts, ich werde die Wenigen, die mich gekannt haben, nicht durch einen auffallenden Tod verletzen, ich werde die Welt verlaſſen, wie ich darin gelebt habe, ungenannt und unerkannt; meine Flucht aus dem Leben wird nichts als eine Abweſenheit ſeyn. Vielleicht wenn die Zeit mein Gedächtniß ſchon halb verlöſcht hat, wird irgend ein Gleichgültiger bemerken, daß man mich lange nicht geſehen habe und wird ſagen: er iſt wohl todt! Meine Freunde werden das bezweifeln, damit ſie nicht nöthig haben betrübt zu ſeyn, und man wird mich vergeſſen, ohne mich beweint zu haben.

Eugenie (gerührt).

O Sie ſind grauſam!

Lambert.

Ich? — Und wer zwingt mich ſo zu denken? zwingt mich zu ſchweigen, wenn mein Herz ſich der furchtbaren Qualen in Worten entledigen will?

Eugenie.

Wiſſen Sie denn ſo gewiß, daß Sie allein dabei leiden?

Lambert (lebhaft).

Wäre es möglich! — Ach ſo hätten Sie mich endlich verſtanden?

Eugenie (erſchrocken).

Was ſagen Sie?

Lambert.

O ſprechen Sie das einzige Wort, das mich die Hoffnung wieder lehrt.

Eugenie.

Laſſen Sie mich!

Lambert.

Nein, nein Sie müſſen mir antworten — es gilt ja mein Leben! — Als ich hier ankam, vor drei Monaten, da war ich ſchon bereit das Leben zu verlaſſen, Ihr Anblick hat mich zurückgehalten. Ich glaubte mein Herz längſt aller Hoffnung abgeſtorben, Ihr Blick hat es neu belebt. In Ihnen iſt mir Leben, Glück und Seligkeit wieder aufgegangen.

Eugenie.

Oh ſchweigen Sie, ſchweigen Sie! Wir ſind unſinnig Beide; Sie ſo zu ſprechen, ich es anzuhören. Dieſe Leidenſchaft iſt eine Täuſchung und ich glaube ſie Ihnen nicht.

Lambert.

O Sie glauben mir, Eugenie, Sie ſind gerührt. Ich liebe Sie mit —

Eugenie.

Schweigen Sie, um Gotteswillen! Sehen Sie denn nicht, daß Ihre Stimme mir Entſetzen einflößt? Wiederholen Sie das Wort nicht, ich darf es nicht hören, Ihnen nichts erwidern.

Lambert.

Wollten Sie mir die Hoffnung rauben, die Sie mir ſo eben gegeben? — Sie auch empfinden die Bitterkeit des Lebens, Sie auch bedürfen eines Herzens, das Sie verſtehe; o weiſen Sie mich nicht von ſich! Behalten Sie mich als Ihren Freund, Ihren Bruder, ich will genügſam ſeyn, und nur im Traume mich mit der Seligkeit der Gegenliebe täuſchen.

Eugenie (für ſich).

O mein Gott!

Lambert.

Entſcheiden Sie, ob ich jetzt abreiſen ſoll, um Sie niemals wiederzuſehn, oder ob ich bald wiederkehren darf. O laſſen Sie mich in Ihrer Nähe weilen, ich weiß Ihre Sehnſucht, Ihre Schmerzen zu errathen, ich verſtehe die unausgeſprochenen Seufzer Ihrer Seele, die wie die meinige ein Fremdling in dieſem rauhen, liebeleeren Leben iſt. Ich will in Ihre Thränen treulich weinen, Ihr Lächeln ſoll mein einziges Entzücken ſeyn, von Ihren Blicken, Ihrem Athem will ich leben. O verſagen Sie mir nicht dies wonnevolle Glück, und wenn es auch nur eine Stunde dauern könnte! Warum zagen, warum beben Sie? Ich begehre ja keine andern Hoffnungen, keine Zuſagen, ich flehe nur um das einzige Wort, das mich vom Tode abhalten ſoll, ſagen Sie nur, daß ich bleiben und leben ſoll.

Eugenie (will ihm gerührt die Hand reichen).

Alfred! —

Vierter Auftritt.

Vorige. Cantal.

Cantal.

Ah! Ah! Sieh da!

Eugenie.

Mein Gott!

Lambert.

Schon wieder dieſer Menſch!

Cantal (zu Eugenien).

Ich ſuchte Dich ſo eben.

Eugenie.

Mich?

Cantal.

Dich ſelbſt. Aber hier dachte ich Dich nicht zu finden, Du wollteſt ja in Dein Zimmer gehn.

Eugenie (verlegen).

Ja — aber ich glaubte, hier im Gartenhauſe würde mir beſſer werden.

Cantal.

Haſt Recht gehabt, es iſt hier angenehm kühl. — Nun, wenn Dir es recht iſt, ſo leiſte ich Dir Geſellſchaft. Ich bin auch etwas müde geworden. (Er ſetzt ſich in die Mitte der Bühne.)

Lambert (für ſich).

Es ſcheint, er will ſich hier förmlich einrichten.

Cantal.

Nun? Du ſetzeſt Dich ja nicht?

Eugenie.

Nein — lieber Onkel.

Cantal (mit Beziehung).

Genire ich Dich etwa? — Sage es nur.

Eugenie (lebhaft).

Wie ſo denn? — Nein, bleiben Sie, ich bitte. (Sie ſetzt ſich.)

Cantal.

Wie Du willſt, mein Kind. (Pauſe.) Nun, was haſt Du denn? — Du ſprichſt ja nicht?

Eugenie.

Ach lieber Onkel, ich befinde mich nicht wohl — ich bin gar nicht zum Plaudern aufgelegt.

Cantal.

Was Du ſagſt! — Aber plaudre Du nicht; wer wird ſich denn en famille geniren? — Arbeite ganz ruhig, ich werde bei Dir leſen. (Zieht Journale aus der Taſche.) Heut zu Tage hat man immer die Taſchen voll Neuigkeiten. (Zu Lambert) Iſt Ihnen vielleicht ein Blatt gefällig?

Lambert.

Ich danke ergebenſt! (Cantal lieſ't, Lambert äußert ſeine Ungeduld, Eugenie bemerkt ſie.)

Eugenie (für ſich Cantal betrachtend).

Sollte er etwas muthmaßen?

Lambert (für ſich).

Wie bringt man ihn nur fort? (Laut.) Ich fürchte aber wir ſtören Ihren Herrn Onkel.

Cantal.

Keinesweges. — Sie reden ja kein Wort.

Lambert.

Wenn auch. — Man iſt doch lieber allein beim Leſen. (Zu Eugenie.) Wenn Sie erlauben führe ich Sie nach dem Hauſe — oder wir machen einen Gang durch den Park. (Eugenie ſteht auf.)

Cantal.

Du gehſt?

Eugenie.

Ja, — ich möchte wohl auf einen Augenblick nach dem Hauſe gehn.

Cantal.

Du kommſt ja ſo eben da her.

Eugenie.

Es iſt nur — ich habe einiges zu beſorgen.

Cantal.

Ah, ſo will ich Dich begleiten (ſteht auf).

Eugenie (raſch)

Nein, laſſen Sie ſich nicht ſtören.

Cantal.

Ei ſo komm doch nur.

Eugenie.

Nein, dann bleibe ich.

Cantal.

Wie? — Du ſagteſt ja Du habeſt etwas zu beſorgen?

Eugenie.

Ach ja — ja das iſt wahr, — entſchuldigen Sie — ich gehe, lieber Onkel, ich gehe. (Ab.)

Cantal (das Journal falzend).

Sie ſcheint nicht recht zu wiſſen, was ſie will, meine gute Nichte.

Fünfter Auftritt.

Cantal. Lambert.

Lambert (für ſich).

Auf jeden Fall muß ich ihr nach. (Will fort.)

Cantal.

Gehen Sie auch?

Lambert.

Ja; ich empfehle mich.

Cantal (den Hut aufſetzend).

O warten Sie doch, ich gehe mit Ihnen.

Lambert.

Derangiren Sie ſich nicht, ich habe noch Einiges für meine Reiſe zu ordnen.

Cantal.

Ich will Ihnen helfen.

Lambert.

Ich danke, es iſt nicht nöthig.

Cantal.

Es macht mir Vergnügen —

Lambert (ungeduldig).

Noch einmal mein Herr, ich danke Ihnen.

Cantal.

Nun — dann werde ich Ihnen nicht helfen.

Lambert (geht).

Cantal (folgt ihm).

Lambert (ſtillſtehend).

Wohin gehen Sie, wenn ich fragen darf?

Cantal.

Und Sie?

Lambert (zornig).

Mein Herr — ich glaube Ihnen deutlich genug zu verſtehen gegeben zu haben, daß ich allein zu ſeyn wünſche.

Cantal.

Ich habe Sie auch vollkommen verſtanden.

Lambert.

So haben Sie die Güte danach zu handeln. Hier ſind zwei Thüren, zeigen Sie mir die, durch welche Sie gehen wollen, ich werde dann die andre wählen.

Cantal.

Ich wähle die — durch welche Sie gehen werden.

Lambert.

Dieſer Scherz —

Cantal.

Ich ſcherze nicht.

Lambert.

Haben Sie Luſt meine Schritte zu bewachen?

Cantal.

Vielleicht.

Lambert.

Mein Herr, ich werde nicht dulden —!

Cantal.

Oh! Keinen Lärm! ich bitte. Ich gehöre nicht zu denen, die man ſo leicht in's Bockshorn jagt. Ich habe Ihnen nur zu ſagen: Eugenie iſt meine Nichte, ich habe ſie erzogen und liebe ſie wie mein eigen Kind. Ihre Ehre und ihre Ruhe ſind mir theuer, darum will ich ſie gegen Sie vertheidigen.

Lambert.

Wer hat Ihnen geſagt daß —

Cantal.

Gegen Sie, der ihre romanhafte Schwärmerei mißbrauchen will, und es wagt zu der Frau eines Freundes von Liebe zu reden. (Lambert macht eine Bewegung) Sie ſehen, daß ich wohl unterrichtet bin, und daß Läugnen unnütz wäre.

Lambert.

Und wer ſagt Ihnen, daß ich das will?

Cantal.

Sie geben es alſo zu? — Wahrhaftig, immer beſſer, das iſt doch originell!

Lambert.

O verſpotten Sie doch nicht Empfindungen, die Sie nicht verſtehen können.

Cantal.

Erlauben Sie mir, ich verſtehe das vollkommen. Sie ſind hieher gekommen, mit leerem Herzen, Sie bedurften einer excentriſchen Leidenſchaft, die Sie inſpirirte; — ſo eine Leidenſchaft iſt ja für einen Künſtler, was ein Patent für uns. Sie haben Eugenie getroffen, die ſehr ſentimental iſt, weil ſie nichts zu thun hat, und haben ſich alſo daran gemacht, ſie anzubeten. Aber im Grunde iſt das nur eine poetiſche Täuſchung, Sie haben Ihre Exaltation für Liebe gehalten, aber Sie lieben Eugenien ebenſo wenig, als ſie Sie wiederliebt. — Nein, ſie liebt Sie nicht! Vielleicht überträgt ſie auf Sie alle Reize ihrer Romanenhelden, aber was ſie liebt iſt eitle Träumerei. Sobald es ihr einmal Tag wird, verfliegt die Täuſchung und bittre Reue bleibt zurück. Das will ich verhindern; nicht nur für ſie, ſondern auch für Havelin; denn haben Sie ſchon bedacht, mein Herr, daß die Erfüllung Ihrer Wünſche einen ehrlichen Mann beſchimpfen würde, und daß man Sie für dieſe Verrätherei zur Rechenſchaft ziehen könnte?

Lambert.

Ich werde keine Genugthuung weigern.

Cantal.

Genugthuung! — ah, ich verſtehe. Sie gehören zu denen, die da glauben, es laſſe ſich Alles mit der Degenſpitze auslöſchen. Sie wiſſen überdies, daß die Hand, welche vollauf zu thun hat, das Brod für eine Familie zu erwerben, ſelten geſchickt im Tödten iſt.

Lambert.

Mein Herr —!

Cantal.

Oder vielmehr, da Sie großmüthig ſind, laſſen Sie Havelin ein Paar Tropfen Ihres Blutes nehmen, als Almoſen für ſeine heruntergekommene Ehre, und dann gehen Sie hin, doppelt intereſſant durch Ihre Wunde, und laſſen von den Weibern Ihre wohlfeile Bravour bewundern.

Lambert.

Das iſt zu viel mein Herr, Sie werden mir Rede ſtehn —!

Cantal.

Junger Mann! (Er lüftet den Hut.) Ich habe weiße Haare, und das Vorurtheil ſelbſt verlangt von mir nicht mehr, daß ich mich umbringen laſſe, um meinen Muth zu beweiſen. Ich bin hier, Sie zur Pflicht zurückzuführen. Dämpfen Sie Ihren Zorn, er hilft Ihnen nichts. Ich habe Ihnen ſchon geſagt, ſo lange Sie hier ſind, laſſe ich Sie und Eugenie nicht aus den Augen. Zum Glück wird meine Aufſicht nicht lange währen, da Sie ja auf der Stelle abreiſen.

Lambert.

Und wenn ich bleibe?

Cantal.

So bleibe ich auch.

Lambert.

Sie —?

Cantal.

Zum Glück habe ich mein Geſchäft ſeit 14 Tagen aufgegeben, ich bin Herr meiner Zeit, und bleibe bei Ihnen wie Ihr Schatten. Auf Tritt und Schritt bin ich Ihnen nah, bei jeder Unterredung bin ich der Dritte, und nur die Abreiſe kann Sie von mir befreien.

Lambert.

Wohlan, wir wollen ſehen —!

Cantal.

Still, man kommt.

Sechſter Auftritt.

Vorige. **Baudoin** (Papier und einige Comptoirbücher tragend)

Baudoin.

Herr Lambert, Sie werden geſucht.

Lambert.

Ich?

Baudoin.

Der Wagen iſt da, in dem Sie Herrn Cantals Platz einnehmen wollten.

Lambert.

Ach!

Cantal (für ſich).

Was wird er thun?

Baudoin.

Entſchuldigen Sie, Herr Cantal, ich habe da die Factura über die letzte Sendung, die Sie von uns erhielten, möchten Sie wohl die Güte haben, ſie zu verificiren?

Cantal.

Zeigen Sie doch.

Lambert (für ſich).

So lange ich hier bin, bewacht mich dieſer Argus, wenn er mich entfernt glaubt, räumt er wohl das Feld.

Baudoin (zu Lambert).

Herr Havelin und Madame erwarten Sie auch, um Abſchied zu nehmen.

Lambert.

Wohl, ich gehe. Adieu! (ab.)

Cantal (über die Factura hinwegblickend).

Er geht, das Spiel iſt gewonnen! — Aber ich möchte ihn doch in den Wagen ſteigen ſehen (will fort).

Baudoin.

Entſchuldigen Sie, wir brauchen die Factura ſogleich.

Cantal.

Sogleich?

Baudoin.

Herr Havelin will in einer Stunde fort, er muß alle dieſe Papiere mit nach Rouen nehmen.

Cantal.

Iſt das ſo dringend? — Hm — Nun meinetwegen, ſo will ich auf's Comptoir gehen.

Baudoin.

Herr Havelin kommt ſogleich hieher, um die Rechnungen abzuſchließen.

Cantal.

Hier im Gartenhauſe?

Baudoin.

Auf dem Comptoir wird er ſo oft geſtört. Wenn Sie die Güte hätten auch die Factura hier durchzuſehen.

Cantal.

Gut, gut. (für ſich.) Das iſt wunderlich! (er ſetzt ſich an den Tiſch rechts.)

Baudoin.

(legt Bücher und Papier auf den Tiſch zur Linken in Bereitſchaft, für ſich).

Wenn er nur käme! Die Bilance muß doch in Ordnung ſeyn, wenn er mit ſeinen Gläubigern unterhandeln will — ach da iſt er!

Siebenter Auftritt.

Vorige. Havelin.

Havelin (für ſich).

Dieſe ſonderbare Aufregung Eugeniens bei Lamberts Abſchiede — was iſt das?

Cantal (wendet ſich um).

Nun iſt er fort?

Havelin.

Wer?

Cantal.

Der Herr Lambert?

Havelin.

Ja.

Cantal (aufathmend, für ſich).

Nun, glückliche Reiſe!

Havelin (geht zum Tiſche links).

Iſt das Alles, lieber Baudoin?

Baudoin.

Hier die — oh, den einen Kaſſenabſchluß habe ich doch vergeſſen, ich hole ihn ſogleich.

Havelin.

Und ſchicken Sie mir nur niemanden hieher, ich muß ungeſtört ſeyn. (Baudoin geht.)

Cantal.

Ich gehe auch ſogleich.

Havelin.

Sie ſtören mich nicht. (Beide arbeiten. Pauſe.)

Havelin.

Ich kann mir doch Lamberts Unruhe nicht enträthſeln, als er Lebewohl ſagte — kam es mir doch vor, als ſuchte er Eugenie allein zu ſprechen — als wollte er ihr ſein Skizzenbuch geben — dann zog er es zurück. — Ach! wie fern waren mir ſonſt ſolche argwöhniſche Gedanken! Die Sorgen machen uns engherzig und mißtrauiſch. — Fort mit den unſinnigen Muthmaßungen! Ich will arbeiten.

Cantal.

Werden Sie nicht ungeduldig Havelin, ich bin ſogleich fertig.

Havelin.

Geniren Sie ſich durchaus nicht. — Ich mag es überrechnen wie ich will, ich finde den Fehler nicht. Hier habe ich 540,000 Franken und da nur 412,000. Ich muß es noch einmal aufrechnen.

Achter Auftritt.

Vorige. Franz (ein Skizzenbuch in der Hand, noch draußen).

Franz.

Alſo Präſenter werden angenommen, Mamſell? — Nun das denke ich doch iſt ein Beweis!

Havelin.

Was giebts?

Cantal (für ſich).

Das iſt Franz. (zu Havelin) Laſſen Sie ſich doch nicht unterbrechen. (zu Franz welcher eintritt) Was willſt Du denn hier?

Franz.

Haben Sie nicht geſagt, ich ſollte einen Beweis ſchaffen, daß ſie untreu iſt?

Cantal.

Erzähle mir das draußen.

Franz.

Nun ſehn Sie nur, dies Bilderbuch hat er ihr geſchenkt.

Cantal.

So ſchweig doch nur.

Havelin (iſt nähergetreten).

Das iſt Lamberts Skizzenbuch.

Franz.

Nun freilich, ich ſah es ja wie er es Luiſen gab und ihr dabei etwas zuflüſterte; aber ich habe es ihr abgejagt.

Und nun ſehn Sie nur was für verliebte Bilder da drinnen ſind. (er ſchlägt das Buch auf, ein Billet fällt heraus). Ach! Ein Billet, ein Billet! (er nimmt es auf.)

Havelin.

Ein Billet ſagſt Du?

Cantal.

Ein Blättchen worauf der Crayon probirt iſt, gieb her!

Havelin (nimmt das Billet heftig).

Nein ich will es ſehn!

Cantal (zu Franz heimlich).

Du Tölpel!

Havelin.

Das iſt Lamberts Schrift.

Franz.

Nun das verſteht ſich.

Havelin.

Nur einige Zeilen, mit Crayon geſchrieben.

Cantal.

Nun ich ſagte es ja. Und was wird es ſeyn? (er geht zu ihm) Laſſen Sie doch ſehn (will es nehmen).

Havelin (weigert es).

Ich werde es leſen. „Ich konnte Sie nicht aufſuchen, denn, Sie bemerkten es wohl, wir wurden beobachtet.“

Franz (auf der andern Seite der Bühne, horchend).

Ich kann nichts verſtehn.

Havelin (lieſt weiter).

„Ich werde zum Schein abreiſen, damit man Sie nicht mehr bewache, aber im Dorfe anhalten und unbemerkt zurückkehren.“

Cantal (für ſich).

Schändlich!

Havelin (lieſt).

„Ich werde Sie da aufſuchen, wohin Sie mich heut beſchieden hatten und dann mögen Sie über mein Loos entſcheiden.“

Franz (verdrießlich).

So komme ich doch nicht dahinter.

Cantal (ungewiß).

Nun, iſt das Alles?

Havelin.

Alles.

Cantal (lebhaft).

Da haben wir's. Was gilt ſolch ein Zettel? An niemand adreſſirt, von niemand unterzeichnet, ohne Datum, vielleicht vor zehn Jahren an Gott weiß wen gerichtet, und in dies Buch zufällig als Zeichen eingelegt? (er entfernt ſich von Havelin.)

Havelin.

Wer ſagt Ihnen, ob das Buch nicht ſelbſt an jemand gerichtet iſt?

Franz (raſch zu Havelin tretend).

Nun verſteht ſich, an Luiſe.

Havelin (wie neubelebt).

An Luiſe? — Ja, ja, an Luiſe! — Aber Du mußt Dich davon überzeugen, Franz, hörſt Du? Wir legen das Billet wieder hinein, nun trage das Buch zu Luiſe und ſage Du hätteſt ihr Unrecht gethan.

Franz.

Ich?

Havelin.

Dann gieb Acht, ob ſie das Billet lieſt, und was ſie dann thut —

Franz.

Aha!

Havelin.

Und komm ſogleich und ſage es mir.

Franz.

Das iſt fein ausgedacht! — Ob nun mir zwei ſolche Herren beiſtehen, komme ich gewiß dahinter!

Havelin.

Geh nur, geh! (Franz ab.)

Cantal (für ſich).

Da giebt's für mich auch zu thun. (laut) Havelin, da ſind meine Facturen, nun laſſe ich Sie in Ruh (er geht ab).

Neunter Auftritt.

Havelin (allein).

O mein Gott! — Wenn dieſer Brief nicht an Luiſe — wenn er an — Oh! Nein, nein — das wär' zu ſchändlich — das iſt nicht möglich! — Wenn Franz nur Luiſe findet, — wenn er ihr nur nichts ſagt. — Ich hätte ſelbſt gehen ſollen. — Aber vor ſeinen Leuten ſolchen Argwohn blicken laſſen, — ſolchen ungerechten Argwohn, denn es wird ſich Alles aufklären. — Nein — ich will es abwarten — mit Faſſung, mit Geduld. — Die Rechnungen ſind noch nicht in Ordnung, die Zeit vergeht, ich muß ein Ende machen. (er ſetzt ſich wieder zum Tiſche.) Dies ſtimmt. — Nun hier die — immer dieſelbe Differenz, **540,000** Franken (er ſchiebt zerſtreut und heftig die Papiere durcheinander. Dann hält er inne). Ja, ja, Eugenie liebt mich — ſie muß mich lieben, — ich liebe ſie ja ſo ſehr! Und doch woher dieſe unerklärliche Traurigkeit ſeit zwei Monaten? — ſeit Alfred ankam —? Woher die Unruhe bei ſeinem Abſchiede — woher des Onkels auffallendes Bemühen ihn fortzuſchaffen? — Das Alles tritt mir jetzt erſt vor die Seele. — Oh! dieſe Vermuthungen ſind entſetzlich! Auf ſolche Schmerzen war ich nicht vorbereitet. Mein Gott! mein Gott! das iſt zu viel auf einmal!

Zehnter Auftritt.

Havelin. Baudoin.

Baudoin.

Da bin ich —

Havelin (heftig).

Wer iſt da? Was wollen Sie?

Baudoin.

Ich bin es, ich bringe den Kaſſenabſchluß.

Havelin (nimmt das Blatt und geht zur Thür).

Gut. (für ſich) Franz kommt nicht! — O ein Jahr meines Lebens für jede Minute weniger in dieſer Zweifelsqual! (er knittert die Papiere konvulſiviſch in den Händen.)

Baudoin.

Beſter Herr, dieſe Papiere ſind Ihnen von größter Wichtigkeit.

Havelin.

Ach Sie haben Recht! (er wirft ſie auf den Tiſch, geht zur Thür und ſieht in den Garten hinaus.)

Baudoin (bringt ſie wieder in Ordnung, für ſich).

Mein Gott! die Rechnungsbilanz iſt noch nicht gezogen — der arme Mann! — (nähert ſich Havelin) Sie haben nun Alles was Sie brauchen, um die Arbeit zu Ende zu bringen.

Havelin (zerſtreut).

Es iſt gut.

Baudoin.

Aber die Zeit vergeht.

Havelin.

Gut, gut ſage ich.

Baudoin (feſt).

Herr Havelin, dieſe Rechnungen gelten mehr als Ihr Vermögen und Ihr Leben, ſie ſind das einzige Zeugniß Ihrer Rechtlichkeit.

Havelin.

Das iſt wahr!

Baudoin.

Ohne ſie können Sie nicht vor Ihre Gläubiger treten.

Havelin.

Wahr! wahr!

Baudoin (weicher).

Ich bitte Sie, bedenken Sie, daß Sie mit einem Falliſſement bedroht ſind.

Havelin.

Ja, ja — Du haſt Recht; der Gram macht uns nicht von unſern Pflichten los — ich muß die Arbeit enden. (die Hände zuſammenſchlagend.) O wenn mein Verdacht ungerecht wäre! — ja! ja! — Der Brief war nicht an ſie gerichtet — es iſt unmöglich! nicht wahr Baudoin?

Baudoin.

Was denn, mein beſter Herr?

Havelin.

Nichts. — Gieb mir den Kaſſenabſchluß — iſt Alles da? — Gut. (am Tiſche) Immer dieſe Zahlen! (nach der Thür ſehend) Kommt noch niemand? — O, an dieſen Tiſch geſchmiedet zu ſeyn, während über meine Ruhe, mein Glück anderwärts entſchieden wird! Täglich und ſtündlich ſo das Herz dem Intereſſe aufopfern zu müſſen, bei Strafe des Bankerotts, der Schande — und das nennt man leben! — In dieſem Augenblicke rechnen zu ſollen, — und doch muß es ſeyn — es muß! — So arbeite denn, arbeite, du Ziffernſklave, du ſollſt deine Ehre herausrechnen! — Ich kann nicht! Oh! mein Kopf, mein Kopf!

Baudoin (iſt an ihn herangetreten).

Faſſen Sie doch wieder Muth! Denken Sie, es iſt nicht für Sie allein, es iſt für Ihre Frau, für Ihre Kinder.

Havelin.

Meine Kinder! Ach Baudoin! (aufſpringend.) Ich muß meine Kinder ſehen!

Franz (von Außen).

Herr Havelin! Herr Havelin!

Havelin (ſtillſtehend).

Horch!

Elfter Auftritt.

Vorige. Franz.

Franz.

Herr Havelin!

Havelin.

Franz!

Franz.

Ich ſuche Sie.

Havelin.

Nun?

Franz.

Der Wagen iſt da.

Havelin.

Aber der Brief, Unglücklicher, der Brief!

Franz.

Was für ein Brief? — Ach, der in dem Bilderbuche war? — es iſt wahr, das habe ich Ihnen noch nicht geſagt.

Havelin.

So rede denn!

Franz.

Ja doch, ja. — Nun mit dem Briefe hat es nichts auf ſich.

Havelin.

Wie das?

Franz.

Er war nicht für Luiſe.

Havelin.

Nicht?

Franz.

Als ich ihr das Buch wiederbrachte, ſagte ſie ſogleich, Herr Lambert habe es ihr für Madame gegeben.

Havelin.

Das ſagte ſie?

Franz.

Ja und ſie trug es auch auf der Stelle zu Madam, ich hab's geſehn.

Havelin (verzweiflungsvoll).

Zu ihr!

Franz.

Ja bei meiner Treu!

Havelin.

Hole Luiſe, ich will ſie ſprechen; nein das Mädchen betrügt mich — Eugenie iſt's — Eugenie, die ich ſehen muß! (er will fort.)

Zwölfter Auftritt.

Havelin. Cantal führt Eugenie herein, **Baudoin** und **Franz** ziehen ſich zurück.

Havelin (zurückfahrend).

Ha!

Cantal.

Was iſt denn? Sie rufen nach Ihrer Frau? Wir machten ſo eben eine kleine Promenade.

Havelin.

Zuſammen?

Cantal.

Allerdings. Ich fand mein Nichtchen im Garten, und als ein galanter Ritter bot ich ihr meinen Arm.

Havelin (geſammelt).

Ich danke Ihnen. Aber ſind Sie Niemandem auf Ihrem Spaziergange begegnet? (Eugenie anſehend.) Lambert zum Beiſpiel?

Eugenie (für ſich).

Was ſagt er?

Cantal.

Ei Lambert iſt ja abgereiſt.

Havelin (immer Eugenie fixirend).

Ja, aber wer kann die Phantaſieen eines Künſtlers errathen? — Er könnte ja unbemerkt zurückkehren.

Eugenie (fährt zuſammen).

Himmel!

Havelin (für ſich).

Es iſt wahr!

Cantal.

Sie wollen ſchon reiſen, lieber Freund? ich ſah ſo eben den Wagen vorfahren.

Havelin.

Ich muß fort. Schwerlich werde ich lange ausbleiben, ich finde in meinem Hauſe Wichtigeres zu thun, als in Rouen. Darf ich wohl darauf rechnen, daß Sie bis zu meiner Rückkehr mein Haus behüten?

Cantal.

Ganz gewiß.

Havelin (ihm die Hand reichend).

So leben Sie wohl, mein Freund.

Eugenie (geht zu ihm, um ihn zum Abſchiede zu küſſen).

Leb wohl, Heinrich! (Vor ſeinem Blicke ſenkt ſie die Augen, läßt die Arme ſinken und wankt bei ihm vorüber zum Stuhl.)

Havelin (mit einem ſtrafenden Blicke voll des tiefſten Schmerzes ſie begleitend).

Leb wohl! (Er geht ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Erſter Auftritt.

Das Zimmer des erſten Aktes. Lichter auf den Tiſchen. **Eugenie**, dann **Luiſe**.

Eugenie (ſteht auf, da Luiſe eintritt).

Ach Luiſe, wie lange, wie lange biſt Du geblieben!

Luiſe.

Verzeihen Sie, Madame. Franz ließ mich nicht aus den Augen, bis nach Fleury hinunter hat er mich verfolgt.

Eugenie.

So warſt Du dort?

Luiſe.

Ich habe Herrn Lambert im Dorfe gefunden, wo er den Wagen hatte anhalten laſſen.

Eugenie.

Und haſt ihm meinen Brief gegeben?

Luiſe.

Ja Madame. Als er ihn las, ſchien er zuerſt ganz erſtaunt, dann war es, als wüßte er nicht recht, was er thun ſollte, endlich, ohne mir ein Wort zu ſagen, rief er nach dem Poſtillon.

Eugenie.

Das iſt gut. (Für ſich). So mußte es ſeyn. (Laut.) Es iſt gut, Luiſe. (Ihr die Hand reichend.) Ich kann doch auf Deine Verſchwiegenheit rechnen?

Luiſe (die Hand küſſend).

Ach Madame —

Eugenie.

Dank, Dank! — Geh' nun.

Zweiter Auftritt.

Eugenie (allein).

Was muß das Mädchen von mir denken? — Mein Gott! kam es dahin, daß ich vor meinen Leuten erröthen muß! — Ach, wohin kann die Unbeſonnenheit uns reißen! Noch ehe man an einen Fehltritt gedacht, iſt man ſchon verloren. — Ja, dieſe letzte Unterredung durfte ich ihm nicht geſtatten, er mußte abreiſen. — Mit welcher Angſt erfüllte mich der Gedanke an ſeine Abreiſe, und nun er fort iſt — um wie viel leichter fühle ich mich!

— O ich will Alles wieder gut machen; meine Pflichten ſollen mir lieb werden, Heinrich ſoll glücklich ſeyn, ich will nicht ruhen, bis ich all' ſeine frühere Zärtlichkeit wieder errungen habe! — Wenn er nur nichts weiß! — Sein Abſchied heut', der Blick, mit dem er mich verließ — er war fürchterlich. O wäre ich erſt über dieſe Ungewißheit hinweg!

Dritter Auftritt.

Eugenie. Cantal kommt mit **Baudoin** aus Havelins Cabinet.

Cantal (zu Baudoin).

Sie haben mich verſtanden, Baudoin?

Baudoin.

Vollkommen, die Sache iſt auch nun nicht mehr ſchwierig.

Cantal.

Und Sie benutzen meine Vollmacht ganz nach Ihrem Dafürhalten.

Baudoin.

Seyn Sie ganz ruhig, es iſt, als ob Sie ſelbſt da wären. (Ab durch die Mitte.)

Cantal.

Ich hoffe er kommt noch zu rechter Zeit. (Bemerkt Eugenie.) Ah Du biſt es. — Baudoin hat mir ſo eben ſchöne Dinge erzählt.

Eugenie.

Wie ſo?

Cantal.

Weißt Du warum Dein Mann in Rouen iſt?

Eugenie.

Nein.

Cantal.

Um ſeinen Gläubigern die Fabrik zu cediren.

Eugenie.

Was ſagen Sie?

Cantal.

Er iſt ruinirt.

Eugenie.

Ruinirt?

Cantal.

Wie ich Dir ſage. Seit einem Jahre kämpft er ſchon vergeblich dagegen.

Eugenie (ſich nicht in den Gedanken finden könnend).

Aber — das iſt ja nicht möglich!

Cantal.

Nicht möglich? — Ihr Frauen wißt viel, was täglich im Geſchäftsleben auf dem Spiele ſteht. Ihr wißt nicht, was es heißt: mit jeder Poſt die Nachricht eines tödtlichen Verluſtes zu erwarten, fortwährend die Noth ſeiner Familie, wie das Schwerdt des Damokles über ſich aufgehängt zu ſehen — und zu dem Allen die vergnügteſten Geſichter machen zu müſſen. Denn das Geſicht eines Kaufmannes iſt ein Theil ſeines Kapitales, es iſt der Thermometer ſeines Kredites. — Man beneidet uns immer unſre guten Geſchäfte, unſern Gewinn, man bedenkt aber nicht, daß wir unſer ganzes Leben auf einem Schlachtfelde zubringen, wo man freilich nicht zu fürchten hat todtgeſchoſſen, aber doch zu Grunde gerichtet zu werden; wo die Ehre gemordet wird, und für gewiſſe Leute heißt das doch noch etwas.

Eugenie.

Aber warum hat Heinrich mir das verſchwiegen?

Cantal.

Warum, warum? — Weil er ſo ein beſondrer Menſch iſt, der nur ſeine Freuden theilt, die Noth aber für ſich behält.

Eugenie.

O mein Gott! Und ſeit einem Jahre kämpft er gegen dieſe Sorgen? Daher ſeine Zerſtreutheit — daher (ausbrechend), und ich wußte das nicht, ich ahnte nichts davon!

Cantal.

Du wußteſt nichts! — Was iſt das für eine Frau, die von des Mannes Sorgen nichts weiß, die nicht auf ſeinem Geſichte jede Stimmung ſeines Gemüthes zu leſen weiß? Geh, geh, Du haſt keine Entſchuldigung.

Eugenie.

Wahr! wahr!

Cantal.

Du weißt auch nicht, daß er halbe Nächte in ſorgenvoller Arbeit verbracht hat?

Eugenie.

Was ſagen Sie?

Cantal.

Und womit denkſt Du, daß er ſich beſchäftigt hat? — (Mit der Bewegung des Fadendrehens.) Mit ſpinnen, ja ja mit ſpinnen. Das iſt freilich proſaiſch, aber (die Zeichnung Havelins, aus dem erſten Akte, aus der Taſche ziehend) er hat eine Spinnmaſchine erfunden, die ihn berühmt machen und unſrer ganzen Fabrikation einen neuen Schwung geben kann. — Und wie einfach iſt ſeine Vorrichtung! Baudoin hat mir die Zeichnung gegeben. Denke Dir, an der Spindel läuft ſo quer über — (er zeigt es ihr mit den Fingern, ſtampft mit dem Fuße.) Ach Du verſtehſt das leider nicht, es iſt ein Unglück! — Aber dieſe Erfindung wird Epoche machen, ſage ich Dir, es iſt ein induſtrieller Sieg, für die Nation mehr werth, als hundert gewonnene Schlachten. — Nein ich kannte Havelin gar nicht bis zum heutigen Tage, ich liebte ihn um ſeines edlen Herzens willen, von heut' an aber verehre, bewundre ich ſein Genie!

Eugenie.

Und ich habe nichts errathen! Von all' ſeinen Leiden, ſeinen Arbeiten nichts! Und während er Tag und Nacht in Sorge und Arbeit für uns ſich erſchöpfte, beſchuldigte ich ihn des Kaltſinnes, und verlor mich in müßigen Träumereien.

Cantal.

Nun, freilich, ja. — Mit Deinem Herrn Lambert.

Eugenie (ſchlägt die Hände vor die Augen).

Ah!

Cantal.

Der ſich hier unterhielt Elegien zu deklamiren und Sternblumen zu zupfen, während Havelin ſeine Schulden bezahlte.

Eugenie.

Was ſagen Sie?

Cantal.

Nun was ich ſo eben gehört. Noch dieſen Morgen hat Heinrich zwei Wechſel von Lambert vernichtet, die, wenn ſie in andre Hände gewandert wären, ihn arg in's Gedränge gebracht hätten.

Eugenie (ergriffen).

Ach, ſo viel Großmuth! —

Cantal.

Iſt ſie Dir etwas Neues? Den Fabrikarbeitern Deines Mannes iſt ſie es nicht. Ich komme ſo eben aus einer Verſammlung der Leute, da habe ich von Havelin reden gehört! Meiner Treu, die Leute kennen ihn durch und durch — und ſind doch nicht mit ihm verheirathet.

Eugenie.

O!

Cantal.

Gleich nach Deines Mannes Abreiſe hatte ſich das Gerücht von ſeinem Falliſſement verbreitet. In der Geſchäftswelt giebt es immer ſo gewiſſe intime Freunde, die, mit Thränen im Auge, recht raſch herum bringen, was unſern Kredit zerſtört. Sobald es in der Fabrik bekannt wurde, ſind Alle zuſammengetreten, auf der Stelle, Kommis, Werkmeiſter, Arbeiter, Alle, und haben einſtimmig beſchloſſen, einen Tag in der Woche umſonſt zu arbeiten, bis Havelin ſich wieder arrangirt habe.

Eugenie.

O die braven Menſchen!

Cantal.

Und weißt Du, mein Kind, was das heißt, wenn Leute, die mit ihren Familien von der Hand in den Mund leben, den ſechsten Theil ihres Erwerbes aufopfern, bloß um ihren Herrn zu behalten? Weißt Du, was das für ein Herr ſeyn muß, der ſolche aufopfernde Anhänglichkeit erworben hat? — Zum Henker, ich meine, in dieſem Vorgange iſt auch Poeſie; mich wenigſtens hat er wahrhaft erhoben. Und ſolch einen Mann ſoll man nicht lieben, nicht glücklich machen? Einen Mann, der ſolch eine Spinnmaſchine erfunden hat? — Ich, ſiehſt Du, ſeit den zwei Stunden, daß ich das Alles erfahren habe, ſeit ich weiß, was er gethan und gelitten hat — ich bin ganz außer mir — (die Thränen bekämpfend) ich möchte ihn — ach, wäre er nur da, daß ich ihm wenigſtens um den Hals fallen könnte!

Eugenie (hingeriſſen).

Ja, ja, er verdient alles Glück, alle Freuden dieſer Erde! Der Schleier fällt von meinen Augen und Heinrichs edle, beſcheidene Seele ſteht in all' ihrer Schönheit vor mir. Seine Tugenden verbarg er, wie Andre ihre Laſter bergen; ach warum habe ich ihn nicht früher verſtanden!

Cantal (nimmt ihre Hand).

Es iſt noch Zeit, Eugenie, es iſt noch Zeit wieder gut zu machen. Du warſt verblendet, unſinnig — werde wieder vernünftig. Schlage die Augen nicht nieder, ich will Dich an nichts erinnern, ich weiß von nichts — von gar nichts, als von Deiner Reue: Heinrich verkannt zu haben, und Deinem Wunſche ihn glücklich zu machen. — Denn das willſt Du doch, nicht wahr?

Eugenie (ſich in ſeine Arme werfend).

Oh, mein Onkel!

Cantal.

Gut, gut. — Auf alle Weiſe bin ich zu rechter Zeit hieher gekommen. — Nun aber keine Thränen mehr, keine Seufzer. Heinrich kommt bald zurück, empfange ihn, wie er es verdient.

Eugenie.

Das will ich, das will ich, Onkel, mit aller Zärtlichkeit eines neu belebten Herzens. Jede Regung ſeiner

Seele will ich fortan theilen, er ſoll, er muß in meiner Liebe wieder glücklich und zufrieden ſeyn!

Cantal.

Bleib bei dieſen guten Vorſätzen. Ich will nun handeln für Heinrichs äußere Lage, wenn es noch Zeit iſt, ſorge Du für den Frieden ſeines Herzens. Kopf in die Höh', mein Kind, ein guter Vorſatz giebt friſchen Muth, und rechte Liebe macht Alles gut. Auf Wiederſehn, mein Kind! (Ab.)

Vierter Auftritt.

Eugenie, bald darauf Havelin.

Eugenie.

Mein guter Onkel! wärſt Du immer bei uns geweſen, keine Unbeſonnenheit hätte mich hingeriſſen, nie hätte ich Heinrich mißverſtanden. Aber wir begehren gar zu lange von unſern Männern die aufmerkſame Zärtlichkeit des Bräutigams, und ſchelten ſie kalt, wenn wir nicht mehr ausſchließlich all' ihre Gedanken beſchäftigen. — Und die Sorge um mich, um unſre Kinder konnte ich ſo mißdeuten! Ich wähnte, daß er mich nicht ganz verſtehen könne und erkenne nun, daß *ich* es nicht vermag zu *ihm* mich zu erheben. — Doch er liebt mich, er wird mich — aber was wollte ſein Abſchiedsblick ſagen? Wie viel weiß er von meiner

Unbeſonnenheit? — Wenn er erführe, daß ich Lambert geſchrieben habe — ſchrecklich! — doch ſtill, — ein Wagen hält, — das iſt ſein Schritt, — er kommt.

Havelin (tritt ein).

Eugenie (eilt ihm mit offnen Armen entgegen).

Ah Du biſt's!

Havelin (gemeſſen).

Ich bin's. — Haſt Du mich erwartet?

Eugenie (eingeſchüchtert).

Heinrich, was meinſt Du? (Lebhafter) O verhehle mir nun nichts mehr, ich weiß weshalb Du in Rouen warſt.

Havelin.

Schon? — So weißt Du wohl auch, daß ich meinen Gläubigern Alles übergeben habe, was ich beſaß. (Schärfer.) Aber ich war auch in Fleury.

Eugenie.

Wie?

Havelin.

Ich hoffte Lambert dort zu treffen.

Eugenie (für ſich).

Was meint er?

Havelin.

Doch ich kam zu ſpät. Luiſe hatte ihm ſchon Deinen Brief gebracht.

Eugenie (für ſich).

O mein Gott!

Havelin.

Ohne Zweifel war dies die Antwort auf ſein Billet, das er Dir im Skizzenbuche geſandt hat — und das ich in Händen gehabt.

Eugenie (vernichtet).

Er weiß Alles.

Havelin.

O beunruhige Dich nicht, ich bin nicht gekommen Dir Vorwürfe zu machen. In der erſten Stunde habe ich gelitten, — gelitten — oh! — Dann wollte ich es nicht glauben — mein Herz, mein thörichtes Herz wollte Dich vertheidigen, bis alle Umſtände, alle Erinnerungen zu mächtig dagegen ſprachen, und ich jetzt in Fleury volle Gewißheit erhielt.

Eugenie.

Heinrich —

Havelin.

O vertheidige Dich nicht, Du haſt das nicht nöthig, Du hatteſt ein Recht mich zu verrathen, ich weiß. Kann ich denn die ſchwärmeriſchen Regungen Deines Herzens verſtehen und würdigen? Bin ich nicht ein Kaufmann, ein Fabrikant, ein Ziffernmenſch? Konnteſt Du meiner noch gedenken, wenn Lambert da war? — (In zorniger Aufwallung.) Lambert! — (Gefaßt und bitter.) Und das ſind die Menſchen, denen die Weiberherzen entgegen fliegen. O mein Gott! Bleichet Euer Haar in Sorgen und Nachtwachen, ſeyd redlich, treu und zuverläſſig, ſetzt Euer ganzes Leben an ein weiblich Herz — und es kommt einer jener müßigen Träumer, mit bleichen Wangen und ſchmachtenden Blicken, prunkt mit Schmerz und Zerriſſenheit — und das Weib Eures Herzens, in deſſen Hut Ihr Alles hingegeben, Glück und Ehre, Freude und Frieden, Alles, Alles — ſie verräth Euch!

Eugenie (entſetzt).

Heinrich, nein, das iſt nicht wahr! — Höre mich — Heinrich, Du mußt mich hören; ich bin nicht ſo ſchuldig, als Du glaubſt. Ich war verblendet, wahnſinnig, vergeſſen hatte ich, wie treu und gut und edel Du biſt — meine Gedanken waren Dir untreu, meine Fantaſie, aber niemals mein Herz. Nur Mitleid habe ich für den Unſeligen gefühlt —

Havelin.

Und aus Mitleid gabſt Du ihm Rendezvous hinter Deines Mannes Rücken? — Brauchteſt Du Dich des Mitleids vor mir zu ſchämen?

Eugenie (unwillig auf ſich ſelbſt).

Ich war unſinnig, Heinrich, unbeſonnen und verkehrt habe ich gehandelt. (Weich) Du weißt ja, ich handle immer thöricht, wenn Du mir nicht räthſt. Aber kannſt Du mir meinen Irrthum nicht verzeihen? — Heinrich, wende Dich nicht ab — (verzweifelnd) Heinrich — Du glaubſt mir nicht?

Havelin.

Klage Dich allein deshalb an. Du haſt in meinem Herzen das Vertrauen erſtickt, ich kann Dir nicht mehr glauben.

Eugenie (außer ſich).

Aber was habe ich denn gethan?

Havelin (ungeſtüm).

Was Du gethan haſt? — (Sich mäßigend.) Ich will es Dir ſagen. — Du haſt zwei Monate lang einen Mann in Deiner Nähe geduldet, der Dir von Liebe ſprach; Du haſt ganze Stunden mit ihm allein zugebracht, er hat Dir heimliche Briefe geſchrieben, Du haſt ſie beantwortet, haſt ihm Zuſammenkünfte gewährt; als dieſer Mann uns verlaſſen wollte, haſt Du ihn zurückzuhalten geſucht — denn ich erinnere mich jetzt jedes Umſtandes — und als er endlich abgereiſt iſt, haſt Du ihm nachgeweint! — Das iſt's, das, was Du gethan haſt — oder vielmehr das iſt's, was ich davon weiß.

Eugenie (ſinkt auf den Stuhl, an dem ſie ſteht).

Oh!

Havelin.

Glaube nicht, daß ich mir verhehle, wie weit ich ſelber dabei ſchuldig bin. Ich hätte Dich nicht bis heute ſchonen, ich hätte Dich zur Vertrauten meiner Sorgen machen ſollen, das hätte Dich Deinen verführeriſchen Schwärmereien entriſſen, im Kampfe gegen die Wirklichkeit wäre Dein Herz wohl erſtarkt, und hätte ſich mir vielleicht um ſo inniger angeſchloſſen, weil ich nicht glücklich war.

Eugenie (begeiſtert).

Gewiß, gewiß, das hätte es!

Havelin (abweiſend).

Ich habe gefehlt, und ich büße dafür. Aber weil meine Zärtlichkeit Dir jeden trüben Augenblick erſparen wollte, habe ich dafür verdient betrogen und beſchimpft zu werden?

Eugenie (will reden).

Heinrich —

Havelin.

O, Du weißt nicht, was Du mir damit gethan! — Du haſt nicht nur Gegenwart und Zukunft meines Lebens zerſtört, Du haſt auch den Zweifel in mein vergangnes Glück geworfen, haſt meine theuerſten Erinnerungen vergiftet.

Eugenie (immer heftig weinend).

Mein Gott, mein Gott! — Wenn alle meine Thränen, meine Betheuerungen Dir nichts gelten, wenn mich nichts mehr vor Dir rechtfertigen kann — O dann iſt's ja beſſer zu ſterben! So können wir doch nicht leben, es iſt ja unmöglich!

Havelin (geſammelt).

Du haſt Recht, das iſt auch meine Ueberzeugung. — Da ich meinen Gläubigern meine Lage deklarirte, haben die Gebrüder Arnaux mir ſogleich die Leitung ihres Comptoirs in Philadelphia angeboten. Ich habe es angenommen.

Eugenie.

Du?

Havelin.

Meine jetzige Lage rechtfertigt meine Abreiſe vor den Augen der Welt, — laß Du keine andere Urſache vermuthen. — Dein Heirathsgut iſt geſichert, es wird für Dich genügen um ſtill und ſorglos zu leben. — Was die Kinder betrifft — (Eugenie ſtößt einen Schmerzenslaut aus) — ich laſſe ſie Dir — trachte, daß ſie fromm und gut werden, damit, wenn ſie einmal nicht glücklich ſeyn ſollten — denn die Glücklichen ſind ſelten — ſie doch verdienen es zu ſeyn.

Eugenie (wimmernd).

Habe doch Erbarmen! —

Havelin (mühſam).

O unterbrich mich nicht, wir müſſen zu Ende kommen. — So lange der Onkel lebt, wird er Dir mit Rath und That — aber Du hörſt mich nicht — Du weinſt.

Eugenie (ſchluchzend).

Wie kann ich denn — (ſie vermag nicht weiter zu reden).

Havelin.

Und doch müſſen wir in dieſer Stunde alle Anordnungen beſprechen, wir ſehen uns zum letzten Male.

Eugenie (auf ihn zu ſtürzend).

Nein Du darfſt nicht fortreiſen — oder wenn Du reiſeſt, folge ich Dir — Du kannſt mir es nicht wehren — ich habe ein Recht —

Havelin (ſieht ſie an).

Eugenie (demüthig).

Nein, nein, ich habe kein Recht mehr an Dich, aber ich bitte Dich, auf meinen Knieen bitte ich Dich! — (Sie wirft ſich auf beide Kniee vor ihm nieder.)

Havelin.

Was thuſt Du?

Eugenie.

So, ſo muß ich jetzt zu Dir reden. Strafe meine Thorheit, wie ein Verbrechen, ich unterwerfe mich allem, was Du über mich verhängſt, nur verſtoße mich nicht von Dir! Heinrich, ich verlange Deine Verzeihung nicht, laß mir nur einen Schein von Hoffnung!

Havelin.

Wieder dieſe Ueberſpannung! — Steh' auf!

Eugenie (ergreift die Hand, mit welcher er ſie erheben will).

Nein — verſprich mir erſt, daß Du mich nicht verlaſſen willſt. (Bedeckt ſeine Hand mit Küſſen.) Du biſt unglücklich und ich ſoll nicht bei Dir ſeyn? — Ein Wort — einen Blick nur! — Gott im Himmel, wie kannſt Du mich haſſen und haſt mich doch ſonſt ſo ſehr geliebt.

Havelin (erſchüttert).

Genug, genug!

Eugenie (mit einem Freudenſchrei).

Ah! Du weinſt?

Havelin.

Ja, Unglückliche, ich weine um unſer verlorenes

Glück! — O glaube nicht, daß dieſe Thränen meinen Beſchluß erſchüttern können, mein Vertrauen zu Dir iſt dahin. — Ich verzeihe Dir, Eugenie, aber wir müſſen ſcheiden! (Er will fort.)

Eugenie (ſpringt auf).

Ein Wort noch —

Havelin.

Laß uns doch die Qual dieſer Stunde nicht nutzlos verlängern. — Erinnere Dich, daß unſre Schmerzen uns nicht zur Ehre gereichen; darum verbirg Deine Thränen, wie ich die meinigen verbergen will — und wenn Du kannſt ſey glücklich! (Er wendet ſich nach dem Cabinette.)

Eugenie (eilt ihm voraus, ſtellt ſich vor die Thür mit ausgebreiteten Armen).

Ich laſſe Dich nicht, Heinrich!

Havelin (zwei Schritte von der Thür kalt und höflich).

Ich bitte.

Eugenie.

Ah! (Sie weicht zur Seite, ſchlägt die Hände vor's Geſicht und drückt ſich in den Winkel dicht an der Thür).

Havelin (gereizt).

Leb' wohl! (Er geht dicht an ihr vorüber in's Cabinet.)

Fünfter Auftritt.

Eugenie, bald darauf **Lambert**.

Eugenie (die Arme ſinken ihr nieder).

Verloren! — Verloren! — (Sie kommt vor.) Kein Mittel ihn zu überzeugen, er glaubt mir nicht mehr, er vergiebt mir und reiſt ab — ich bin verloren! Und niemand iſt, der mich bei ihm vertritt, keine Stimme ſpricht für mich! (Sie hat das offene Fenſter im Vorgrunde links erreicht, lehnt ſich ermattet daran.) O könnten Mond und Sterne für mich zeugen, könnten ſie ihm ſagen, daß Herz und Sinne nie von ihm verirrten, daß ich ihn nicht verrathen habe. — (Sie fährt zurück mit einem leiſen Schrei.) Ha — täuſcht mich das Mondenlicht? — Ein Mann ſchleicht zum Fenſter heran — wenn er! — welch Geräuſch? Er ſteigt das Spalier herauf — (Lambert erſcheint im Fenſter.) Lambert! — Entſetzlich!

Lambert (ſpringt in's Zimmer).

Eugenie!

Eugenie (mit gedämpfter Stimme in der Haſt der Todesangſt).

Was wollen Sie, mein Herr, was wollen Sie?

Lambert (ebenfalls gedämpft).

Sie ſuche ich, wen ſonſt?

Eugenie.

Mein Mann iſt hier.

Lambert.

Ich weiß.

Eugenie.

Und Sie wagen es? —

Lambert.

Hören Sie mich! — Ich wollte reiſen, wie Sie es mir geboten, als ich Franz im Dorfe traf, und von ihm erfuhr, daß Havelin meinen Brief geleſen hatte. Bei dieſer Nachricht hatte ich keinen andern Gedanken, als daß ich Sie dem Zorne ihres Gatten ausgeſetzt zurückließe.

Eugenie.

Aber ſehen Sie nicht, daß Sie mein Verderben vollenden?

Lambert.

Ich komme Sie zu retten.

Eugenie.

Sie?

Lambert.

Sie haben Havelin's Vertrauen für immer verloren, er glaubt ſich betrogen, das verzeiht ein Mann niemals. Er wird Sie verachten, Sie werden in dieſem Hauſe nimmer Friede und Freude wiederfinden — Eugenie, retten Sie ſich aus dieſer Hölle durch die Flucht.

Eugenie.

Flucht! (Das Geſpräch iſt nun rückſichtslos laut, man ſieht die Thür von Havelin's Cabinet ſich bewegen, nach und nach wird er ſelbſt immer ſichtbarer.)

Lambert.

O klagen Sie mich nicht an, Sie zu dieſem Aeußerſten getrieben zu haben. Ihr Vorwurf würde meinen

Muth lähmen, und ich bedarf ſeiner für Sie. Mein ganzes Daſeyn weihe ich Ihnen zum Erſatz für das, was meine Leidenſchaft Ihnen geraubt hat, ich will gut machen, Eugenie, ich will, o folgen Sie mir! (Er nähert ſich ihr.)

Eugenie.

Rühren Sie mich nicht an! — Sie ſind entſetzlich! — Was wagen Sie mir anzubieten? — Der Strafe für meinen Leichtſinn ſoll ich mich entziehen durch ein Verbrechen? Ich weiß, daß all mein Lebensglück dahin iſt, ich weiß, daß Heinrich's Zorn, ſeine Verachtung mich vernichten wird, ich weiß, daß ſie mich unverſchuldet treffen — aber niemals werde ich ſeinen Namen beſchimpfen! Welch ein Recht habe ich Ihnen gegeben, mein Herr, mir ſolche entehrende Anträge zu machen, reden Sie, welch ein Recht.

Lambert.

Das ewige Recht, mit dem die Sympathie der Herzen bindet! Eugenie, Sie wiſſen, wie ich Sie liebe —

Eugenie (ungeſtüm).

Aber ich liebe Sie nicht, mein Herr! Nie habe ich Sie geliebt! —

Lambert (betroffen).

Ah!

Eugenie (ſtürmiſch fortfahrend).

Wann habe ich Ihnen Hoffnung auf Gegenliebe gegeben? Durch welches Wort, durch welchen Blick? Reden Sie! Schwärmeriſche Ueberſpannung hat mich zu Ihnen gezogen, Ihre Neigung hat mir geſchmeichelt, Ihre Schwermuth mich gerührt, vom Selbſtmorde wollte ich Sie abhalten, aber nie habe ich Ihre verbrecheriſche Liebe erwidert.

Lambert (verzweiflungsvoll).

Auch hier getäuſcht.

Eugenie.

Ich darf Sie nicht ſchonen, Unglücklicher, nicht einen Schimmer Ihres Irrthumes dürfen Sie mit ſich nehmen; ich muß vor mir ſelbſt, ich muß vor Ihnen gerechtfertigt ſeyn. Ich liebe meinen Gatten, nur ihn, und wenn ich in meiner Thorheit ihn verkannte, ſo habe ich nun ſeine edle große Seele, ſein ſchönes ſtarkes Herz vollkommen erkannt, und liebe ihn nun mehr, mehr als in den ſüßeſten Stunden unſres ungetrübten Glückes!

Lambert.

Grauſame! —

Eugenie.

Nun wiſſen Sie Alles, eilen Sie hinweg! (Bittend.) Machen Sie mein Unglück nicht größer! Heinrich kann Sie ſehen, er würde ein neues Verbrechen argwöhnen. — (Dringend.) Im Namen des Allbarmherzigen fort! fort! (Sie treibt ihn nach der Mittelthür, Havelin ſtürzt aus dem Cabinett, vertritt ihm den Weg.)

Eugenie (ſchreit auf).

Jeſus!

Sechster Auftritt.

Eugenie. Lambert. Havelin.

Havelin (nach einer Pauſe, in welcher er dem beſtürzten Lambert feſt gegenüber ſteht, zu Eugenien).

Warum erſchrickſt Du? — Ich habe Alles gehört (reicht ihr die Hand) Du biſt mein liebes Weib!

Eugenie (wirft ſich auf ſeine Hand, bedeckt ſie mit Küſſen).

Ah!

Havelin (zurückgehalten).

Ich habe mich der Rückkehr des Herrn zu freuen, denn ich verdanke ihr die Erkenntniß der Wahrheit, die Ruhe meines künftigen Lebens. (Weniger mäßig) Schon fürchtete ich, er werde ſchwer zu finden ſeyn, und dennoch — hatte ich mit ihm zu ſprechen.

Lambert (mit geſenktem Blick).

Ich muß Deine Vorwürfe ertragen.

Havelin (hat ſich von Eugeniens Hand freundlich losgemacht, ſie iſt weiter vor und von den Männern hinweggetreten).

Vorwürfe? Weshalb? Weil Sie verſucht haben eine Frau zu verderben, die unter der Hut Ihrer Ehre hätte ſtehen ſollen? Weil Sie meine Gaſtfreundſchaft mit Schimpf und Schande vergelten wollten?

Lambert.

Havelin!

Havelin.

Aber Ihres Gleichen ſucht ja einen Ruhm in ſolchen geiſtreichen Nichtswürdigkeiten.

Lambert (fährt auf).

Havelin! — (Gemäßigt.) Wer ſo viele Vortheile über ſeinen Gegner hat, ſollte ſie nicht mißbrauchen.

Havelin.

Es iſt wahr. — (Indem er zu Eugenien tritt, bei ihm vorübergehend, halblaut.) Erwarten Sie mich am Gartenhauſe, ich bringe Waffen. (Laut in formeller Höflichkeit.) Verlaſſen Sie uns, mein Herr.

Eugenie (für ſich, raſch).

Was ſagt er ihm?

Lambert.

Sie wollen es? (Er verbeugt ſich, will fort.)

Eugenie (haſtig).

Lambert, Sie bleiben! — (Sie tritt zwiſchen Beide.) Was habt Ihr vor? — Ihr wollt Euch ſchlagen, ich weiß es —

Havelin.

Nicht doch —

Eugenie.

Ja, ja, läugne nicht. — Du glaubſt mir, Heinrich, Du liebſt mich wieder, was ſoll der Zweikampf jetzt?

Havelin (winkt Lambert mit einer Kopfbewegung, zu gehn, dieſer will fort).

Eugenie (ſtürzt auf Lambert zu und ergreift ihn beim Arm).

Sie bleiben, Lambert! Sie ſchwören hier zur Stelle jede Feindſchaft gegen Heinrich ab —

Zugleich und ſehr raſch.

Lambert.

Madame, nicht ich begehre dieſen —

Havelin.

Eugenie, ich befehle Dir —

Eugenie (außer ſich).

Nein, nein! nein! Es darf um mich kein Blut fließen. Mir gehört Dein Leben, Heinrich, mir, Du mußt es mir laſſen, (ſich an ſeinen Hals klammernd) ich habe ja ſo viel daran wieder gut zu machen!

Siebenter Auftritt.

Vorige. Cantal.

Cantal.

Was giebt's denn hier?

Eugenie.

Helfen Sie mir, Onkel, ſie wollen ſich ſchlagen.

Cantal.

Ei das werden ſie bleiben laſſen.

Lambert.

Madame, ich ſchwöre Ihnen, daß Ihres Gatten Leben mir heilig iſt.

Cantal.

Und ich glaube Ihnen das, mein Herr. An Ihrem Herzen habe ich nie gezweifelt, nur Ihr Kopf iſt ein wenig überſpannt. — Verzeihen Sie meine Freimüthigkeit. (Zu Havelin.) Und wollten Sie einen Mann angreifen, der ſich nicht vertheidigen würde? Wollen Sie einem jungen Menſchen mit ſeinem Leben die Gelegenheit nehmen, ſeine Jugendfehler wieder gut zu machen? Und ſoll durch Euer Duell die ganze Welt erfahren, was hier vorgegangen iſt?

Havelin (für ſich).

Es iſt wahr.

Cantal (zu Havelin und Eugenie).

Ich ſehe Ihr ſeyd verſöhnt, ſeyd glücklich, was wollt Ihr mehr? — Allons mein Freund, fort mit der Rachegedanken, ein edles Herz weiß zu verzeihen.

Lambert (tief erſchüttert.)

Ich danke Ihnen, mein Herr, für Ihr Bemühen, aber ich verdiene Heinrich's Vergebung nicht. Laſſen Sie mich mit ſeiner Verachtung beladen von dannen gehen, es ſoll eine Zeit kommen, ich ſchwöre es, wo Sie Alle mich wieder achten werden. (er geht.)

Cantal.

Brav, junger Mann, das heißt wohl geſprochen!

Havelin (ruft ihm nach).

Alfred!

Lambert (bleibt in der Thüre ſtehen).

Havelin (ſtreckt die Hand nach ihm aus)

Wir verachten Dich nicht.

Lambert (ſtürzt ein Paar Schritte auf Havelin zu, als wollte er die Hand ergreifen, hält inne, bedeckt die Augen mit der Hand, winkt dann zum Abſchiede)

Gott ſey mit Euch! (und eilt ab.)

Letzter Auftritt.

Vorige, ohne **Lambert.**

Cantal (gerührt).

Der hat eine Lection bekommen für ſein ganzes Leben.

Eugenie.

Mein engelguter Mann! (Umarmung.)

Cantal.

Nun aber haben **wir** etwas mit einander. Was iſt das, Havelin, Sie ſind ruinirt und ſagen mir nichts davon?

Havelin.

Ich wollte Sie nicht —

Cantal.

Sie erfinden eine Maſchine, die Sie vielleicht zum Millionair macht, und ſuchen wohl einen andren Aſſocié dazu als mich?

Havelin.

Ich habe den Plan aufgegeben —

Cantal.

Nicht doch, das leide ich nicht, ſolch ein Gewinn muß in der Familie bleiben. Ihre Erfindung iſt ſublim! Dieſe einfache Vorrichtung — dieſe — (Nimmt ihn beim Kopf und küßt ihn.) Menſch wo haſt Du den Einfall her? — Ich habe mich, ohne Sie zu fragen, zu Ihrem Compagnon erklärt, und bereits Baudoin mit den nöthigen Fonds nach Rouen geſchickt, um all Ihre Anordnungen rückgängig zu machen.

Havelin.

Das darf ich nicht annehmen, Sie wollten ſich zur Ruh ſetzen —

Cantal.

Dummes Zeug! ich war nicht geſcheut. Ein Strumpfwirker wie ich muß hinter dem Comptoirtiſche ſterben. Mein Glück will ich machen mit Ihnen. Zum Henker! wollen Sie mich daran hindern?

Havelin.

Ich ſehe wohl, ich muß mich Ihrer Großmuth gefangen geben.

Eugenie.

Ja mein Onkel, bleiben Sie bei uns, ſeyn Sie unſer Schutzengel.

Cantal.

Euer Schutzengel? nun ja, anſtatt der Flügel will ich das Hauptbuch und die Strazze über Euch halten, und hier, (auf's Herz deutend) hier könnt Ihr zu jeder Stunde ein immenſes Kapital von treuer Liebe finden.

(Der Verhang fällt.)

Die Kirmeß.

Komiſche Oper in einem Aufzuge.

1831.

Personen.

Anton.
Hans.
Suschen.
Ihre Mutter.
Der Gerichtsvogt.
Der Schenkwirth.
Bauern und Bäuerinnen, Muſikanten, der Gerichtsſchreiber, zwei Büttel.

Das Coſtum bezeichnet Süd-Deutſchland und das 18te Jahrhundert.

Erſte Scene.

Ländliche Gegend. Im Hintergrunde der Kirmeßbaum mit großer bunter Krone. Zur Seite die Schenke, mit grünem Kranz geſchmückt. An den Tiſchen im Hintergrunde ſitzen mehrere Bauern und Bäuerinnen. Im Vorgrunde, auf der Seite der Schenke, an einem Tiſche, auf dem Kanne und Gläſer, ſitzen Anton und Hans. Auf der andren Seite ſitzt der Vogt, vor ihm ſteht der Schenkwirth, mit abgezogener Mütze, aus einer Kanne dem Vogt einſchenkend.

Terzett.

Hans (zu Anton).

Trink aus! trink aus! ich ſchenke wieder ein,
Du mußt mir heute fröhlich ſeyn.
Denn Kirchweih iſt nicht alle Tage,
Drum laß auf morgen Noth und Plage.

Anton.

O laß, o laß! verſchwende nicht den Wein,
Ich kann ja doch nicht fröhlich ſeyn.
Mir kommt mit jedem neuen Tage
Der alte Gram, die alte Plage.

Vogt (zum Wirth).

Ich ſchärf' es Euch noch einmal ein:
Nicht zu verfälſcht ſey Bier und Wein,
Und daß niemand am heut'gen Tage
Sich über ſchlechtes Maaß beklage!

(Er hält das leere Glas hin, der Wirth macht einen Kratzfuß und ſchenkt ein.)

Hans.

(ſich zutraulich zu Anton neigend).

Auch kannſt Du ruhig ſeyn,
Dein ſprödes Mägdelein
Du wirſt es doch noch frei'n.

Vogt.

Auch das rath' ich fein,
Keine Prügelei'n!
Sonſt fahr' ich grimmig drein!

(hält wieder das Glas hin, der Wirth, mit tieferem Kratzfuß, ſchenkt ein.)

Hans (zu Anton).

Stoß an, ſtoß an! Ich bringe Dir es zu!

Anton.

O ſchweige doch, laß mich in Ruh!

Hans.

Trink aus, trink aus! Ich ſchenke wieder ein,
Du mußt mir heute fröhlich ſeyn.
Denn Kirchweih iſt nicht alle Tage,
Drum laß auf morgen Noth und Plage.

Anton.

O laß, o laß! Verſchwende nicht den Wein,
Ich kann ja doch nicht fröhlich ſeyn.
Mir kommt mit jedem neuen Tage
Der alte Gram, die alte Plage.

Vogt.

Demnach habt Acht auf Bier und Wein.
Mit Maaßen ſoll man fröhlich ſeyn.
Und ſeht Euch vor, daß niemand klage,
Daß niemand zanke, niemand ſchlage.

(Die Bauern entfernen ſich von der Bühne. Der Wirth geht in die Schenke.)

Hans.

Wenn Du nur Vernunft annehmen wollteſt, ſo würde Alles gut werden. Das Mädel hat Dich doch im Grunde ihres Herzens lieb.

Anton (bitter).

Ja man merkt's ihr an.

Hans.

Ich verwette mein beſtes Joch Ochſen: Suschen iſt ganz vernarrt in Dich; aber ſo eine trotzige, wilde Hummel, als ſie iſt, giebt ſich nicht ſo gleich, mit der muß man manierlich reden.

Anton.

Ja jeder Andre kann mit ihr reden, nur ich nicht, dem ſie nichts als boshafte Antworten giebt.

Hans.

Zum Henker! Du lauerſt auch auf jedes Wort und biſt dann auch nicht fein, da muß ſie wohl kopfſcheu werden.

Anton.

Ei ja, ein Grund iſt leicht gefunden. — Ich weiß ſchon, ſie kann mich nun einmal nicht leiden und da iſt Alles vergebens.

Hans.

Dich nicht leiden? — Als der Stier Dich neulich niederwarf, haſt Du etwa nicht gehört, wie ſie vor Angſt weinte und ſchrie?

Anton.

Ah pah! — die Weiber kreiſchen Alle, wenn es wo hart hergeht. Aber als ich den Stier gebändigt hatte, zu ihr trat und wie ſie ſo blaß daſtand, ſie fragt: Du haſt Dich wol recht erſchrecken, Suschen? — ſagt ſie bloß: ,,ach nein'', und zieht mir die Hand weg, dann kehrt ſie kurz um, ruft: ,,die Milch kocht mir über'' und rennt in's Haus. Gott's Donner! Indeß der Stier mir faſt die Rippen zerbrach, hätte die Milch anbrennen können, das wäre ja ſchade geweſen!

Hans.

Aber Du legſt das anders aus.

Anton.

Ich lege es aus? — daß Dich! — Ganze Tage könnte ich Dir Geſchichten von ihrer Liebloſigkeit erzählen. Erſt geſtern Abend, als ich das Heu einfahre, ſehe ich ſie am Brunnen ſteh'n und vergebens nach der Brunnenſtange langen. Der ſchiele Jürgen tränkte dicht dabei. Und ſie ſteht und reckt und reckt die Arme nach der Brunnenſtange und kann ſie nicht faſſen. Ich 'runter vom Gaul und hin. Soll ich Dir helfen, Suschen? rufe ich ſchon von Weitem, kaum aber ſieht ſie mich kommen, ſo bittet ſie geſchwind Jürgen darum und wie ich herankomme, ſagt ſie kurzab: ,,dank' ſchön, Jürgen hat mir ſchon geholfen.'' Siehſt Du, bloß daß ich's ihr nicht thun ſollte, läßt ſie ſich lieber vom ſchielen Jürgen helfen und thut dann freundlich mit ihm, wie ein Maikätzchen. Bloß mir zum Aerger. Mordtauſendſapperment! Ich möchte toll werden! (er ſpringt auf.)

Hans (ſteht auch auf).

Aber ſo höre nur —

Vogt

(iſt ſchon früher näher getreten, hat, den Stock in die Seite geſtützt, zugehört).

Laßt ihn, Hans. Anton hat ganz Recht, und er ſollte die einfältige Perſon ganz und gar laufen laſſen.

Anton (ſtutzig).

Wie ſo denn?

Vogt.

Das fragt Ihr noch? Weil ſie Euch offenbar zum Narren hat. Aber das hat ſie von ihrer Mutter, die hat es zu ihrer Zeit gerade ſo mit mir gemacht. Doch Ihr ſolltet Euch nicht ſo bei der Naſe führen laſſen, judicium proprium müßte Euch das ſchon ſagen.

Anton.

Ich kenne den nicht, von dem Ihr da ſprecht, aber der ſo wenig als ein Andrer braucht ſich um mich zu bekümmern, und um Suschen gar nicht.

Hans.

Seht geſtrenger Herr Vogt, ein jeder hat ſeine Liebſchaft auf eigne Art.

Vogt (zu Anton).

Was ſind denn das für Reden? Ich ſage ja, daß Ihr mit allem Fug und Recht auf die Dirne erboßt ſeyd, denn mulier taceat in ecclesia, d. h. das Frauenzimmer ſoll pariren und kein loſes Maul haben, aber dieſe Suſe

Haberlein giebt der Obrigkeit nicht einmal den gehörigen Reſpekt. Erſt neulich komme ich —

Anton.

Ich ſage, daß niemand Suschen was Böſes nachreden kann.

Vogt.

Da mögt Ihr Recht haben.

Anton.

Es iſt ein ehrliches, braves Mädchen.

Vogt.

Gut, gut, ich bin Eurer Meinung, aber es iſt ein ſchnippiſches, boshaftes Ding, auch darin habt Ihr Recht.

Anton (losplatzend).

Ich brauche gar nicht Recht zu haben, Ihr ſollt auch nicht meiner Meinung ſeyn und ſollt Suschen ungeſcholten laſſen!

Vogt.

Iſt er denn toll geworden, der Burſche? ich ſage ja —

Terzett.

Anton.

Nichts ſollt Ihr ſagen,
Ich kann's nicht ertragen
Suschen geſcholten zu ſehn!

Hans.

Laß Dir doch ſagen.
Solch ein Betragen
Kommt Dir noch theuer zu ſtehn.

Vogt.
Welch ein Betragen!
Wie auf's Maul geſchlagen
Läßt mich der Burſche hier ſtehn.
Verhöhnt mich der Tropf?

Hans.
Er hat was im Kopf.

Vogt.
Werd' ich für'n Narren gehalten?

Hans.
Glaubt mir, es bleibt beim Alten.

Anton.
Kränkt Suschen mich gleich,
Was kümmert's Euch?
Laßt mir meinen Aerger allein
Und miſcht Euch nicht hinein!

Vogt (hebt den Stock).
Will er wol ſtille ſeyn!

Hans (hält Anton den Mund zu).
Wirſt Du wol ſtille ſeyn!

Anton.
Mag mir was da will geſchehn,
Niemand ſoll ſich unterſtehn
Mir das ſüße Kind zu ſchmähn!

Hans.
Kann man größ're Tollheit ſehn?
Ja, Verliebten beizuſtehn
Muß Einem wol die Luſt vergehn.

Vogt.
So die Obrigkeit zu ſchmähn!
Warte Burſche, Du ſelbſt ſehn
Das kommt Dir noch ſchlimm zu ſtehen!

Hans.

Strenger Herr!

Vogt.

Der Grobian!
Ich will ihn — !

Hans.

Hört ihn nicht an.

Vogt.

Haſenfuß!

Hans.

Ihr wißt, wie blind —

Vogt.

Großmaul Du!

Hans.

Verliebte ſind.

Anton.

Ja ich behaupte es frei,
Daß Suschen die Beſte im Dorfe ſey!
Redlich und fromm
Fleißig und treu
Verſtändig dabei
Beſcheiden und gut
Von fröhlichem Muth —

Vogt (endlich losbrechend).

Meinethalb ſey ſie ein Engel
Mir iſt's einerlei.
Ihr aber ſeyd ein grober Bengel
— Damit iſt's vorbei!

Anton.

Mag mir was da will geſchehn,
Niemand ſoll ſich unterſtehn
Mir das ſüße Kind zu ſchmähn!

Hans.

Kann man größ're Narrheit ſehn?
Ja, Verliebten beizuſtehn
Muß Einem wol die Luſt vergehn.

Vogt.

So die Obrigkeit zu ſchmähn!
Warte Burſche, Du ſollſt ſehn,
Das kommt Dir noch ſchlimm zu ſtehn!
(er lauft erboßt fort.)

Zweite Scene.

Anton und Hans.

Hans.

Sage mir nur, ob Du denn ganz und gar verrückt biſt? Da haſt Du nun wieder was Schönes angerichtet. Ob es wol erhört iſt, den Herrn Vogt um nichts ſo vor den Kopf zu ſtoßen. Na warte nur, der trägt Dir's nach, Du wirſt es merken, wenn Dein Streit um den Kleeacker zum Spruch kommt.

Anton (verzweifelt).

Er mag ihn mir abſprechen, ich frage nichts danach. Meinetwegen mag Alles zum Henker gehn, ſo halte ich es nicht mehr aus! Ich werfe Haus und Hof dem Erſten dem Beſten an den Hals und gehe unter die Soldaten! (geht heftig ein paar Schritte und bleibt dann finſter mit verſchränkten Armen ſtehn.)

Hans (tritt an ihn heran).

(kleinlaut) Unter welche gehſt Du denn? Unter die Musketier oder unter die Huſaren?

Anton.

Geh, mir iſt nicht ſpaßig.

Hans (gereizt).

Mir juſt auch nicht. Ich wollte es nur wiſſen, weil ich mich denn doch auch melden müßte.

Anton.

Du?

Hans.

Nun das kannſt Du Dir doch denken, daß ich nicht von Dir ließe. Von Kindesbeinen an haben wir immer zuſammengehalten, ich wüßte nicht, wie das Dorf mir vorkäme, wenn Du nicht drinne wäreſt.

Anton

(kehrt ſich gegen ihn, faßt ihn bei den Schultern).

Du biſt eine gute, treue Seele, Hans; wenn ich Dich nicht hätte —

Hans.

Nun was haſt Du an mir, wenn Du nicht auf mich hörſt? Sey doch nur nicht ſo unbändig, es kann ja noch Alles gut werden.

Anton (ergeben).

So ſage nur, was ich thun ſoll.

Hans.

Nichts, als was jeder Andre thut, der auf die Freie geht: Deinem Mädchen einmal gerade heraus ſagen, wie Dir um's Herz iſt.

Anton (nachdenklich).

Wenn ich's ihr nun ſagte, ihr ſo Alles ſagte, und ſie gäbe mir eine ſpöttiſche Antwort — Hans, ich —

Hans.

Das thut ſie nicht. Wenn Du es ihr gehörig vorbringſt, ſo geht es ihr gewiß zu Herzen.

Anton (bitter).

Gehörig vorbringen ſoll ich es? Ihr wol gar gute Worte geben? das Jawort abbetteln? Lieber ſterbe ich zehnmal.

Hans.

Gut, ſo will ich mit ihr reden.

Anton.

Du nun gar nicht, Du miſcheſt Dich gar nicht hinein. Nicht wahr? Damit Du ihr ſo recht nach Gevatterart zuredeſt, mich herausſtreichſt ſammt Hof, Vieh und Feld und dann die Sache um Gotteswillen zuſammenbringſt? Nein Hans, Du bleibſt ganz davon. Wenn ſie mich nicht von Herzen lieb haben kann, ſo ſoll ſie's bleiben laſſen.

Hans.

Zum Henker, ſie muß doch auf irgend eine Art erfahren, daß Du ſie lieb haſt. — Hm! (nachdenkend) Wenn Du nur einmal etwas Rechtes für ſie thun könnteſt.

Anton.

Sieh, da triffſt Du es. Tag und Nacht wünſche ich mir: könnte ich nur einmal Gut und Blut für ſie einſetzen —

Hans.

Siehſt Du? Das muß ſie erfahren.

Anton.

Das ſoll ſie nicht.

Hans.

Solche Gelegenheit muß ſich finden.

Anton.

Da kann ich lange warten.

Hans.

Vielleicht auch nicht. — Anton, hab' guten Muth. Eben heut haſt Du vielleicht Gelegenheit, mit Suschen gerade heraus zu ſprechen, verſuche es. Hilft es Dir nichts, (pfiffig) ſo hilft Dir vielleicht was Andres.

Anton.

Was meinſt Du damit? Hans, daß Du Dich nicht in meine Liebſchaft einmiſcheſt!

Hans (lachend).

Schon gut, ſchon gut, Du haſt es ſchon einmal geſagt und ich bin nicht auf den Kopf gefallen; ja, ja, Du ſollſt ſehen, ich bin nicht auf den Kopf gefallen.

(will fort.)

Anton.

Wo willſt Du denn hin?

Hans.

Ich? — ich muß noch einmal zu Haus nachſehen, aber ich komme wieder, gewiß ich komme wieder, indeß mach' Deine Sache gut.

(er läuft fort.)

Dritte Scene.

Anton allein.

Lied.

Wohl denn, es ſey,
Heute beſieg' ich die Scheu!
Wie ſoll ich die Rede wählen
Daß ſie in die Seele dringt?
Werd' ich nicht den Ton verfehlen,
Der ihr Herz bezwingt?
Nein ich kann es ihr nicht ſagen,
Und doch kann ich's nicht mehr tragen,
Was mein Herz beſchwert!

Doch muß es ſeyn,
Länger nicht darf ich mich ſcheu'n!
Muß ich das Gefühl ihr nennen
Was ſo unausſprechlich iſt?
Sieht ſie's nicht im Auge brennen
Was kein Wort ermißt?

Nein ich kann es ihr nicht ſagen,
Und doch kann ich's nicht mehr tragen,
Was mein Herz beſchwert!
(er geht hinter die Schenke ab.)

Vierte Scene.

Suschen und ihre Mutter treten von der andren Seite auf. Mit ihnen noch mehr Bauern und Bauerinnen, deren Einige im Hintergrunde an den Tiſchen verweilen, die Meiſten gehn in die Schenke.

Mutter.

Iſt das nicht Anton der dort hingeht?

Suschen.

Ei nun freilich, wenn er mich kommen ſieht, wendet er den Rücken.

Mutter.

Nun wenn er uns geſehn hätte, wäre er wol geblieben.

Suschen.

Euretwegen vielleicht —

Mutter (lachend).

Nun ja, meinetwegen. Als ob Du nicht längſt gemerkt hätteſt, um was es ihm zu thun iſt.

Suschen.

Mutter redet doch nicht immer ſo, es iſt kein wahres Wort daran.

Mutter.

Es wäre nicht wahr, daß er ganz ernſtlich um Dich freit?

Suschen.

Nun das wäre eine neue Art.

Lied.

Will Einer um ein Mädchen frei'n,
Da muß er ſanft und freundlich ſeyn,
Das ſind die Andren auch.
Sie bringen Sträußer, bunte Bänder
Und manche andre Liebespfänder,
'S iſt wenigſtens ſo Brauch.
Wenn das die Andren thun,
Warum thut er's denn nicht?

Vor Liebchens Fenſter ſteht bei Nacht
Ein rechter Freier auf der Wacht,
Ein Blick entzückt ihn ſchon.
Dann muß er deutlich ſich bemühen
Sie allen Andren vorzuziehen,
Was hat man ſonſt davon?
Das thun die Andren all',
Nur er, er thut es nicht!

Mutter.

Nun ich will ſeine Weiſe gerade nicht loben, aber Du kannſt es doch gemerkt haben, wie ſchwer das Herz ihm iſt um Deinetwillen.

Suschen.

Das Herz ſchwer? Ihm? — Ich ſage Euch Mutter, er macht ſich über mich luſtig, denn wenn er einmal ein freundlich Wort geſagt hat, ſo kommt gewiß eine Grobheit hinterher.

Mutter.

Ja weil Du ihm immer ſo trotzig antworteſt, daß er wol toll werden muß. Er iſt ein reicher Burſch und braucht ſich das nicht bieten zu laſſen.

Suschen.

Ich bin ein armes Mädchen und laſſe mir auch nichts bieten. Und ſollte ich arbeiten, daß mir die Finger bluten, ich werfe mich keinem Burſchen an den Hals; am wenigſten dem Anton.

Mutter.

Nun wer verlangt denn das? Aber ein freundlich Wort zu ſeiner Zeit —

Suschen.

Eh' beiß ich mir die Zunge ab, ehe ich dem ſtolzen, halsſtarrigen Menſchen eine Sylbe ſage.

Mutter.

So recht. Wenn Du nur Deinen tollen Kopf durchſetzen kannſt. Gott weiß, ich ſorge Tag und Nacht um Dich und Du ſtößeſt Dein Glück von Dir, bloß aus Laune und Muthwillen —

Suschen.

Nun Mutter ich —

Mutter.

Auf dieſe Art ſind ſchon beſſere Mädchen, als Du biſt, ſitzen geblieben. Doch Du willſt nicht hören. Aber wenn ich meinen Gram mit ins Grab nehme und Dich unverſorgt zurücklaſſen muß, dann wirſt Du an mich denken und — (ſie weint).

Suschen

(läuft weinend in ihre Arme).

So hört doch auf Mutter! — Ich will ja Alles thun was Ihr wollt.

Mutter.

Nun nun, Du biſt mein gutes Kind, weine nur nicht, ich meine es ja gut. Ich will ja nicht mehr davon reden, wenn Du den Anton nicht leiden kannſt, ſo —

Suschen.

Das ſage ich ja nicht.

Mutter.

Na, du biſt auch mein gutes Kind. Sey einmal aufrichtig, mir kannſt Du es ja ſagen, — biſt Du dem Anton gut?

Suschen.

Ach Mutter, Ihr müßt nicht ſolche dumme Sachen fragen, weiß ich es denn?

(verbirgt ihr Geſicht an der Mutter Schulter).

Mutter (lächelnd).

Nu, nu, es iſt ja ſchon gut. (fährt ihr mit der Hand über die Stirn) Der liebe Gott wird ſchon Alles fügen, wie es ſeyn ſoll. Wenn Du nun heut Anton ſiehſt, ſo ſey nicht wieder ſo unfreundlich, hörſt Du?

Suschen.

Nein Mutter, nein, ich will mir gewiß Mühe geben.

Mutter.

Nun ſey wieder vergnügt, geh zu den andren Mädchen (haucht ihre Schürze an und legt ſie auf Suschens Augen) Daß nur niemand ſieht, daß Du geweint haſt. (Zupft an Suschens Anzuge.) Und tanze nicht zu viel, hörſt Du! (Klopft ihr die Backen, nickt ihr zu und verliert ſich im Hintergrunde mit den anderen Frauen.)

Suschen.

Nun heute will ich doch auch gewiß recht freundlich ſeyn, wenn er nur — ach Gott, da iſt er ſchon! — Ich hab's der Mutter verſprochen, — ich halte Wort.

Fünfte Scene.

Anton und Suschen.

Anton.

Da iſt ſie, ach und wie hübſch. Nun Muth gefaßt!

Duett.

Anton.

Hab guten Tag, ſchön Suschen!

Suschen (ſehr freundlich).

Ei Anton, grüß Dich Gott!

Anton.

Ein ſchöner Tag iſt heute.

Suschen.

Recht wie zum Feſt beſtellt.
Das lockt auch alle Leute.

Anton.

Man trifft ſich, wie beſtellt.
Nicht wahr?

Suschen (ſtutzig).

Wie beſtellt? (nachgiebig) Nun ja,

Beyde.

Das Feſt lockt alle Leute
Man trifft ſich, wie beſtellt.

Anton.

Es winkt mit grünem Kranze
Der Krug den Alten hier.

Suschen.

Die Jungen ſtellen ſich zum Tanze

Anton.

Sag', tanzeſt Du mit mir?

Suschen (verlegen).

O ja!

Anton (empfindlich).

O ja?

Suschen.

Wenn Du nicht eine Beſſre weißt —.

Anton (lauernd).

Wie ſagſt Du? — Beſſre? — und das heißt?

Suschen.

Ei nun, es giebt der Mädchen mehr.

Anton (bitter).

Fällt Dir ein Vorwand ſchwer,
Den Tanz mir abzuſchlagen?
Bemüh' Dich nicht zu ſehr,
Du kannſt es grad' heraus mir ſagen.

Beide.

Nein { er
{ ſie iſt doch unerträglich,

Wahrlich, es iſt ganz unmöglich,
Daß wir jemals uns verſtehn.

Anton.

Daß Du auch heut mich kränken würdeſt,
Das hätt' ich nicht gedacht.
Da Du bei dem Willkommen
So hold und freundlich mir gelacht.

Suschen.

Das iſt nicht wahr! — Auch wüßt' ich nicht weswegen.
Ich komme niemand freundlicher entgegen,
Als für ein Mädchen ſich geziemt.

Anton.

Das läugneſt Du? — Nun meinetwegen,
Es iſt auch gar nichts dran gelegen,
Ich habe Deiner Gunſt mich nie gerühmt.

Beide.

Nein $\left\{\begin{array}{l}\text{er}\\\text{ſie}\end{array}\right.$ iſt doch unerträglich,
Wahrlich, es iſt ganz unmöglich,
Daß wir jemals uns verſtehn.

Suschen.

Iſt dies die Luſt des heut'gen Tages?
Das hätt' ich nicht gedacht. —
Allein Du biſt zufrieden,
Wenn Du Dich luſtig über mich gemacht.

Anton.

Das iſt nicht wahr! — Nur Du, Du ſuchſt den Streit
Du biſt es, die ihn jeden Tag erneut,
Mir iſt er herzlich leid.

Suschen (gutmüthig).

Mein Gott, Du weineſt ja —

Anton.

Ich? — weinen? — hahaha!
Worüber denn? — das möchte ich wol wiſſen,
Vielleicht weil ich das Lachen mir verbiſſen,
Denn lachen muß ich über Dich!

Suschen (außer ſich).

Ich bin Dir lächerlich?
O wär' ich doch ein Mann,
Daß ich mich rächen könnte!

Beide.

Nein die Qual iſt unerträglich,
Jede Sühne iſt unmöglich,
Ewig bleiben wir entzweit!

(Beide gehn zu verſchiedenen Seiten nach dem Hintergrunde. Hier kommen die Bauern aus der Schenke wieder, Gläſer und Krüge ſchwingend, jauchzen ſie laut die Neuankommenden begrüßend, welche zugleich mit ihnen von der andern Seite auftreten, dieſe erwidern den Juchſchrei.)

Bauernchor.

Heiſa, heiſa! Immer munter!
Heute muß es luſtig gehn.
Ohne Sorgen, drauf und drunter,
Wer wird auf die Zeche ſehn.
He juchhe!
Zur Kirmeß muß man luſtig ſeyn
He juchhe!
Der Wirth ſchenkt wieder ein!

(ſie ſchütteln ſich die Hände, trinken ſich zu u. ſ. w.)

Herr Gevatter, Ihr ſollt leben!
Stoßt mir nur 'mal herzhaft an.

Frau Gevatt'rin auch daneben
Und die ganze Sippſchaft dran.
He juchhe!
Zur Kirmeß muß man luſtig ſeyn
He juchhe!
Der Wirth ſchenkt wieder ein!

Sechste Scene.

Muſikanten treten im Hintergrunde auf, von Hans angeführt, der ein weißes Hemd über ſeinen Kleidern trägt, eine weiße ſpitze Mütze, falſche Naſe und Zwickelbart, eine kurze bunte Fahne in der Hand.

Seht die Muſikanten kommen,
Friſch ihr Burſche, ſtellt euch her.
Eure Mädel hergenommen
Walzet los, die Kreuz und Quer!
He juchhe!
Zur Kirmeß muß man luſtig ſeyn
He juchhe!
Herr Wirth, ſchenkt wieder ein!

(Der Chor der Bauern geht wieder in den Hintergrund, die tanzluſtigen Burſche bleiben mitten auf der Bühne und muſtern die Mädchen, welche ſich längs der Couliſſen auf Bänke und Schemel in eine lange Reihe ſetzen, Suschen iſt unter den Erſten. Anton ſetzt ſich gegenüber an ſeinen Tiſch, ſtützt den Kopf in die Hand. Die Muſikanten ſind mit Hans mitten im Vorgrunde ſtehn geblieben.)

Hans

(zu den Muſikanten, heimlich).

Nun vergeßt nicht, was wir abgeredet haben. Daß Ihr nur Jedem ſagt: ich gehöre zu Euch, verſteht Ihr? Ihr wißt, was ich Euch dafür verſprochen habe. Gelingt mein Spaß, ſo ſchenke ich Euch noch etwas obenein: (Da die Muſikanten mit Reverenzen die Hüte abziehn.) Behaltet doch die Deckel auf, Ihr verrathet mich ja, fort auf Euren Platz! (Sie nehmen dicht an der Schenke Platz, auf Tonnen und Klötze grotesk gruppirt.) Ich könnte mich todtlachen, daß das ganze Dorf mich nicht kennt; o ich will mir prächtigen Spaß machen. Wenn das Glück gut iſt, ſo kupple ich dem Anton ſein Märchen noch vor dem Abendläuten. Es iſt doch ein rechtes Glück, wenn man gute Einfälle hat. (Er geht zu den Muſikanten.) Holla! Friſch Kameraden, die Fiedeln geſtimmt, damit wir zum Walzen kommen. (Dieſe fangen an ihre Inſtrumente zu ſtimmen, was bis zum Beginn des Walzers dauert. Einige Bauerburſche treten zu Anton, der Nächſte ſchlagt ihn auf die Schulter.)

Einige Burſche.

Hörſt Du nicht auf, Dich mit Grillen zu plagen?
Nimm Dir ein Madel und tanze voran.

Anton.

Eine ſchon hat es mir abgeſchlagen,
Ich habe für heute genug daran.

Die Burſchen.

Wer that es?

Anton.

Wer anders als Suschen kann's ſeyn?
Wer lebt mir noch ſonſt ſo zu Aerger und Pein!
(er ſpringt auf und geht nach dem Hintergrund.)

Einige.

Die Hexe! ſie hört doch nicht auf, ihn zu quälen.

Andre.

Sie meint wol, es könnt' ihr an Tänzern nicht fehlen.

Einige.

Sie mußte nur einmal ſitzen bleiben,
Dann würde ſie's hinters Ohr ſich ſchreiben.

Andre.

Richtig, es fordert ſie Keiner auf,
Wir ſetzen 'nen tüchtigen Trumpf darauf.

(Indeß treten noch einige Bauern hinzu, alle ſchielen nach Suschen hinüber.)

Alle.

Warte nur Spröde,
Sey Du nur ſchnöde,
Theile nur Körbe aus, wenn Du noch kannſt.

(unter einander.)

Ein Hundsfott, wer heute mit Suschen tanzt!

(Jetzt fangen die Muſikanten den Walzer an. Die jungen Burſche gehen zu Zweien und Dreien über die Bühne zu den Mädchen, fordern ſie auf und treten im Hintergrunde mit ihnen an. Suschen bleibt allein ſitzen. Hans ſtößt mitten auf der Bühne ſeine Fahne mit dem Stachel in den Boden, der Walzer dreht ſich daherum, er ſelbſt ſpringt neckend im Kreiſe umher. Beim Trio walzen nur drei bis vier Paare ohne Geräuſch, Anton kommt vor, auf der Seite der Schenke.)

Anton.

Hat ſich für ſie denn kein Tänzer gefunden?
Wie ſitzt ſie da, verlaſſen, allein.
Freilich, um mich hat ſie's zehnfach verſchuldet,
Doch ſo beſchämt, das ſoll ſie nicht ſeyn.

(Während des wiederkehrenden allgemeinen Walzers geht er zu Suschen hinüber, tritt hinter ihren Stuhl.)

Anton.

Du tanzeſt ja gar nicht?

Suschen (ohne ſich umzuſehn).

Ich hab' keine Luſt.

Anton.

O wie bezwing' ich die tobende Bruſt!
(er neigt ſich zu ihr hinunter.)
Sieh nur, ſie ziſcheln und lachen verſtohlen,
Dem Spott zu entgehen, tanze mit mir!

Suschen.

Nur aus Barmherzigkeit willſt Du mich holen?
Geh nur, ich will keine Gnade von Dir!

(Anton ſtampft mit dem Fuße und zieht ſich zurück. Der allgemeine Walzer rauſcht wieder bei Suschen vorüber, manches Paar kichert, da es in ihre Nähe kommt, ſie hält heftig weinend einen Moment die Augen mit der Schürze bedeckt, ſchnell aber ſucht ſie ſich zu faſſen und gleichgültig zu ſcheinen. Der Walzer ſchließt, die Paare treten ab, Hans zieht die Fahne aus der Erde, kommt vor.)

Hans (für ſich).

Es geht Alles erwünſcht, die Gelegenheit kann nicht beſſer ſeyn. Jetzt muß ſie nur noch recht geneckt und geärgert werden, Anton nimmt ſich dann gewiß ihrer an und je weiter man das treibt, je mehr muß es nützen; wollen ſehn! (er geht zu den Muſikanten.)

Suschen (für ſich).

Wo bleibt nur die Mutter? Ich ſitze ja hier wie eine arme Sünderin. Gehe ich jetzt fort, ſo denken ſie: ich ärgre mich, nein, und lieber will ich Alles ertragen.

Hans

(ſpringt mitten auf die Bühne, ſchwenkt die Fahne).

Heda, holla! Aufgepaßt! Nun kommt ein Hopſer nach der neuſten Art. Paßt auf! Es kommen gute Lehren vor, für alle Sorten von Frauenzimmern.

(Der ganze Chor kommt aus dem Hintergrunde weiter vor, Hans iſt in der Mitte, zu beiden Seiten ſtellen ſich Paare zum Tanz an, welcher ſchon von Einigen bei der Wiederholung des Refrains beginnt, danach aber allgemeiner wird.)

Lied mit Chor.

Hans.

Vor allen guten Gottesgaben,
Muß die Dirn' 'nen Burſchen haben.
Spröde Jüngferlein
Das bedenket fein!
Euer patziges Betragen
Muß die Burſche all' verjagen.
Wenn Ihr alt und abgetakelt,
Wenn Ihr mit dem Kopf erſt wackelt
O du liebe Zeit!
Ja dann iſt's Euch leid.
Drum habt Acht!
Seyd früh auf einen Mann bedacht
Juchheiraßaßa!
Sonſt werd't Ihr ausgelacht!

Chor (lachend).

Drum habt Acht u. ſ. w. u. ſ. w.

Wenn zum Tanz die Fiedler ſchaben,
Muß die Dirn' 'nen Burſchen haben.
Spröde Jungferlein
Das bedenket fein!
Sonſt bleibt Ihr im Kühlen ſitzen,
Wenn die Andren ſelig ſchwitzen.
Mögt Ihr lauern, mögt Ihr kucken,
Mag's Euch in den Füßen jucken,
Eia heidideldum!
Niemand ſcheert ſich drum.

Drum habt Acht!
Seyd früh auf einen Mann bedacht
Juchheiraßaßaßa!
Sonſt werd't Ihr ausgelacht.

Chor (lachend).

Drum habt Acht u. ſ. w. u. ſ. w.

Terzett mit Chor.

Suschen (welche ſich mühſam gleichgültig geſtellt, bricht jetzt weinend aus).

Nein, ich halt' es nicht mehr aus!
Wo iſt die Mutter, ich muß nach Haus.
(ſie will über die Bühne nach der Schenke zu.)

Hans (ihr den Weg vertretend).

Bleib doch, Schätzchen, wohin ſo geſchwind?
Willſt Du denn gar nicht tanzen mein Kind?

Suschen.

Laßt mich!

Hans.

Tanzt denn Niemand mit der Armen,
Muß Hanswurſt ſich noch erbarmen.

Suschen.

Laßt mich in Frieden!

Hans (faßt ſie bei der Hand, mit ihr zu tanzen).

D'rum habt Acht!
Seyd früh auf einen Mann bedacht.

Chor (einſtimmend und tanzend).

Juchheiraßaßaßa!
Sonſt werd't Ihr ausgelacht.

Suschen (ſich losreißend).

Laßt mich, ſonſt nehmt Euch in Acht!

Hans (neckend).

Suſe, liebe Suſe, was raſchelt im Stroh?
Das iſt ein Hulegänschen, das ärgert ſich ſo.
(einige Weiber lachen, der Chor ſammelt ſich um ſie.)
Der Schuſter, der macht ihr die niedlichſten Schuh',
Doch fehlt ihr noch immer ein Tänzer dazu!

Männerchor (lachend).

Suſe, liebe Suſe, was —

Anton (bricht durch die Menge, reißt Hans, der wieder Suschens Hand ergriffen, von ihr hinweg. Zu ihm)

Plagt Ihn der böſe Feind?
(er ſieht zornig auf den Chor umher.)
Pfui über Euch!
Ein Mädchen zu höhnen,
Welch elender Streich!

Chor.

Es war ja ſo bös nicht gemeint!

Hans.

He was da! Die Dirn iſt mein,
Hanswurſt will auch einmal luſtig ſeyn!
(er will auf Suschen zu, Anton hält ihn ab, nach augenblicklichem Ringen entreißt er ihm die Fahne, ſchlägt ihn mit dem Schaft.)

Anton.

Pack' Dich, tappiſcher Geſell,
Sonſt gerb' ich Dir das Fell!

Hans.

Recht ſo, recht, ſo muß es gehn!

Anton.

Freilich geht's, das ſollſt Du ſehn.

Hans (kichernd).

Hau nur zu! ſey ja nicht blöde!
Das gewinnet Dir die Spröde.

Anton (holt aus).
Foppſt Du mich?

Hans.
Hau' immer zu!

Chor.
Anton, laß, gieb Dich zur Ruh!

Hans (lachend).
Laßt ihn doch, es geht ja gut,
Er weiß nur ſelbſt nicht was er thut.

Anton.
Ich weiß es nicht? Du ſollſt es ſehn!
(er ſchlägt ihn.)

Chor.
Nun genug, laß ihn doch gehn!

Suschen.
Anton, Anton, laß ihn gehn!

Anton (drohend).
Und Jedem ſoll es ſo ergehn,
Der mir Suschen wagt zu ſchmähn.

Männerchor.
Oho! das woll'n wir ſehn!

Hans (ſich den Rücken reibend).
Nun hör' auf, jetzt iſt es Zeit,
Treib den Spaß nicht gar zu weit.

Anton (holt wieder aus).
Bube! ſpaß' ich denn mit Dir?

Männerchor (dazwiſchentretend).
Still! jetzt ſollſt Du Ruhe halten!

Anton.
Wer will mir befehlen?

Männerchor (zeigen die Fäuſte).

Wir!

Denkſt Du hier als Herr zu ſchalten?

Anton (drängt Suschen mit der Linken ſeitwärts. Sich ſchützend vor ſie ſtellend, ſchwingt er den Fahnenſchaft).

So kommt heran! Ich fleh' Euch Allen.
Ihr büßet jeden ſcheelen Blick!
Und wer es wagt die Fauſt zu ballen,
Bei Gott! dem brech' ich das Genick!

Chor.

Iſt er toll? Er droht uns Allen,
Raſch ihm in den Arm gefallen,
Dann iſt Ruh' im Augenblick!

Hans.

Fürwahr, jetzt muß er ihr gefallen,
Die Balgerei macht noch ſein Glück!

Suschen.

Mich zu ſchützen, droht er Allen.
Anton, thu' mir's zu Gefallen,
Lieber Anton, bleib' zurück!

Siebente Scene.

Indem ſie ſich angreifen, tritt der Vogt mit den Bütteln und dem Schreiber unter ſie.

Vogt.

Halt! halt! Was giebt's hier? Friede! Im Namen unſres gnädigen Herrn! Was iſt das? Schlägerei auf der Schloßwieſe? Wer hat angefangen? Ich will's wiſſen! Wer hat ausgeſchlagen? (auf Anton deutend) Aha, der hat ja den Knüttel noch in der Hand.

Der Schenkwirth.

Nun mit Vergunſt, geſtrenger Herr Vogt, es war eben nichts. Anton Laube hat mit dem Fahnenſchwenker da etwas vorgehabt und wir wollten uns drein legen, damit kein Unglück geſchähe. Das iſt Alles.

Mutter (kommt herbei, zu Suschen).

Aber Kind, was iſt denn hier geſchehn?

Vogt.

Anton Laube? — Seht doch einmal an! Iſt der Herr auch ſo mit der Fauſt vorweg, wie mit dem Maule?

Hans.

Ei laßt's nur gut ſeyn, er hat Niemand als mich geſchlagen und das macht nichts aus.

Vogt.

O nein, nein, lieber Pickelhering, das macht ſehr viel aus. Nein, nein, guter Hanswurſt, Er ſoll Satisfaktion haben.

Hans.

Ich verlange aber gar keine.

Vogt (ſcharf).

Er ſoll aber doch Satisfaktion haben, ſage ich Ihm!

Hans.

Wenn ich nun aber geprügelt ſeyn will, wenn es mir nun Vergnügen macht.

Wirth.

Ja mit Vergunſt, Ew. Geſtrengen. Das iſt auch ſo Sitte. Der Fahnenſchwenker iſt ja bloß deswegen da, um zur Kirmeß Prügel zu kriegen.

Vogt.

Seyd Ihr ſchon gefragt worden, Meiſter Knapphans? — Wenn er Prügel haben will, ſo ſollen ſie ihm nicht vorenthalten werden, wozu wäre ich ſonſt da; aber niemand als die Obrigkeit hat das heilige Vorrecht, Prügel austheilen zu dürfen. Obenein ſind dieſe unbefugten Prügel im Bezirk des Schloſſes ertheilt worden, das koſtet doppelte Strafe. Schreiber, ſetz' Er ſich! Es rührt ſich niemand von der Stelle, Ihr ſollt Alle vernommen werden! Zuerſt nehmt einmal dem Malefikanten die Waffe weg.

(Anton läßt ſich ruhig von einem Büttel die Fahne nehmen, der andere hat Schreibzeug aus der Schenke geholt, der Schreiber ſetzt ſich damit an Antons Tiſch.)

Der **Wirth.**

Ach Ew. Geſtrengen, es iſt ja keine Waffe, es iſt nur die kleine Fahne, die —

Vogt (wild).

Zapft Euer Bier und kümmert Euch nicht um Criminalſachen! (er bekommt vom Büttel die Fahne, betrachtet ſie) Hm, hm, ein ziemlich ſtarker Knüttel, und das Geſetz ſagt: Si quis aliquem fustibus percusserit — aber was iſt denn hier? (den Stachel am Fahnenſtück bemerkend) Aha! —

das iſt keine Waffe, ſagt Ihr? Da ſeht einmal her, was iſt das? Ein ſcharfes Eiſen iſt es, eine offenbare Mordwaffe.

Der Wirth und Andre.

Aber Geſtrenger —

Vogt.

Millionenelement! werdet ihr ruhig ſeyn! (er hebt die umgekehrte Fahne hoch) Ein ferrum acutum iſt es, in mörderiſcher Abſicht innerhalb des Burgbannes erhoben. Ein hochverrätheriſches Verbrechen, wofür nach uralter, hochnothpeinlicher Halsgerichtsordnung dem Malefikanten die rechte Hand abgehauen wird.

Suschen.

Gerechter Gott!

Vogt.

Manus ei amputetur lautet der klare Buchſtab des Geſetzes und davon weiche ich kein Haar breit ab.

Mutter und andre Frauen.

Ach Gott ſteh uns bei! der arme Menſch!

Hans.

Ei geſtrenger Herr Vogt, es iſt ja Alles nur Spaß geweſen. (reißt Mütze und Naſe ab) Seht doch her, wißt Ihr nicht wer ich bin?

Chor (lachend).

Ah ſeht da, Hans iſt es! Das iſt ein toller Spaß!

Anton (erſtaunt).

Hans, Hans! Was ſtellt denn das vor? Mein Gott, und ich habe Dich ſo geſchlagen!

Hans.

Ja mein Seel', Du haſt tüchtig zugehauen, aber ſchad't nichts, es war gut gemeint.

Suschen (zur Mutter).

Was ſoll denn das bedeuten?

Hans.

Nun Ew. Geſtrengen, nun ſeht Ihr doch, daß hier kein ernſtlicher Streit war.

Vogt (der wie verdutzt ſtand).

O ihr hölliſches Geſindel! Denkt ihr die Obrigkeit hinter's Licht zu führen? Nun wollen ſich die Partheien vertragen, da es zur Geld- oder verhältnißmäßigen Leibesſtrafe kommen ſoll? O ja doch! Denkt das Bauernvolk, ich wäre bloß ſeiner Fünfgulden-Prozeſſe wegen wohlbeſtallter Gerichtsvogt allhier, und ſollte mir einen merkwürdigen Kriminalfall aus der Naſe gehn laſſen? (zu Anton) Könnt Ihr den thätlichen Angriff läugnen?

Anton.

Ich läugne ihn nicht, er thut mir herzlich leid.

Vogt.

Äh, daran iſt nichts gelegen. Genug, daß Ihr das Attentat eingeſteht. Schreiber nehmt es zu Protokoll, verfaßt den Rapport an die gnädige Herrſchaft, damit der Malefikant ungeſäumt in den Bauernzwang abgeliefert werden kann, von wannen kein Entrinnen mehr iſt.

Suschen.

Mein Gott, ſie ſind ja aber die beſten Freunde!

Mutter und **Chor.**

Ja wohl!

Vogt (mit erhobner Stimme).

Der Miſſethäter iſt flagranti crimine ergriffen worden, das corpus delicti iſt in meiner Hand und daß er ſeinen beſten Freund hat umbringen wollen, macht ſein Verbrechen noch ſchlimmer.

Hans und **Chor** (murrend).

Nein das iſt unerhört! Es ſo auszulegen —

Vogt (ſchlägt mit dem Stock auf den Tiſch).

Ruhe ſag' ich! Silentium!

Aria.

Vogt.

Potz Element! Wer muckſt hier noch?
Den werfe ich in's Hundeloch!
Denkt Ihr in Eurem dummen Sinn
Daß ich zum Spaß Gerichtsvogt bin?
Wer raiſonnirt,
Noch proteſtirt,
Wer querulirt,
Nicht Ordre parirt —
Wird inhaftirt,
Strafs inquirirt,
Kurz reſolvirt,

Streng kondemnirt
Und zur Strafe abgeführt.
Denn wer die Obrigkeit nicht venerirt,
Wer ihren Spruch nicht blindlings reſpektirt,
Verdient, daß er den Galgen ziert.
Wer raiſonnirt,
Noch proteſtirt,
Wer querulirt,
Nicht Ordre parirt —
Wird inhaftirt,
Straks inquirirt,
Kurz reſolvirt,
Streng kondemnirt
Und zur Strafe abgeführt.
Denn wer die Obrigkeit nicht venerirt,
Wer ihren Spruch nicht blindlings reſpektirt,
Verdient — daß ihn ein Millionentauſendbombendonnerwetter regiert!

Anton.

Herr Gerichtsvogt, ſagt nur rund heraus, was ich zu zahlen habe, ich werde mich nicht ſperren; aber treibt Eure Rache nicht weiter, als Ihr vor Gott und Menſchen verantworten könnt.

Vogt.

Von Gott iſt die Obrigkeit eingeſetzt, um ſich an keinen Menſchen zu kehren. Das Geſetz ſpricht Euch die Hand ab.

Hans.

Ei ſolche alte Geſetze gelten heut zu Tage nicht mehr.

Vogt (geht auf ihn los).

Gelten nicht mehr? Naſeweis! pax publica anni domini ein tauſend ein hundert und ſiebenundfunfzig gälte nicht mehr? Iſt nicht erſt neulich, vor 200 Jahren, wie die Inſchrift an der Schloßmauer bezeugt, dem Peter Andrees die Hand abgehauen —

Wirth und mehrere **Bauern**.

Ja wahrhaftig, das iſt wahr, man kann's noch leſen.

Hans (entſchieden).

Herr Gerichtsvogt, wenn denn Einer geſtraft werden muß, ſo bin ich es. Ich habe den Streit angefangen, ich —

Vogt.

Gut, gut, Ihr ſollt auch geſtraft werden, aber Einer nach dem Andern. (zum Schreiber) Iſt der Rapport fertig? (zum Büttel) So trage Er ihn ſogleich aufs Schloß und bringe Er mir die gnädige Reſolution zurück. Indeß will ich die übrigen Zeugen und Maleſikanten verhören. Nehme Er das corpus delicti mit, aber trage Er es, wie ſich's gehört: das mörderiſche Eiſen voran. (der Büttel geht.) Ihr aber (zum andren Büttel) legt Hand an den Verbrecher, daß er nicht entwiſcht und bringt ihn bei Seite! (er ſetzt ſich zum Tiſch.)

Anton (zu Hans, der ihn nicht laſſen will).

Laß doch nur, laß, es wird ſo ſchlimm nicht werden.

(faſt zugleich.)

Hans.

Nein, ich laſſe Dich nicht; ſie ſollen mich mit Dir gefangen ſetzen!

Vogt (zu Hans).

Wollt Ihr Euch der Obrigkeit widerſetzen?

Anton (wird auf die andre Seite des Tiſches, von Hans und Suschen abgeſondert, geführt).

Suschen.

Herr meines Lebens, ſie nehmen ihn wirklich gefangen!

Mutter.

Ach du lieber Gott!

Hans (zu Suschen).

Ach wundert Euch nur noch darüber, Ihr ſeyd doch im Grunde an Allem Schuld.

Anton.

Hans, wirſt Du ſchweigen!

Suschen.

Ich?

Hans (heftig).

Wer denn ſonſt? Eure Hartherzigkeit hat den armen Jungen ſo bethört, daß er ſich heut' mit dem Vogt überworfen, bloß um Euch zu vertheidigen. Ich habe mich ja nur ſo ausgeputzt, um Euch an einander zu bringen, weil ich Anton's Herzeleid nicht mehr mit anſehen konnte, und nun —

Suschen.

O mein Gott! mein Gott! das überleb' ich nicht!

Anton.

Hans, redeſt Du noch ein Wort, ſo ſind wir auf immer geſchiedene Leute.

Hans (wild).

Das werden wir ohnehin bald ſeyn, alſo iſt mir jetzt Alles eins. Habe ich ſo lange Dummheiten geredet, kann ich auch wol was Geſcheudtes ſagen!

Vogt.

Nun Hans Birkenfeld, in wie fern ſeyd Ihr am Streite Schuld?

Hans (außer ſich).

An dem Streite bin ich ganz allein Schuld, Ihr könnt mich nur gleich hängen oder köpfen laſſen. Ich habe Anton gereizt, ihn zornig gemacht, habe mich ausgeputzt, daß er mich nicht kannte, ich habe auch wol zuerſt geſchlagen.

Anton.

Nein, das haſt Du nicht.

Hans (wüthend).

Das habe ich wohl! — Herr Vogt, ich verſichre Euch, ich habe ihm zuerſt eine Ohrfeige gegeben und wenn Ihr's nicht glauben wollt, ſo thu' ich's gleich noch einmal! (er will auf Anton los.)

Vogt (ſtreckt den Stock dazwiſchen).

Will Er wohl! Iſt der Kerl des Teufels!

Hans.

Ja, ich will des Teufels ſeyn! Ihr ſollt und müßt mich in's Hundeloch ſperren, denn ich bin an Allem Schuld, weil ich ein Eſel war und einen klugen Einfall haben wollte. Verflucht ſey meine Schlauheit, vermaledeit der dumme Spaß, er macht meinen beſten Freund zum Krüppel!

(Er reißt das Hemd entzwei, wirft die Kappe zu Boden und tritt ſie mit Füßen.)

Vogt.

Beſeſſen ſeyd Ihr ganz und gar! — Die Sache wird immer verwickelter — mir wird ganz wirblicht. (ſteht auf.) Millionenelement! wer iſt denn eigentlich an dem Streite Schuld?

Finale.

Suschen (welche ſichtlich in heftigem innerem Kampfe bei dem Vorgange war, tritt vor).

Ich bin's, ich allein,
Alle Schuld iſt mein,
Mein muß auch die Strafe ſeyn!

Mutter.

Kind, was fallt Dir ein?

Anton und Hans.

Ha, was ſoll das ſeyn?

Vogt.

Ei ſo ſchlag' der Donner drein!
Jetzt will die auch noch ſchuldig ſeyn.

Chor.

Sagt, was fällt nur Suschen ein?

Vogt.

Das ganze Dorf wol ſtellt ſich noch,
Will mit Gewalt in's Hundeloch.

Ha wenn ihr denkt
Es wird euch geſchenkt,
Sollt ihr euch irren.
Will euch ſchon kirren!
Straks inquirirt,
Kurz reſolvirt,
Streng kondemnirt
Und zur Strafe abgeführt!

Suschen (weinend).

Eure Rache fürcht' ich nicht,
Ja ich ſag's Euch in's Geſicht
Ihr ſeyd ein alter Böſewicht!

Chor.

Ha fürwahr, das iſt zu toll!

Mutter.

Suschen ſchweig, biſt Du denn toll?

Vogt.

Jetzt iſt das Maaß der Frevel voll,
(zum Schreiber.)
Bringt mir den Böſewicht zu Protokoll.

Anton (zum Vogt).

Achtet doch nicht, was ſie ſpricht,
Ich will meine Strafe leiden.

Hans (zum Vogt).

Hört doch auf die Thörin nicht,
Ich nur darf die Strafe leiden.

Suschen.

Nein ich weich' und wanke nicht,
Anton ſoll um mich nicht leiden!

Chor.

Bald wird Alles ſich entſcheiden,
Streitet doch nicht länger d'rum.

Vogt.

Ruhe! Still! Silentium!
Mir wird noch der Kopf ganz dumm.

(Er ſetzt ſich an den Tiſch und bleibt mit dem Schreiber beſchäftigt, ohne die Aufmerkſamkeit auf ſich zu ziehn.)

Anton (zu Suschen).

Soll ich mir denn auch Dein Mitleid
Nicht einmal erwerben können?
Selbſt die Luſt, für Dich zu leiden
Willſt Du lieblos mir mißgönnen?

Suschen.

Anton, lieblos nennſt Du mich?
Laß mich unſren Zwiſt entgelten,
Finde jeden Fehl an mir,
Aber lieblos mich zu ſchelten,
Anton, das iſt hart von Dir!

(ſie wiſcht ſich mit beiden Händen die Augen.)

Anton (eilt erſchüttert zu ihr).

Suschen, wie verkennſt Du mich!

Mutter (nimmt Suschen in den Arm).

Suschen, Kind, erhole Dich!

Hans.

Ha was gilt's, jetzt beugt ſie ſich.

Chor.

Seht nur, ſie iſt außer ſich!

Anton.

Schweige nur jetzt,
Da Aller Augen auf uns ſehn.

Suschen (ſich heftig von ihrer Mutter losmachend).
Nein aller Welt
Will ich es laut geſtehn,
Daß ich mich ſchwer an Dir vergangen,
Daß ich Verzeihung muß erlangen,
Oder nicht mehr leben kann!
(zum Vogt.)
Wenn ich damit ſein Unglück wende,
Hier nehmet meine beiden Hände,
Kuhlet Eure Rache d'ran!

Anton.

Suschen, was ſoll das bedeuten,
Wozu will Deine Großmuth Dich verleiten?

Suschen.

O denke nicht ſo gut von mir,
Mein eignes Leben rett' ich ja in Dir,
Denn wende ich von Dir nicht die Gefahr,
Bin ich verloren ganz und gar!

Anton.

Hör' ich recht? Iſt es denn wahr?

Mutter und **Chor.**

$\left.\begin{matrix}\text{Du}\\ \text{Sie}\end{matrix}\right\}$ vergißt $\left.\begin{matrix}\text{Dich}\\ \text{ſich}\end{matrix}\right\}$ ganz und gar!

Suschen.

Verſtehſt Du mich noch nicht, Du harter Mann?
Siehſt Du mich immer noch mißtrauiſch an?
Fühlſt Du denn nicht, wie es mich zu Dir zieht
(an ſeine Bruſt fallend)
Und daß ich ſterben muß, wenn Dir ein Leid geſchieht?

Anton.

Du engelſüßes Kind, ſo biſt Du mein?

Chor

O welch ein rührender Verein.
Die Engel im Himmel müſſen ſich freu'n.

Suschen (von Antons Bruſt zu ihm aufblickend)

Sag' Anton, kannſt Du mir vergeben?

Anton.

O ſprich nicht aus, mein einzig Leben!
Ich trage größre Schuld als Du.
Gieb Dich zu Ruh,
Nun lacht uns lauter Glück und Freude zu!

Vogt.

Hoho! Es ſcheint ihr habt vergeſſen,
Daß ich hier zu Gericht geſeſſen.

Chor.

Ach Eure Freude laßt vermeſſen
Des harten Spruches euch vergeſſen!

Suschen.

Nein wir dürfen nicht verzagen,
Denn wir ſtehn in ſichrer Hut.
Treue Liebe lehret wagen,
Lehret hoffen und ertragen,
Und mir ſagt mein froher Muth:
Alles, Alles wird noch gut!

Anton, Hans, Mutter und **Chor.**

Nein wir wollen nicht verzagen,
Stehn wir doch in Gottes Hut.
Treue Liebe lehret wagen,
Lehret hoffen und ertragen.
Ja es bürgt der frohe Muth:
Alles, Alles wird noch gut!

Anton.

Nun ſo mag mein Urtheil fallen,
Hier vor Allen
Nenn' ich laut
Suschen meine Braut.
Herz und Hand gehören ihr —

Vogt (ſpringt auf).

Halt da! Das verbitt' ich mir.
Euer Herz mögt Ihr verſchenken,
Da will ich nicht proteſtiren,
Aber über Eure Hand
Könnt Ihr nicht mehr disponiren,
Alldieweil und ſintemalen
Sie der Juſtiz verfallen.

Suschen (Antons Hand faſſend).

Nein man ſoll ſie mir nicht rauben!

Anton.

Kind, wo iſt Dein heitrer Glauben?
Noch bin ich friſch, noch bin ich frei.

Hans.

Das bin ich auch und ſteh' Dir bei.
Wir halten Stand, ſind unſrer zwei,
So leicht kommt man uns doch nicht bei!
(ſtellt ſich zu ihm, die Aermel kampffertig aufſtreifend.)

Chor (aus dem Hintergrunde).

Habt Acht! Wir ſehn den Büttel ſchon!

Vogt.

Aha! Jetzt kommt die Reſolution.
Silentium! Jetzt habet Acht,
Nun wird dem Spaß ein End' gemacht.
(Er empfängt vom Büttel ein verſiegeltes Schreiben, öffnet es behutſam,

läßt einen Stuhl hinter ſich, in die Mitte der Bühne ſtellen, die Büttel treten zu ſeiner Seite.)

Vogt.

Jetzt merkt wohl auf! Silentium!
In Ehrfurcht ſpitzt die Ohren und ſeyd ſtumm!
Die Hüte ab! Silentium!
Silentium perpetuum! (ſetzt die Brille auf.)
(er lieſt) „Anton Laube zahlt 20 Gulden,
Bei Strafe der Exekution."

Chor.

Er iſt begnadigt, alle Noth zu End'!

Vogt.

Silentium! Mordtauſendelement!
Denkt ihr damit iſt's abgethan?
Das Urtheil fordert nur voran,
Wie die Juſtiz gewöhnlich thut,
Erſt das Geld und dann das Blut. —
Jetzt kommt das Beſte, nur gemach!
(lieſt) „Dem Herrn Vogt laß ich inſinuiren:
Mit ſei — mit ſeiner" — Jetzt trifft mich der Schlag!
(läßt den Brief fallen, ſinkt in den Stuhl zurück.)

Chor.

Was iſt dem Herrn Vogt geſchehn?

Hans.

Still, laßt mich ſehn! (nimmt den Brief auf und
lieſt) „Dem Herrn Vogt laß ich inſinuiren:
Mit ſeiner Albernheit mich nicht zu moleſtiren.
(Der Vogt ſpringt auf, mit einem Griff den Brief zuſammenballend.)

Hans und Chor.

Heißa, ho, Anton iſt frei,
Alles Unglück iſt vorbei!

Vogt (grimmig).

Man thut ſich moquiren,
Will nicht mehr pariren,
Mich nicht reſpektiren,
Die hohe Obrigkeit nicht veneriren.
Da muß ein Millionentauſendbombendonnerwetter euch regiren!
(läuft fort.)

Hans (zu Anton).

Siehſt Du wohl?
Ich habe doch Dein Glück gemacht,
Hat mir's auch Prügel eingebracht.
Juchheiraßaßaßa!
Das hab' ich gut gemacht!

Chor.

Juchheiraßaßaßa!
Das hat er gut gemacht!

Anton (zu Suschen*)

Ja, drohten mir nicht Schwerdt und Banden,
Du hätteſt nimmermehr geſtanden,
Daß mir Dein Herz gehört.
Nun haſt Du laut bekannt
Was Andre leis geſtehn.

Suschen**).

Könnt ich Dir die Leiden ſagen,
Die ich Tag und Nacht getragen,
Daß du mich verkannt —
Nein ich kann es Dir nicht ſagen.
(ſinkt an ſeine Bruſt.)

---

*) Erinnerung an Suschens Lied.
**) Erinnerung an Antons Lied.

Hans.

Ei vergeßt doch, was vergangen.
Kannſt Du die Braut denn wohlfeiler verlangen,
Für 20 Gulden iſt ſie Dir beſcheert,
Und die iſt ſie doch unter Brüdern werth!

Hans und Chor.

Nun kann man wieder luſtig ſeyn
Hejuchhe!
Auf Hochzeit ſich und Kindtauf freu'n
Hejuchhe!
Das Brautpaar lebe hoch!

(Der Vorhang fällt.)

Ende des zweiten Bandes.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dramatiſche

und

dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Dritter Band.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Dritter Band.

Treue Liebe.
Wer bin ich?
Der Zigeuner.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1846.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Treue Liebe.

Schauſpiel in fünf Akten.

1841.

Personen.

Baronin von Ellwang.
Amalie, ihre Tochter.
Graf Ferdinand von Wartenau.
Baron Eugen von Ringen, Kammerherr.
Herr von Trumm.
Fräulein von Milten.
Marie.
Schenkwirthin.
Kutſcher,
Kammermädchen, } im Dienſte der Baronin.
Ein Bedienter des Grafen.
Herren und Damen. Bediente.

(Die Handlung ſpielt auf dem Landgute der Baronin.)

Erſter Akt.

Eine ländliche Wirthsſtube. Auf einer Seite vorn ein Kamin, davor Tiſch und Schemel, gegenüber ein Fenſter, in deſſen Nähe ein großer Lehnſtuhl. Auf derſelben Seite, tiefer, die Ausgangsthür, im Hintergrunde der Schenktiſch, auf der andern Seite eine Kammerthür.

Erſter Auftritt.

Wirthin, darauf der **Kutſcher**.

Wirthin

(durch die Thür eintretend, ſpricht hinaus).

Wollen Sie nicht hereinkommen? Können's hier in der Stube bequemer haben. Nicht? Nun, ſo verziehen Sie nur ein Augenblickchen, ſollen ſogleich bedient ſeyn. (Sie geht zum Schenktiſche.) Du lieber Gott! das Mamſellchen iſt ja ganz verſchmachtet. — Wie ſolch junges Blut nur allein auf die Landſtraße kommt? — In Trauer — vielleicht um Vater oder Mutter — weiß wohl nicht, wo's nun hingehört —

Kutſcher

(in Livree, tritt ein, die Pfeife im Munde).

Guten Abend, Frau Wirthin! Einen halben!

Wirthin

(hat einen Teller mit Speiſen belegt, ein Glas Wein dazu geſtellt, und geht jetzt damit hinaus).

Ei ſchönen guten Abend Herr Chriſtian! ſollen gleich bedient ſeyn. (Geht hinaus.)

Kutſcher (den Hut auf den Tiſch legend).

Uf! Iſt warm heut, meiner Treu! Alles geht jetzt verkehrt in der Welt, Froſt im Juli und Hitze im Oktober. — Und der Taback will auch nicht mehr brennen; (macht ſich mit der Pfeife zu ſchaffen) iſt nichts mehr wie's ſeyn ſoll.

Wirthin (kommt zurück und geht zum Schenktiſch).

Alſo 'nen halben, Herr Chriſtian? Gleich, gleich. Mußte nur erſt dem Mamſellchen draußen in der Laube etwas bringen. Scheint hübſcher Leute Kind, kommt zu Fuß heut' von Ettersheim und will noch weiter. (Bringt dem Kutſcher einen halben Schoppen Wein.) Wohl bekomm's! —

Kutſcher.

Schön Dank! (Schenkt ſich ein.)

Wirthin.

Spannen Sie nicht aus?

Kutſcher.

Die junge Herrſchaft wird wohl bald kommen, ſind bei der alten Excellenz in Starnitz zum Beſuch.

Wirthin.

Ich weiß; kamen ja vorgeſtern hier vorbei, die junge Herrſchaft beim Herrn Kammerherrn im Wagen, Mamſell Jeannette auf dem Rückſitz, der Herr Graf zu Pferde. Waren alle munter und guter Dinge. Und kommen heut' zurück? So, ſo. — Und der Herr Kammerherr bringen ſie nicht wieder in ihrem Wagen auf's Schloß? —

(Ferner Donner.)

Kutſcher (wieder mit der Pfeife beſchäftigt).

Kann nicht, hat Dienſt, iſt auf heut' Abend an Hof gecommandirt.

Wirthin.

Will wohl nicht brennen, Herr Chriſtian?

Kutſcher.

Weiß der Geier, was das iſt!

Wirthin.

Wollen Sie Feuer haben?

Kutſcher.

Na, geht ſchon, iſt ſchon gut.

Wirthin.

Der Herr Graf geht doch wieder mit auf's Schloß?

Kutſcher.

Auch nicht. Hole bloß die junge Herrſchaft hier ab.

Wirthin.

Da wird's auf einmal recht ſtill auf dem Schloſſe werden. — Na, vielleicht wird's nun bald um ſo lebendiger.

Kutſcher.

Wie ſo?

Wirthin.

Nu, endlich einmal wird ſich's doch zeigen, wer der

Rechte iſt; endlich einmal wird's doch eine Hochzeit geben.

Kutſcher.

Ja, man ſollt's denken.

Wirthin (zutraulich).

Was denken Sie denn, Herr Chriſtian, welcher wird's, der Graf oder der Kammerherr?

Kutſcher.

Ja, davon wäre viel zu ſagen.

Wirthin.

Nun, heraus mit der Sprache.

Kutſcher.

Erſt hieß es immer, das Fräulein heirathet den Grafen, das iſt ſchon von den Alten ſo ausgemacht.

Wirthin.

Nun das weiß ich ja.

Kutſcher.

Dann blieb er wohl zwei Jahre fort. Sie ſagten: es wird nichts d'raus, er hat eine andere Amour.

Wirthin.

Das weiß ich auch.

(Ferner Donner.)

Kutſcher.

Nun kam der Kammerherr deſto öfter, und wir ſagten alle: der wird's.

Wirthin.

Richtig, aber nur weiter.

Kutſcher.

Auf einmal kommt der Graf vor vier Monaten wieder zum Beſuche. Er bleibt lange da, reiſt wieder ab, kommt aber wieder, und ſie fahren zuſammen und reiten zuſammen und gehen zuſammen, und wir alle glauben, daß der Kammerherr nicht mehr die beſte Nummer hat.

Wirthin.

Alſo ſie heirathet den Grafen?

Kutſcher (nimmt das Glas).

Ja das weiß ich nicht. (Trinkt.)

Wirthin.

Aber dann wiſſen Sie ja nicht mehr als ich, lieber Herr Chriſtian.

Kutſcher.

Das kann wohl ſeyn; wer weiß, ob's Fräulein mehr weiß als wir beide. — Iſt das aber eine Sackerlotswirthſchaft heut' mit der Pfeiſe, nun möchte ich doch wohl Feuer haben.

Wirthin.

Sollen ſogleich bedient ſeyn. (Es donnert.) Wird bald Feuer vom Himmel geben, Herr Chriſtian, das Gewitter kommt herauf. (Sie iſt am Schenktiſch beſchäftigt, das Feuerzeug zu ſuchen.)

Kutſcher (nach dem Fenſter ſehend).

Mein Seel'! es regnet ſchon.

Wirthin.

Ach mein armes Mamſellchen draußen wird ja naß; muß ſie doch hereinholen. (Ab.)

Kutſcher.

Da habe ich nun die offne Kaleſche gebracht; wie ſoll die Herrſchaft nun nach Hauſe kommen? — Hm, hm, das wird einige Redensarten ſetzen. (Setzt den Hut auf.) Muß den Wagen nur unter den Giebel fahren. (Mühſam an der Pfeife ſaugend.) Nun iſt ſie richtig ganz aus — geht heut' Alles conträr! (Ab.)

Zweiter Auftritt.

Marie (ſehr einfach, in Trauer gekleidet, einen Strohhut mit ſchwarzem Band im Arm, ein kleines Paket in ein Tuch gebunden in der Hand, wird von der **Wirthin** hereingeleitet.)

Wirthin.

So, ſo, mein liebes Mamſellchen; hier ſind Sie doch im Trocknen. (Führt ſie zum Lehnſtuhle.) Setzen Sie ſich nur dahin. Lieber Gott, Sie können ja kaum gehen!

Marie (ſetzt ſich).

Ich danke Ihnen — Ich fühle mich geſtärkt und erquickt, aber —

Wirthin.

Ja die Füßchen, die halten nicht aus, ſind wohl an's Marſchiren nicht gewöhnt?

Marie (mit dem Kopfe ſchüttelnd).

Ach nein. — Wie weit, ſagten Sie, iſt es bis zur Stadt?

Wirthin.

Gut ſechs Stunden, liebes Mamſellchen. (Sie macht ſich am Schenktiſche zu ſchaffen und geht bald durch die Kammerthür ab.)

Marie (allein).

So erreiche ich ſie heut' doch nicht mehr, — die Nacht bricht bald herein. — Ich muß noch einen Tag Geduld haben — Geduld und guten Muth. — Wie gut, daß die Abweſenden nicht immer von uns wiſſen können. Wenn Ferdinand es ahnte, in welcher Angſt und Noth ich unter ſeinen Schutz mich flüchte, wie ſollte er das ertragen! — Der Wieſenteppich war ihm nicht weich genug für meinen Fuß, er achtete des Steinchens auf meinem Wege und ſuchte mir die kühlſten Schattengänge. Als uns der Wetterſturm auf der Rolandsklippe überraſchte, wie hüllte er mich da in ſeinen Mantel und trug auf ſeinen Armen mich — ich konnte es nicht hindern — den ſteilen, ſchlüpfrigen Abhang hinab. Und nun! — Nun ſo allein in die fremde Welt hinausgeſchleudert, durch die Bosheit wilder Menſchen preisgegeben aller Noth und Pein. Ach daß ein einziger Schlag des Unglücks die ganze Welt um uns verwandeln kann! — Aber nicht in uns, (beſeligt) nicht in uns! — Mein Herz iſt friſch und freudig, als ob Du mich in Deinen Armen hielteſt. Ich weiß ja, daß ich Dich wiederſehen werde;

ich weiß, daß Deine Gedanken immer bei mir ſind, und der tröſtliche Zuſpruch unſers lieben Liedes ſchwebt ſtets auf meinen Lippen, klingt immer wieder in Ohr und Herzen.
(Sie hat den Ellbogen auf die Armlehne geſtützt, den Kopf träumeriſch in die Hand gelegt.)

„Ein getreues Herze wiſſen
Hat des höchſten Schatzes Preis;
Der iſt ſelig zu begrüßen,
Der ein treues Herze weiß.
Mir iſt wohl im höchſten Schmerze,
Denn ich weiß ein treues Herze.“

Ach was es wohl thut, ſo ein Lied zu wiſſen, das Alles ausdrückt, was wir meinen, das habe ich nun erfahren. Und dies liebe herzige Lied weiß ja von allem, was in uns, mit uns vorgegangen. Als wir es zum erſtenmale ſangen, — wir konnten es vor Rührung nicht zu Ende bringen, und Ferdinand fiel überwältigt vor mir nieder und ſagte mir mit heißen Thränen zum erſtenmale, wie er mich liebe. — Ja dies Lied hat uns verlobt, es hält uns auch zuſammen und wenn der ganze Erdkreis zwiſchen uns läge. Sein Troſt bewährt ſich in den ſchlimmſten Stunden und richtet das gebeugte Herz allmächtig auf.

Läuft das Glücke auch zu Zeiten
Anders, als man will und meint:
Ein getreues Herz hilft ſtreiten
Wider alles, was iſt feind.
Mir iſt wohl im höchſten Schmerze,
Denn ich weiß ein treues Herze.

Dritter Auftritt.

Marie, die **Wirthin**, gleich darauf **Jeannette**, **Amalie**, **Eugen**.

Wirthin (kommt aus der Kammerthür).

Da kommt die junge Herrſchaft, und es regnet, weiß Gott, wie bei der Sündfluth.

(Ferner Donner.)

Jeannette (mit Putzſchachteln).

Wir müſſen bei Ihnen den Regen abwarten, Frau Roſe, (ſtellt die Schachteln fort) das Fräulein kommt im Augenblick.

Wirthin.

Kommt ſie? Du meine Güte, und wie ſieht es hier aus! (Räumt Glas und Flaſche fort, die der Kutſcher ſtehen laſſen; man hört Amalie und Eugen draußen, ſie treten ein.)

Amalie (lachend).

Beruhigen Sie ſich nur, Couſin, das Unglück iſt nicht groß. Guten Abend Frau Roſe! wie geht's meinem Pathchen, dem kleinen Wilhelm?

Wirthin.

Guten Abend Ihro Gnaden! Gott ſey Dank, wohl auf.

Eugen.

Aber warum wollen Sie meinen Vorſchlag nicht annehmen? In drei Viertelſtunden bringe ich Sie nach Hauſe.

Amalie.

Dann haben Sie eben ſo lange zurück zu fahren, en tout et pour tout ein Verſäumniß von anderthalb Stunden. Sie kommen zu ſpät zum Hofball, der Hofmarſchall ſieht Sie grimmig an, die Prinzeſſin gar nicht; die Sallwitz, mit der Sie zum erſten Maſureck engagirt ſind, den Sie nun verſäumen, wird Ihre bitterſte Feindin; Sie wiſſen, was ſie gilt, Sie fallen in Ungnade, ſind geſtürzt, Ihre ganze Carriere iſt verdorben, Sie ſind ein verlorner Menſch, es bleibt Ihnen nichts übrig, als ſich eine Kugel vor den Kopf zu ſchießen. — Nein, Couſin, das Unglück will ich nicht über die Familie bringen. Geſchwind in den Wagen, Couſin, es iſt die höchſte Zeit.

Eugen.

In Starniß trieben Sie doch ſo ſehr, nach Haus zu kommen.

Amalie.

Weil ich Maman leidend wußte; nun haben Sie ſelbſt vom Kutſcher gehört, daß ſie wieder ganz wohl iſt.

Eugen.

Aber wie wollen Sie es hier nur eine Viertelſtunde aushalten?

Amalie.

Ich opfre mich für Sie, Couſin; der Gedanke wird mich aufrecht halten. (Sie braucht das Flacon, welches ſie mit dem Schnupftuche in der Hand hält.) Wollen Sie mir aber noch einen Ritterdienſt erweiſen?

Eugen.

Befehlen —

Amalie.

Machen Sie mir das Fenſter ein wenig auf; es iſt dumpfig hier.

Wirthin.

Ja, die Mannsleute mit ihrem Tabacksſchmauchen!

Eugen (wollte vor dem Lehnſtuhl vorüber nach dem Fenſter, Marie erhebt ſich, er prallt zurück).

Pardon! (Geht hinter dem Stuhl weg; öffnet das Fenſter.)

Amalie (aufmerkſam geworden, zur Wirthin).

Wer iſt das? (Lorgnirt ſie.)

Marie (verneigt ſich).

Amalie (dankt mit freundlichem Kopfnicken).

Wirthin (halblaut).

Eine junge Perſon, die zu Fuß ankam; ſo hinfällig, du lieber Gott, daß ſie ſich kaum auf den Füßen hielt.

Amalie.

Bleiben Sie ſitzen, liebes Kind. (Zu Eugen, der zurück kommt.) Ah ich danke — und nun Adieu, Couſin.

Eugen.

Sie treiben mich fort!

Amalie.

Um Ihres Glückes willen.

Eugen.

Vielmehr um dem Glücke Anderer nicht im Wege zu ſeyn.

Amalie.

Weſſen?

Eugen.

Ma belle cousine me juge trop innocent.

Amalie.

Pas trop, pas trop, mon beau cousin; je n'ai jamais entendu parler de l'innocence des chambellans.

Eugen (näher zu ihr).

Und Sie glauben, ich könnte nicht auch berechnen, daß der Graf uns bald einholen muß? Wenn er Ihre Equipage vor der Thür ſieht, wird er wohl vorüberreiten?

Amalie.

Er hat Eile ſo gut als Sie, da er auch an Hof muß.

Eugen.

Muß? Ihn ruft kein Amt wie mich, und die Wahl zwiſchen einem Hofballe und einem tête à tête mit Ihnen wird ihm nicht ſchwer fallen.

Amalie.

Couſin, mit ſolchen ſcharfſinnigen Combinationen werden Sie außerordentliche Carriere machen, nur möchte ich Ihnen rathen, beſcheidenere Folgerungen zu ziehen. Adieu Couſin. (Wendet ſich.)

Eugen (dicht zu ihr tretend, immer gedämpfter).

Amélie! — erſt ſeit einiger Zeit ſind Sie ſo susceptible gegen mich.

Amalie.

Erſt ſeit Kurzem machen Sie mir üble Laune.

Eugen (verbeugt ſich).

Ich will ſie nicht vermehren, Adieu! (Will gehn.)

Amalie.

Eugène! (ſie reicht ihm freundlich die Hand) sans rancune!

Eugen (nimmt ihre Hand).

Wollen Sie meinen Wagen nehmen?

Amalie.

Sie ſind unerträglich!

Eugen.

Adieu! (Geht ab.)

Vierter Auftritt.

Vorige, ohne Eugen.

Jeannette.

Soll die Wirthin nicht ein wenig Feuer machen? Wenn der Graf kommt —

Amalie (unwillig).

Fangen Sie auch an?

Jeannette.

Ich meine nur, gnädiges Fräulein, der Graf muß ſich doch ein wenig wärmen und trocknen können; es iſt wirklich Menſchenpflicht, dafür zu ſorgen, er kann ja den Tod von dieſem Wetter haben.

Amalie.

Das iſt wahr; wir müſſen dafür ſorgen.

Jeannette.

Frau Roſe, machen Sie geſchwind etwas Feuer im Kamin!

Wirthin.

Sollen gleich bedient ſeyn. (Sie thut es und verläßt dann die Bühne.)

Jeannette.

So recht. Wir rücken Tiſch und Stüble zum Kamin, ſo. — (Thut es.) Man wird uns recht behaglich eingerichtet finden, und es wäre wirklich Jammerſchade, wenn der liebe Himmel nicht noch ein Stündchen ſo fortregnete.

(Ferner Donner.)

Amalie

(hat Hut, Tuch und Flacon auf den Tiſch gelegt, wendet ſich von ihr)

Petite mechante! (Sie nähert ſich Marien.) Das offne Fenſter genirt Sie doch nicht?

Marie.

O nein! (Sie ſteht auf.) Die Luft hat ſich erfriſcht und thut ungemein wohl. (Sie fährt mit der Hand über die Stirn.)

Amalie.

Sind Sie leidend? Behalten Sie Ihren Platz.

Marie.

Erlauben Sie mir, ich habe mich ſchon erholt. Nur die ungewohnte Anſtrengung —

Amalie.

Kommen Sie weit her?

Marie.

Vier Tage bin ich unterwegs.

Amalie.

Sie gehn in Trauer, wohl um liebe Angehörige?

Marie.

Um meine letzten Verwandten.

Amalie.

Mein Gott! ſo ſind Sie ganz verwaiſt?

Marie.

Alle, die mir durch Bande des Blutes theuer waren, ſind in den letzten fünf Jahren von mir geſchieden.

(Ferner Donner.)

Amalie.

Sie tragen es mit ſchöner Ergebung.

Marie.

Nicht immer, nicht immer, aber dann —

Amalie.

Was meinen Sie?

Marie.

Wir haben auf dem Lande einen ſchönen Spruch: „Der liebe Gott ſchickt warmes Wetter, wenn das Lamm geſchoren iſt.“ So hat er mir gegeben, was mich im höchſten Schmerze freudig aufrecht hält.

Amalie (zu Jeannetten).

Cette jeune personne me fait une impression extraordinaire; elle a une mine, un je ne sais quoi.

Jeannette.

C'est bien à propos! Ne pourroit elle pas me remplacer? Si Madame —

Marie.

Verzeihen Sie, ich muß bitten, nicht franzöſiſch zu ſagen, was ich nicht verſtehen ſoll.

Amalie.

Ah! —

Jeannette (heimlich).

Sehn Sie, Gnädigſte, ſie kann auch franzöſiſch, das trifft ſich merkwürdig. Gewiß wäre ſie glücklich, in meine Stelle zu kommen; dann brauchte meine Hochzeit doch nicht bis Neujahr aufgeſchoben zu werden.

Amalie.

Wie ungeduldig ſind Sie, von mir loszukommen!

Jeannette.

Ach, ich nicht, aber mein Bräutigam —

Amalie (zu Marien).

Sie ſagten, wenn ich nicht irre, ſie ſeyen vom Lande, — Ihre Bildung erſcheint ſtädtiſch.

Marie
(welche ſich dem Lehnſtuhle wieder genähert hat, als ſuche ſie eine Stütze).

Den Bemühungen meiner Eltern verdanke ich Alles und — ſpäteren glücklichen Verhältniſſen.

Amalie.

Die nun, ſcheint es, zerſtört ſind.

Marie (raſch).

Zerſtört? — O nein; nur durch die ungewöhnlichſten Schickſalsſchläge auf kurze Zeit geſtört.

Jeannette (neugierig).

Ungewöhnlich? Wie ſo denn? Erzählen Sie doch, theilen Sie ſich mit, Liebe.

Marie.

Ich glaube — meine Erzählung möchte zu romanhaft erſcheinen, um wirkliche Theilnahme zu verdienen.

Jeannette.

Wirklich romanhaft? Das iſt ja äußerſt intereſſant!

Amalie.

O, wer weiß es nicht, wie oft die romanhafteſte Erfindung von der Wirklichkeit überboten wird.

Marie.

Verzeihen Sie — es würde mich auch ſo heftig bewegen, — ich bin ſehr angegriffen — (Sie wankt.)

Amalie.

Mein Gott, Sie können ſich kaum halten!

Marie (ſinkt in den Stuhl).

Amalie.

Jeannette, geſchwind! (Beide ſind um Marien beſchäftigt.) Sie hätten nicht ſo lange ſtehen ſollen.

Marie.

Es iſt ſogleich vorüber; ich danke.

Amalie (zu Jeannetten).

Passez moi le flacon, là! (Auf den Tiſch deutend.)

Jeannette (indem ſie geht, für ſich).

Nun ſind wir um die Geſchichte. (Bringt das Flacon.) Voici Madame!

Amalie.

Nehmen Sie. (Giebt es Marien.)

Marie.

Sie ſind ſo gütig. — Es iſt nur die wiederkehrende Schwäche — nach einer ſehr ſchweren Krankheit, die ich kaum überſtanden.

Amalie.

Sie müßten ſich aber dauernde Erholung gönnen, bis Sie Ihre Reiſe fortſetzen.

Marie.

Ja ich fühle es — ich muß hier bleiben.

Amalie.

Hier? — Welche Pflege kann Ihnen hier geboten werden?

Jeannette (zu Amalie).

Ja, wenn wir ſie nur auf dem Schloſſe hätten.

Amalie.

Freilich, da könnte man —

Jeannette.

O ich wollte ſo für ſie ſorgen —

Amalie.

Sie haben Recht, das iſt das Beſte. (zu Marie.) Wollten Sie wohl mit mir fahren, ſich bei uns wiederherzuſtellen?

Marie.

So viel Güte —

Jeannette.

Und vielleicht gefiele es Ihnen dort, und Sie gefielen dem gnädigen Fräulein ſo, daß Sie gar nicht wieder fortgingen.

Amalie (zu Jeannette, halblaut).

Sie verfolgen Ihren Plan, ſcheint es.

Jeannette.

Ach! — bloße Menſchenpflicht! reine Menſchenpflicht! (Bei Seite.) Das müßte doch kurios zugehen, wenn ich nun nicht all' die romantiſchen Schickſale erführe und obenein eine Stellvertreterin bekäme!

Fünfter Auftritt.

Vorige. Die **Wirthin** (mit einem Leuchter, auf dem eine brennende Kerze).

Wirthin.

Euer Gnaden befehlen doch wohl Licht; es wird ſchon dunkel. (Stellt es auf den Tiſch. Die Bühne wird davon nur auf dieſer Seite erhellt.)

Amalie.

Und das Wetter läßt nicht nach!

Wirthin.

Das Gewitter zieht vorüber, aber der Regen nimmt kein Ende.

Amalie.

Der arme Graf!

Jeannette.

Er ſollte längſt hier ſeyn. (Für ſich.) Ich muß nur auf die Lauer, daß er nicht vorüberreitet. (Geht ab.)

Amalie (zur Wirthin, halblaut).

Ich werde das fremde junge Mädchen mitnehmen; ſie ſoll ſich erſt erholen, bevor ſie weiter reiſt.

Wirthin.

Verdienen ſich ein Gottes Lohn, Ihre Gnaden; iſt wirklich ein hübſches Mamſellchen.

Amalie.

Wiſſen Sie etwas von ihr?

Wirthin.

Sie iſt krank geweſen, denken nur Ew. Gnaden, vier Monate am —

Amalie (aufhorchend).

Kamen da nicht Reiter?

Wirthin.

Ich höre nichts. (Geht zum Fenſter.) Doch ja, dort die Chauſſee herunter ſcheint etwas zu kommen.

Amalie (für ſich.)

Das wird er ſeyn.

Wirthin.

Ich will das Fenſter lieber zumachen, nicht wahr Mamſellchen, es kommt Ihnen doch wohl kalt an? (Hat das Fenſter geſchloſſen.) Gelt? (Sie beugt ſich zu Marie.) Du meine Güte! feſt eingeſchlafen.

Amalie.

Wirklich? (Tritt hinzu.)

Wirthin.

Sehn Sie nur, im feſten geſunden Schlaf. So hilft ſich die Natur bei jungem Blute.

Amalie.

Stören Sie ſie nicht, wir wollen ſie nachher wecken.

(Man hört von außen Jeannette's und Ferdinands Stimme.)

Amalie.

Er kommt. (Lauft zur Thür; ſie öffnend, ruft ſie lachend hinaus.) Ach armer Graf, wie iſt es Ihnen ergangen! Nur herein, herein! Der Narr ſagt: „Wer ein Haus hat, ſeinen Kopf hinein zu ſtecken, der hat eine gute Sturmhaube.“

Sechster Auftritt.

Vorige. Graf Ferdinand. Jeannette.

Ferdinand (eintretend).

Wem danke ich dieſe freundliche Ueberraſchung?

Amalie.

Der unbeſtändigen Laune des Wetters, mein lieber Freund. Ich bin hier feſtgeregnet.

Ferdinand.

So will ich dem Jupiter pluvius einen Tempel bauen.

Amalie.

Die Opferflamme lodert ſchon, nahen Sie ſich in heiliger Scheu und — trocknen Sie Ihren Oberrock.

Ferdinand.

Fürwahr das Wetter hat ihm und mir übel mitgeſpielt, und nichts kann uns beiden erwünſchter ſeyn, als dieſes gaſtliche Feuer.

Jeannette (iſt ihm behüflich, den Rock abzulegen, hängt ihn über einen Schemel nahe dem Kamin und geht dann mit der Wirthin ab.)

Ferdinand (fortfahrend.)

Wie überraſchend empfängt mich dieſe liebenswürdige weibliche Sorgfalt hier! (Küßt ihre Hand). Wie mit einem

Zauberſchlage wiſſen die Frauen uns den fremdeſten Ort heimiſch zu machen.

Siebenter Auftritt.

Amalie und Ferdinand.

Amalie
(nimmt den entfernteren Schemel am Kamine ein).

So profitiren Sie von dieſem Zauber: ſetzen Sie ſich geſchwind her. Erzählen Sie mir: womit hat die gute alte Excellenz Sie noch ſo lange aufgehalten?

Ferdinand (ſetzt ſich dem Kamine zunächſt).

Er ſang mir daſſelbe Lied, das ich von ſchöneren Lippen auch ſchon vernommen: ich ſolle wieder in Staatsdienſte treten.

Amalie.

Und wußte er den Ton lockender zu ſtimmen, als jene anderen Lippen, die, ſo viel ich weiß, wenig Effect machten?

Ferdinand.

Sie thun mir Unrecht, Amalie! Wie könnte ich unempfindlich für Ihre liebenswürdige Theilnahme ſeyn? Sie wollen mich auf würdige Weiſe beſchäftigt wiſſen, Sie trauen mir die Fähigkeiten zu, an der Löſung der Verworrenheit unſrer überlebten Zuſtände mitzuwirken, verheißen mir Ehre, Anſehn und Befriedigung davon. — Wenn Sie ſich aber täuſchten! — Bin ich nicht ſchon vor faſt drei Jahren der Schule dieſer Erfahrungen entlaufen, weil ich nichts als getäuſchte Erwartungen fand?

Amalie.

Sie waren um drei Jahre jünger, als Sie den Dienſt quittirten, waren ungeduldiger und reizbarer.

Ferdinand.

Halten Sie mich jetzt für abgeſtumpft genug, um die Folter der Unbefriedigung an der eigenen Thätigkeit gelaſſen zu ertragen? Glauben Sie: nichts kann ein männliches Herz mehr verzehren, als der Zwang: nicht ausrichten zu dürfen, was man vermöchte! — Es iſt eine Stimme in mir, die ohne Aufhören mit Marquis Poſa's Worten ruft: „ich kann nicht Fürſtendiener ſeyn."

Amalie.

Und ich antworte dieſem liebenswürdigen Phantaſten mit König Philipps Worten: „Sie ſind ein Proteſtant." Ein ewig Proteſtirender gegen Alles, was nun einmal da iſt. Wollten Sie ſich nur entſchließen, mit etwas gemilderten Forderungen Ihren Platz in der großen Welt einzunehmen, Sie würden Alles erlangen, was Sie begehren, ich möchte dafür einſtehen.

Ferdinand (raſch).

Möchten Sie das?

Amalie (ausweichend).

Das war ein unbedachtes Wort, wie könnte ich —?

Ferdinand.

Sie können es; Sie allein. Und wenn Sie mich denn zur Entſcheidung drängen, ſo knüpfe ich nur an Ihren Beiſtand, Ihre Theilnehmung meine Zuſage.

Amalie.

Es iſt ſehr galant, daß Sie mir die Ehre eines ſo mächtigen Einfluſſes gönnen.

Ferdinand.

Nein, Amalie, weichen Sie mir nicht aus. Ich ſtehe an der Schwelle der Entſcheidung über meine Zukunft; auf Ihr Wort iſt ſie geſtellt und dieſe ſelten trauliche Stunde ſey uns nicht vergebens gegönnt. Ich bin kein Mann des Zauderns und Erwartens; laſſen Sie uns aus offenem Herzen ſprechen. Soll ich der ſogenannten großen Welt wieder angehören, ſo fordre ich ihr dafür den höchſten Preis ab: ſie muß mir Ihren Beſitz gewähren. — Nur in dem Zauberkreiſe Ihrer Anmuth, Ihrer Heiterkeit bin ich ſicher, Nachſicht und Antheil für das Treiben hegen zu können, dem meine Strenge widerſtrebt. Ich muß eine Heimath haben in der öden Wüſte des Menſchengewühles, eine Bruſt, an der mein liebedürſtendes Herz in Schmerz und Luſt das Echo ſeines Schlages vernimmt, und — Sie wiſſen es, Amalie — welch' ein ſüßer Anſpruch an Ihre Gewährung mit mir aufgewachſen iſt; Sie wiſſen, daß der Wunſch unſrer Väter uns längſt für einander beſtimmt hatte.

Amalie.

Vergeſſen Sie, daß es eine Zeit gab, wo die Erfüllung dieſes Wunſches Ihnen wenig am Herzen lag?

Ferdinand.

Es war eine Zeit, in der ich Ihren Werth noch nicht erkannt hatte; eine Zeit, (ſehr ernſt) in der eine wunderbare Führung meines inneren Lebens mich den angebornen Kreiſen entrückte; eine Zeit, in der Alles, was eine Menſchenſeele an Wonne und Jammer zu tragen vermag, durch meine Bruſt gezogen iſt.

Amalie.

Sie waren verlobt, ſagte man.

Ferdinand.

Man ſagte die Wahrheit.

Amalie.

Mit einem Mädchen von bürgerlicher Herkunft?

Ferdinand.

Mit einer armen Pfarrerstochter. Als ich damals, aus Ueberdruß an der großen Welt, in die Einſamkeit des Gebirges flüchtete, da fand ich ſie — es war an dem Sterbebette ihrer Mutter —

Amalie.

Und Ihre Reiſe nach England hatte den Zweck, die Einwilligung Ihres Vaters zu erlangen?

Ferdinand.

Zum Theil. Es iſt jetzt ein Jahr, daß ich von meiner Braut ſchied — an den Gräbern ihrer Eltern ſagte ich ihr Lebewohl, Lebewohl für dieſes Leben! — Mir ahnte nicht, daß ich ſie unter dem Raſen neben ihren Lieben wiederfinden ſollte.

Amalie.

Das arme Mädchen! — Sie ſtarb während Ihrer Abweſenheit?

Ferdinand.

Ich kehrte viel früher zurück, als ich anfangs geglaubt; träumte nur von der Freude der Ueberraſchung, von der Selbſtſtändigkeit des zurückgezogenen Lebens, das ich mir auf unſern Gütern zu bereiten dachte: — da traf mich ſchon in der Reſidenz die Todespoſt. — Mit einem einzigen grauenvollen Schlage war das blühende Weſen hinweggemäht vom Lichte des Tages, todt — (Er ſpringt auf, Amalie erhebt ſich ebenfalls.) Laſſen Sie mich abbrechen, Amalie. Ich ſcheue den Tod nicht, ich liebe den Umgang mit meinen theuren Verſtorbenen, aber vor der Marterſtätte, wo ſie mir abgefordert wurden, ſchaudert meine Seele.

Amalie.

Sie haben ſchon viel gelitten.

Ferdinand.

Ja, meine Freundin, ein lebensfriſches unbefangenes Herz iſt es nicht, das ich Ihnen biete: es iſt ein ſchwergeprüftes Herz voll tiefer Wundenmale, aber es iſt auch ſtark geworden in Ueberwindung und hegt noch warmen Muth zu neuem Leben und zu neuer Liebe.

Amalie.

Sie trauen Ihrer Philoſophie ſehr viel zu; werden Sie ſo bald vergeſſen können?

Ferdinand.

Vergeſſen? Nein. Aber nicht an die Vergangenheit darf ſich der Mann gefangen geben; der Gegenwart, der Zukunft gehört er an. Auch der geknickte Stamm muß immer neue Lebenskeime aus ſeinen Wurzeln treiben, und neue Liebe giebt ja neues Leben. Nur Bande des Herzens können uns der menſchlichen Gemeinſchaft erhalten: wer dem Leben nicht erliegen will, der muß es zu überwinden trachten.

Amalie.

Kann man ſich aber durch Vernunftſchlüſſe in eine neue Liebe treiben?

Ferdinand.

O Amalie! wie grauſam ſcherzen Sie in einer Stunde, in der ich mein Herz in ſeiner ſchmerzlichen Liebesbedürftigkeit vor Ihnen öffne.

Amalie.

Ich ſehe nur die Kränze Ihrer erſten Liebe darin hängen.

Ferdinand.

Mein erſte Liebe iſt bei den Todten. Die Kränze, die ich ihrem Grabe weihe, kann das reiche, blühende Leben leicht entbehren.

Amalie.

Aber es wird fühlen, daß es ſie entbehrt.

Ferdinand.

Nein, Amalie, wenn ich ſo glücklich ſeyn kann, Ihre Neigung zu erwerben, ſo werden Sie auch meine Vergangenheit achten, vielleicht um ihretwillen mich wärmer lieben lernen. Sie werden die Schatten der Melancholie aus meiner Seele ſcheuchen und Vergangenheit und Gegenwart mir in Heiterkeit verſöhnen. Das ſind meine Hoffnungen, Amalie; ſagen Sie mir, ob Sie ſie theilen können.

Amalie (ſieht vor ſich nieder. Pauſe).

Haben Sie Geduld, mein Freund; ich kann mich in den mannichfachen Gedanken und Empfindungen, die mich bedrängen, nicht ſogleich zurechtfinden. Ihre Offenheit ehrt mich unendlich, aber (mit feinem Lächeln) geſtehen Sie: die Eigenliebe meines Geſchlechtes wird dadurch auf eine harte Probe geſtellt. — Ich glaube faſt, dieſe Stunde iſt einer Entſcheidung nicht günſtig.

Ferdinand.

Sie haben Recht. Ein Antrag wie der meinige muß mit Beſonnenheit geprüft werden. Erlauben Sie, daß ich Ihnen ſchreiben darf. Entſcheiden Sie dann offen und rückhaltlos. Muß ich meiner Hoffnung entſagen, ſo ſchließe ich mich der Expedition nach der Südſee an.

Amalie.

Keine Uebereilung!

Ferdinand.

Es iſt keine. In die ländliche Einſamkeit kann ich mein verwaiſetes Herz nicht tragen; dort würde es ſich an ſeinen Erinnerungen verbluten. Verſagen Sie mir auch die Heimath in der großen Welt, ſo gehöre ich nur noch der Wiſſenſchaft an und die weite Welt wird meine Heimath; dann will ich — (Er wendet ſich, bemerkt Marie im Stuhle liegend; ſie iſt mit dem abgewandten Geſicht an die Wangenlehne geſunken. Er ſtutzt; halblaut zu Amalien.) Wir ſind nicht allein, unſer Geſpräch war belauſcht.

Amalie.

Seyn Sie ohne Sorge, die arme Perſon ſchläft ganz feſt.

Ferdinand.

Wer iſt's?

Amalie.

Eine arme, heimathloſe Waiſe, die ganz erſchöpft und krank hier ankam; ſie hat mich ſo gerührt, daß — Sie werden mich vielleicht kindiſch ſchelten — daß ich ſie mit mir nehmen will, damit ſie ſich erhole.

Ferdinand.

Schelten ſollte ich Sie um dieſe ſchöne Regung Ihres weichen Herzens? (Nimmt ihre beiden Hände.)

Amalie.

Maman wird mich unbedacht nennen, eine unbekannte Perſon —

Ferdinand.

Und wenn ſie Ihrer Güte ganz unwerth wäre — Sie haben Ihrem Herzen genug gethan. (Er hat ihre Hände an ſeine Bruſt gedrückt.)

Achter Auftritt.

Vorige. Jeannette. Wirthin.

Jeannette.

Der Regen iſt vorüber, gnädiges Fräulein.

Amalie (hat ſich raſch losgemacht).

Wirklich?

Wirthin.

Ja, der Himmel klärt ſich auf.

Amalie (ſanft zu Ferdinand).

So wollen wir ſcheiden. Armer Graf, den Ball verſäumen Sie nun.

Ferdinand.

Sie glauben nicht, daß ich es bedaure.

Amalie.

Wer weiß?

Ferdinand

(nimmt Jeannetten die Mantille ab, indem er ſie Amalien umhängt)

Werden Sie Ihre Mutter auf meinen Brief vorbereiten?

Amalie (ſich einwickelnd, ihn zärtlich anſehend)

Wollen ſehen; Adieu!

Ferdinand.

Darf ich Sie nicht an den Wagen führen?

Amalie

(hat ihm den Arm gegeben. Indem ſie ſich zum Abgehen wendet, ſtreift ſie den Lehnſtuhl, hält inne).

Ja ſo, was machen wir mit dem armen Kinde?

Wirthin

(die zu Marien gegangen, während Jeannette die Putzſchachteln hinausträgt)

Schläft ſo feſt und ſüß.

Amalie.

Die Nachtluft möchte ihr ſchädlich ſeyn.

Ferdinand.

Beſſer wär's, ſie bliebe über Nacht hier.

Amalie.

Ich ließe ſie dann morgen früh holen.

Ferdinand.

Die Frau Wirthin ſorgt wohl für ſie.

Wirthin.

Gern, gern.

Amalie.

Nun gut, (im Abgehen.) laſſen Sie es an nichts fehlen, hören Sie?

Wirthin (begleitet ſie bis an die Thür).

Ew. Gnaden können außer Sorge ſeyn; ſoll ein ſchönes weiches Bettchen in der Giebelſtube haben. Empfehle mich zu Gnaden.

Neunter Auftritt.

Marie. Wirthin. Gleich darauf **Ferdinand.**

Wirthin (kommt wieder vor zu Marien).

Nun muß ich ſie aber doch wecken. Mamſellchen! — Liebes Mamſellchen! — Daß Dich! — Was ſo ein junges Blut einen Schlaf hat!

Ferdinand (tritt wieder auf).

Wollen Sie meinem Reitknecht ſagen, daß er die Pferde vorführt?

Wirthin.

Sollen ſogleich bedient ſeyn. (Ab.)

Ferdinand (geht langſam vor).

Die Wonnen des Paradieſes habe ich einſt gekoſtet: — werden mir nun ſelbſt die ſchönſten Früchte dieſer Erde genügen können? — Ach hin iſt hin und todt iſt todt! O wollte doch, da wir mit jedem Tage neuem Weh entgegenleben, eine linde Welle der Vergeſſenheit das Vergangene überſtrömen!

Wirthin (kommt zurück).

Die Pferde ſtehen ſchon vor der Thür.

Ferdinand

(geht auf den Kamin zu, nimmt den Rock vom Schemel).

Wirthin.

Erlauben der Herr Graf. (Sie iſt ihm behülflich.)

So. — Gut daß der Mond aufgeht, der Herr Graf kommen nun gleich durch das Holz.

Ferdinand.

Der Weg iſt gut, es hat nicht Noth. (Er hat den Hut aufgeſetzt, die Handſchuhe angezogen, nimmt die Gerte.) Gute Nacht, Frau Wirthin.

Wirthin (ihn begleitend).

Empfehle mich zu Gnaden.

Ferdinand

(bleibt in der Mitte der Bühne ſtehn, ſieht zu Marien hinüber)

Sorgen Sie gut für die Arme. (Er reicht mit der vom Publikum abgewandten Hand der Wirthin Geld.)

Wirthin.

Zu gnädig! Es ſoll an nichts mangeln.

Ferdinand.

Welch' eine Sympathie das Unglück erzeugt! Mir iſt, als ob ich die arme Heimathloſe tröſten müßte, als ob mein Mitgefühl ein Balſam ihren Wunden wäre. — Schlaf' arme Seele! der Schlaf allein hat Erbarmen mit den Unglücklichen. (Geht ab.)

Wirthin

(welche ihn bis zur Thür begleitet hat, kommt zurück)

Nun wachen Sie auf, Mamſellchen! (Schüttelt ſanft Mariens Arm.) Wachen Sie auf!

Marie (ermuntert ſich).

Wirthin.

Die Herrſchaften ſind ſchon fort; kommen Sie zur Ruh. Sie ſollen erſt bei mir ausſchlafen, dann geht's morgen auf's Schloß. Kommen Sie nur. (Sie geht hinüber, holt das Licht vom Tiſche.)

Marie.

(im Stuhle ſitzend, die Hände im Schooß gefaltet, ſieht entzückt vor ſich hin).

Welch' einen ſüßen Traum hab' ich gehabt! — Ich habe ihn geſehen, — ſo lebhaft, — ſo deutlich. — Seine ſtolze Geſtalt — durch den Kreis der ſchönſten Frauen ſchritt ſie gleichgültig hin, und zu mir trat er, zu mir, und legte die Hand auf ſein treues Herz und ſah mich an mit ſeinen lieben Augen. — O, was ſind Tage, Monden der Verlaſſenheit, was iſt alle Noth und alles Trübſal gegen ſolchen Augenblick der Wonne!

Wirthin (leuchtet voran in die Kammer, Marie folgt ihr).

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Amaliens Cabinet auf dem Schloſſe, mit drei Thüren im Hintergrunde. Links ein Fenſter; davor Arbeitstiſchchen und Armſtuhl, eingehegt durch ein Epheugitter. Auf der andern Seite eine chaise longue.

Erſter Auftritt.

Amalie (ſitzt am Fenſter, einen Brief leſend; die Baronin tritt von der rechten Seite ein).

Baronin.

Du haſt einen Brief vom Grafen erhalten?

Amalie (ſteht auf).

Ja Maman.

Baronin.

Nun?

Amalie.

Es bleibt dabei; er hat wirklich Alles durchgeſetzt. Heut Mittag kommt er an; bringt alle Papiere mit; unſre Einladungen hat er vertheilt, ſo werden die Gäſte zu Abend eintreffen, und übermorgen iſt — meine Hochzeit. — Mir iſt doch wunderlich zu Muth.

Baronin.

Dieſe übereilte Hochzeit hat allerdings etwas Anſtößiges; indeſſen —

Amalie.

Ihm lag ſo viel daran, und da er meine Einwilligung ſehr hoch anſchlägt, ſo habe ich mir wohl nichts gegen ihn vergeben. Er entſchuldigt ſein Dringen abermals in dieſem Briefe. (Sie lieſt.) „Mein Schickſal hat mich gelehrt, ſeiner Laune zu mißtrauen. Laſſen Sie mich raſch ergreifen, was ſeine kaum gehoffte Gunſt mir bietet und zürnen Sie mir nicht, daß ich die bange Beſorgniß vor der Tücke der wechſelnden Stunden faſt gewaltſam abkürze. Sie haben beſchloſſen, mir Ihr ganzes Leben zu weihen; warum wollten Sie mir deſſen nächſte Tage vorenthalten?“

Baronin.

Très bien dit, mais qu'en dira le monde?

Amalie.

Cela m'inquiète fort peu. Man muß heut zu Tage die öffentliche Meinung brüsquiren, ſo kommt man am beſten mit ihr aus. Ueberdies wird man es nur für eine von des Grafen Bizarrerien nehmen; voilà tout. Es iſt etwas Anderes, was mir nicht aus dem Sinne will!

Baronin.

Eh bien?

Amalie.

Der Graf hatte früher eine ernſtliche liaison: — er ſprach mir ſelbſt davon und mit großer Emotion.

Baronin.

Mon enfant! auf dieſem Punkte dürfen wir nicht zu difficile ſeyn. Eine Frau kann ſich gratuliren, wenn ſie nur die zweite und nicht die zehnte inclination ihres Mannes iſt; und die Liebſchaften, von denen die Männer ſelbſt uns ſagen, ſind nicht die ſchlimmſten. Die ganze Sache war ſo ein romantiſches Attachement auf dem Lande, wie ich höre, und ich müßte mich ſehr irren, oder der Graf iſt froh, daß der Tod ihm eine bètise erſpart hat.

Amalie.

Eben das glaube ich nicht. Er ſoll bei der Nachricht von ihrem Tode ganz außer ſich geweſen ſeyn.

Baronin.

Was man allzuheftig fühlt, fühlt man nicht allzulang. Du ſiehſt, nach kaum ſechs Monaten betreibt er die Vermählung mit Dir mit ſolchem empressement.

Amalie (nachdenklich).

Grade dieſe Gewaltſamkeit iſt mir verdächtig. Wenn man doch Genaueres von dieſem Verhältniſſe erfahren könnte!

Baronin.

Wozu ſollte das führen? Und weshalb inquietirt Dich die Sache überhaupt? die Perſon iſt ja todt.

Amalie.

Maman, Du weißt, ich fürchte mich vor Geſpenſtern.

Baronin.

Du wirſt ſie bannen, j'en suis sûre. Das heitere warme Leben behält immer Recht gegen kalte Schatten.

Amalie (erheitert).

Du haſt Recht, Maman, und ich will mir weiter keine Grillen machen. Zudem haben die Reize der großen Welt ſchon ſo manchen Philoſophen überwunden; ich hoffe meinen liebenswürdigen Stoiker auch zu bekehren.

Baronin.

Du darfſt auch nicht vergeſſen, Amélie, daß bei unſern Verbindungen höhere und weitere Rückſichten in Betracht kommen. Man prüft ſeinen Bräutigam nicht wie ein ſentimentales Bürgermädchen; der Graf iſt eine der erſten Parthieen des Landes.

Amalie.

Der ausgezeichneteſte Mann, den ich kenne; es iſt mein ſtolzeſter Gedanke, ihn einmal an der Spitze unſeres Staates zu ſehen; und das wird, das muß geſchehen.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Jeannette.

Jeannette.

Ew. Gnaden wollten die Fremde noch einmal ſprechen, ſie iſt jetzt draußen.

Amalie.

Mein Gott, die arme Perſon habe ich faſt ganz vergeſſen. Sie will alſo fort? Iſt ſie denn auch hergeſtellt? Sie ſagten mir doch — ich glaube vorgeſtern —, ſie hüte noch immer das Bett.

Jeannette.

Freilich wohl. Aber ſie iſt ſo ungeduldig, nach der Stadt zu kommen, daß wenn das gnädige Fräulein kein entſchiedenes Bindemittel anwenden wollen —

Amalie.

Ah, Sie haben noch immer Ihr remplacement im Sinne; ſeyn Sie ohne Sorgen, Sie können nun in acht Tagen heirathen, wenn Sie wollen; übermorgen iſt *meine* Hochzeit.

Jeannette (erfreut).

Wirklich? hab' ich's doch gedacht! Ach das freut mich über die Begriffe! (Küßt Amalien die Hand.) Da wünſche ich tauſend und tauſendmal Glück. Und nun darf ich doch davon ſprechen; nicht wahr Gnädigſte? Ach, es iſt mir ſeither ſauer genug geworden, zu ſchweigen; aber auch nicht *einmal* hab ich den Herrn Grafen in meinen Mund genommen.

Amalie.

Er mag ſich ſelbſt dafür bedanken. Heut kommt er mit den Gäſten an; morgen werden wir Ball haben und übermorgen — Sie werden ſich daran halten müſſen, meine Toilette in Stand zu ſetzen.

Baronin.

Wie das überhaupt noch arrangirt werden ſoll, begreife ich nicht. Obſchon ich Alles vorbereitet habe, wird's doch an Händen fehlen.

Jeannette.

Da wäre es wohl gut, das junge Mädchen noch hier zu behalten; ſie iſt geſchickt und anſtellig.

Amalie.

Das wollen wir, ich werde es ihr ſagen.

Baronin.

Der Anton ſoll auch ſogleich aufſitzen; er muß mit tauſenderlei Commiſſionen zur Stadt. Erlaube, mon enfant, daß ich ein paar Billets bei Dir ſchreibe.

Amalie.

Tout est prêt, Maman. (Sie geht und ordnet das Schreibgeräth auf ihrem Tiſche am Fenſter.)

Baronin (nimmt Platz am Tiſche).

Si tu as quelque commission, je me'n chargerai.

Amalie.

Vous ètes très bonne, Maman, si vous vouliez en avertir la marchande de modes. —

Baronin.

Volontier.

Amalie.

Grand merci Maman! (Zu Jeannette) Faites entrer!

Jeannette.

Bien Madame. (Geht ab.)

Amalie (ſetzt ſich mit einer bunten Stickerei auf die chaise longue).

Dritter Auftritt.

Vorige. Marie.

Marie.

Sie haben mir erlaubt —

Amalie.

Ich freue mich, Sie wieder hergeſtellt zu ſehen. Kommen Sie doch näher. Es hat Ihnen an nichts gefehlt, will ich hoffen?

Marie.

Mein Fräulein, man hat mir ſo viel Freundlichkeit und Sorgfalt erwieſen, daß ich in jeder Stunde die Wirkung Ihrer ungewöhnlichen Güte empfunden; ich weiß Ihnen meinen Dank nicht auszuſprechen.

Amalie.

Nun laſſen Sie. Ich bin ſehr zufrieden, daß Jeannette Sie ſo wohl gepflegt hat; es war mein ausdrücklicher Befehl.

Baronin (während des Schreibens).

Es iſt auch ganz hübſch, mein Kind, daß Sie anerkennen, was für Sie geſchehen iſt. Gewöhnlich erntet man nur Undank bei ſolchen Gelegenheiten.

Marie.

Sollte das wahr ſeyn? — Es iſt ja die ſchönſte Hälfte einer empfangenen Wohlthat, den Dank dafür zu fühlen.

Amalie.

So urtheilt nicht ein Jeder. Dankbarkeit iſt vielen Menſchen ſo läſtig, daß ſie oft in Groll gegen den Wohlthäter umſchlägt.

Marie.

Hätten Sie das ſchon erfahren, mein Fräulein? O nein, gewiß nicht; Ihre freie, edle Güte muß jedes, auch das leidenſtarrſte Herz erweichen.

Amalie (geſchmeichelt).

Sie beurtheilen mich partheiiſch. — Setzen Sie ſich doch; nehmen Sie einen Stuhl, ich bitte.

Marie (ſetzt ſich in ihre Nähe).

Amalie.

Sie wollen ſchon fort? das thut mir leid. Haben Sie denn nicht Luſt, mich im Brautkranze zu ſehen? — dem geht doch ſonſt kein junges Mädchen aus dem Wege.

Marie (verwundert).

Im Brautkranze?

Amalie.

Ja wohl; übermorgen iſt meine Hochzeit.

Marie.

Davon wußte ich nichts.

Amalie.

Nun, Sie erfahren es noch zeitig genug, ſich einen Anzug zuzurichten. Jeannette ſoll dafür ſorgen —

Marie.

O, verzeihen Sie mir, — aber wenn Sie wüßten, was mich forttreibt —

Amalie.

Wenn ich es wüßte, bewieſe ich Ihnen vielleicht, daß zwei Tage des Verzuges — den eine Verlängerung Ihres Unwohlſeyns auch hätte herbeiführen können — gar nichts ausmachen. — Wenn alſo die beſonderen Schickſale, welche Sie erfahren haben, Ihnen nicht geradezu Stillſchweigen auferlegen, ſo ſollten Sie uns Ihr Vertrauen ſchenken.

Marie (zurückhaltend).

Ihr Antheil iſt mir —

Amalie.

Vielleicht von größerem Nutzen, als Sie denken. Entdecken Sie ſich nur, — oder — habe ich mich Ihres Zutrauens nicht würdig gezeigt?

Marie.

O, Sie beſchämen mich.

Amalie.

Nun ſo laſſen Sie hören, was iſt Ihnen begegnet?

Marie.

Ich geſtehe, daß eine beſondere Scheu mich bis jetzt abgehalten hat, irgend jemand dieſe Vorgänge zu erzählen.

Amalie.

Wie ſo denn?

Marie.

Mir iſt, als wäre es beſchämend für ein Mädchen, ſo ungewöhnliche, gewaltſame Dinge erfahren zu haben.

Amalie.

Wenn ſie in Ihnen keinen Anlaß fanden —

Marie.

Was werden Sie denken, wenn ich Ihnen ſage, daß ein räuberiſcher Ueberfall, eine gewaltſame Entführung mich in dieſe Lage verſetzt hat.

Baronin (verletzt).

Was ſagen Sie — Entführung? — Durch einen Liebhaber?

Marie (beſchämt).

Nicht doch, gnädige Frau! o nein! Diebe, Mordbrenner waren es, die mich meiner Heimath, meinen Angehörigen entriſſen, mich in Trauer über meine letzten Blutsverwandten, an den Rand des Grabes brachten.

Amalie.

Mein Gott, das iſt ja erſchrecklich! wie ging denn das zu?

Marie.

Unſer Haus liegt nämlich vom Dorfe etwas abgeſondert; wir hatten an jenem unglücklichen Abende den Gärtner und die Magd zu einer Hochzeit gehen laſſen; ich war mit meiner Tante ganz allein. Der Aermſten ſollte noch eine lang erſehnte Freude zu Theil werden; ihre Tochter kam ganz unerwartet an. Sie hatten ſich ein ganzes Jahr nicht geſehen; ſie ſollten nun künftig ungetrennt leben. Ach, ſie ahneten in der Seligkeit des Wiederſehens nicht, daß ein grauſamer Tod ſie für immer vereinigen ſollte. — Couſine Helene war ſehr ermüdet; darum ging ſie zeitig mit ihrer Mutter in unſer Schlafzimmer hinauf. Ich wollte die Rückkehr unſerer Leute erwarten und ſetzte mich zum Schreiben nieder, wie ich es an jedem Abend zu thun pflegte. — Es war noch nicht Mitternacht; das lebhafte Geſpräch zwiſchen Mutter und Tochter, das ich aus dem Oberſtübchen noch lange vernommen hatte, war verſtummt; der ſüße Schlaf hatte die beiden Glücklichen umfangen. Alles war ſtill um mich; nur eine frühe Nachtigall ſchlag im Taxusbaum vor meinem Fenſter. Ich war ſo ſtill beglückt; keine Ahnung von Unheil regte ſich in meiner Seele. — Da höre ich Tritte an der Thür, Geräuſch am Schloſſe. In der Meinung, es ſeyen unſre Leute, die ſchon zurückkämen, gehe ich hinaus, drehe arglos den Schlüſſel um, ſie einzulaſſen — und herein dringen drei fremde Männer.

Amalie.

Entſetzlich!

Marie.

Sie ergriffen mich — erſtickten meinen Hülferuf, banden mich, daß ich mich nicht zu regen vermochte, und ſo von Todesangſt und faſt unausgeſetzter Ohnmacht umnebelt, konnte ich nur wie im Traum die Fortſchritte ihrer Plünderung verfolgen, bis das Geſpräch von zweien der Räuber, die dicht vor mir ſtanden, mich aus meiner Betäubung riß. Sie rathſchlagten, was ſie mit mir beginnen ſollten, da ſie von mir verrathen zu werden fürchteten. Der Aeltere ſchien mich tödten zu wollen. Dem widerſetzte ſich der Jüngere und ſchlug vor, mich mitzuſchleppen. Indem trat der dritte Räuber wieder ein; ein erſtickender Rauch drang ihm aus der Thüre nach und er rief: „Nun iſts Zeit, wir müſſen fort, in fünf Minuten brennt Alles lichterloh.“ War das Feuer durch unvorſichtiges Umherleuchten entſtanden, war es abſichtliche Tücke, welche die Spuren des Raubes verdecken wollte — ich weiß es nicht; aber im Nu überſah ich, daß gerade von dieſem Orte aus, dicht unter der Treppe, das Feuer die armen Schlafenden dem unentrinnbaren Tode weihte. (Marie ſteht in der Lebhaftigkeit des Erzählens auf, Amalie ebenfalls.) Mich überfiel eine wahre Raſerei der Verzweiflung. An Händen und Füßen gebunden, nicht fähig, einen vernehmbaren Laut von mir zu geben, riß ich an meinen Banden, ſuchte durch flehende Blicke und mein erſticktes Wimmern das Erbarmen der Räuber anzuflehen; umſonſt, ſie konnten oder wollten mich nicht verſtehen. Ich ſah noch eine helle Flamme in der Thür aufſchlagen, fühlte mich aufgehoben und davongetragen — die Sinne waren mir vergangen.

Baronin (aufſtehend und näher tretend).

Man ſchleppte Sie fort?

Amalie.

Erzählen Sie ruhiger, Sie regen ſich zu ſehr auf.

Marie.

Von empfindlichem Rütteln und Stoßen wurde ich erweckt. Ich befand mich auf einem Bauerwagen zwiſchen den Päcken liegend, die aus den geraubten Sachen zuſammengebunden waren; die Räuber ſaßen in meiner Nähe. Der Wagen fuhr raſch über einen holprigen Waldweg. Es war noch dunkle Nacht. Die Sterne ſtanden in voller Pracht über mir, ſie ſchienen in Mitleid und Erbarmen auf mich niederzuſehen; wie anders hatten ſie bis dahin zu mir geſprochen! — Man hatte das Tuch von meinem Munde entfernt. Ich richtete die inſtändigſten Beſchwörungen an meine Henker; flehte ſie an, mich zu entlaſſen, um meinen unglücklichen Verwandten beizuſtehen — ſie drohten mich zu tödten, wenn ich nicht ſchwiege, und als ich der Drohung nicht achtete, wurde mir der Mund wieder verbunden. Urtheilen Sie von meiner Lage, von dem Verzweiflungsſchmerze um die Meinen, von der Ausſicht in mein eignes Schickſal. Gott erbarmte ſich meiner und verſenkte mich in faſt fortdauernde Betäubung.

Baronin.

Sie armes Mädchen!

Amalie.

Daß man ſo etwas nur überlebt!

Marie.

Zwei Nächte und zwei Tage fuhren wir faſt ununterbrochen fort, nur auf einſamen Wald- und Feldwegen, hielten nur bei abgelegenen Schenken an, um Menſchen und Pferden die nöthigſte Nahrung zu geben; die armen

Thiere ſchleppten ſich zuletzt nur unter den ärgſten Mißhandlungen fort. Am Abend des zweiten Tages hatten wir die Landesgrenze überſchritten und machten in einer ſchlechten Waldherberge Halt. Hier ſchienen die Räuber ſehr bekannt. Man löſte meine Bande, brachte mich eine gebrechliche Treppe hinauf in eine Kammer. Ich warf mich auf das Bett und rang in krampfhaftem Weinen und brünſtigen Gebeten nach Ergebung in meinen Tod, der mir unvermeidlich ſchien. — Indeſſen wurde das Geſpräch im Nebenzimmer immer heftiger und lauter; ich ſchlich zur Thür und lauſchte. Man rathſchlagte über mein Schickſal. Zwei Stimmen drangen auf meinen Tod: im Schlaf wollte man mich erwürgen und im Walde verſcharren. Der jüngere Räuber widerſetzte ſich mit wilden Drohungen, begehrte mich als einen Antheil an der Beute — ſeine Aeußerungen klangen mir entſetzlicher als das Todesurtheil. — Da gab mir Gott Kraft, das Aeußerſte zu wagen: ich riß das Fenſter auf, lieber im Sturze meine Glieder zu zerſchmettern. Ohne die Höhe des Fenſters, ohne die Möglichkeit der Rettung zu ermeſſen, ſprang ich hinaus — aber Gottes heilige Engel trugen mich ſanft hinab. — Ich fiel in die Krone eines Baumes; die Aeſte brachen unter mir, hemmten aber die Gewalt des Falles, und ich erreichte nur leicht verletzt den Boden. — Nun raffte ich mich auf, und floh davon, als ob die ganze Hölle hinter mir wäre. Ich glaubte die Stimme meiner Verfolger zu hören; ich rannte fort und fort, ohne auf Weg und Steg zu achten, die ganze Nacht hindurch. Der Morgen dämmerte — ich war wieder in einen Wald gerathen; meine Kniee brachen unter mir ein — es drehte mir im Gehirn — meine Bruſt keuchte den letzten Athem. — Da hörte ich Hundegebell. Ein Dach, von einem Hirſchgeweih gekrönt, ragte aus dem Dickicht. Erſchöpft ſank ich zu Boden, ſah noch eine Meute großer Hunde mich bellend und ſchnobernd umringen — ſie ſchauten mich gutmüthig mit großen treuen Augen an, ſie leckten meine Hände, meine Stirn — da ſchloß ich die Augen beruhigt, und in der Gewißheit zu ſterben, tröſtete mich das Gefühl, daß ich doch nicht mehr unter Menſchen war! (Sie ſinkt auf den Stuhl zurück.)

Amalie.

Erholen Sie ſich Liebe; die Erzählung dieſer fürchterlichen Begebenheiten greift Sie zu ſehr an.

Baronin.

Das war eine Förſterei ohne Zweifel, wohin Sie gekommen waren. Man nahm Sie doch wohl menſchenfreundlich auf?

Marie.

Sechs Wochen lag ich in der Gluth des hitzigen Fiebers und ohne Bewußtſeyn; ich genas nach Monaten faſt ohne Mittel und bei der dürftigſten Pflege. Die alten Leute waren beſchränkt und ſtumpf, ich war ihnen auch wohl läſtig genug. Die erſte Ueberlegung, deren ich nun fähig war, galt den Mitteln, in meine Heimath zurückzukommen; (wieder aufſtehend) mit Schrecken erfuhr ich, daß ich an 25 Meilen davon entfernt war. Einem Hauſirer verkaufte ich die werthvolle Faſſung eines Medaillons, das ich auf der Bruſt trug. Als er fort war, warf ich zufällig einen Blick auf das Zeitungspapier, worin er mir das Geld eingeſchlagen, und wie ein Donnerſchlag traf mich die Nachricht, welche ich las: die Feuersbrunſt in unſerm Dorfe wurde darin gemeldet, und daß man zwei weibliche Leichname aus dem Schutt unſers Hauſes hervorgezogen habe. — So war denn meine ſchreckliche Ahnung erfüllt. — Nun hatte ich keine Heimath mehr. — Ich ſchrieb nach der Reſidenz an unſern Geſchäftsführer um Nachricht vom Aufenthalte des Mannes — von dem meine Zukunft abhängt, und der ſich jetzt auf Reiſen befindet. Ich habe keine Antwort erhalten und in der Ungeduld meiner Seele mich daher ſelbſt aufgemacht—

Baronin.

Wie heißt der Geſchäftsführer?

Marie.

Es iſt der Advokat Velten.

Baronin.

Ach, Sie armes Kind, der iſt ſeit vier Monaten wegen Veruntreuungen gefänglich eingezogen.

Marie.

Mein Gott, was ſagen Sie? daher blieb ich ohne Antwort? ——

Baronin.

Hatten Sie ihm viel Geld anvertraut, ſo fürchte ich —

Marie.

Das weiß ich nicht, — das iſt's auch nicht, was mich erſchreckt. — Indeß, es wird doch möglich ſeyn, eine Adreſſe von ihm zu erfahren; es iſt dringend nothwendig, daß ich Jemand über meine Entführung beruhige, ich muß —

Baronin.

Warten Sie, wie das anzuſtellen iſt, ſoll uns heut Abend noch der Baron Kinzig ſagen, deſſen Sachwalter Velten auch war, oder (zu Amalie.) der Graf; ich glaube, er kennt ihn auch.

Amalie.

Ganz recht; mein Bräutigam wird am beſten rathen, ich ſtelle Sie ihm vor. Sehn Sie, wie nöthig es iſt, daß Sie noch hier bleiben?

Baronin.

Sie finden auch nach der Hochzeit die paſſendſte Gelegenheit, nach der Reſidenz zu kommen; ich empfehle Sie einer der eingeladenen Damen und Sie ſind dann zugleich protegirt. (Sie geht zum Tiſche, nimmt das Geſchriebene zuſammen.)

Marie.

Sie ſind unendlich gütig, gnädige Frau; (Niedergeſchlagen) ſo will ich denn Geduld haben.

Amalie.

Sie müſſen aber auch ein hochzeitliches Geſicht machen, hören Sie?

Marie.

O, glauben Sie, mein Herz iſt voll heißer Wünſche für Ihr Glück.

Amalie.

Nun ſo werden Sie auch von Herzen theilnehmen an allem Jubel und allen Geſchäften dieſer Tage. Es wird lebendig genug bei uns werden und übergenug zu thun geben.

Vierter Auftritt.

Vorige. Jeannette.

Jeannette.

Anton iſt bereit, gnädige Frau.

Baronin.

Faites le monter dans mon cabinet.

Jeannette (ihr die Thür öffnend).

Bien, madame.

Baronin (geht ab).

Amalie (ihr nach).

Encore deux mots, Maman.

Fünfter Auftritt.

Marie (allein).

Da geht eine Glückliche hin! So heiter geht ſie auf ebenen, blumigen Wegen der untrennbaren Vereinigung mit dem Geliebten entgegen; — wie anders ich! — Doch nein, nein! es iſt ja doch keine Braut glücklicher als ich; die ebenen Wege führen oft am Ziel vorbei. Geliebt wird doch kein Mädchen ſo wie ich; in ſo ſelige Verklärung des Glückes, wie es vor mir liegt, kann man nur durch Nacht der Leiden eingehen; das will verdient, erworben ſeyn. — Ja, mir iſt wohl im höchſten Schmerze, mein Lied behält immer, immer Recht. — (Pauſe — man hört von ferne eine Glocke.) Horch, der Thorhüter des Parks läutet; es kommen ſchon Gäſte. (Sie nähert ſich dem Fenſter.) Ein eleganter Wagen fährt die Allee herauf — ein Herr ſitzt allein darin. — (Erſchrocken zurückfahrend.) Mein Gott, welche Aehnlichkeit! — Ach das iſt eine thörichte Einbildung, die mich neckt. — (Sieht wieder hin.) Nein — nein je näher er kommt — wer könnte ihm denn ſo ähnlich ſehen? — er erhebt ſich — er grüßt herauf — heiliger Gott im Himmel, er iſt es! — (Stürzt gegen das Fenſter, um es aufzuſtoßen, ſchreiend.) Ferdinand! (Sinkt auf den Stuhl am Fenſter.) O mein Herz! haſt ſo grenzenloſe Noth ertragen, willſt du nun vor Freude brechen? (Gegen das Fenſter gelehnt, ſanft weinend.) Er iſt da! Er! — O du gütiger Vater im

Himmel, durch welch' einen wunderbaren Zufall führſt du ihn mir ſchon heut entgegen? War es dir genug meiner Qualen, meiner Thränen? Wollteſt du ein Ende machen, du Allerbarmer? (Verſucht ſich zu erheben.) Und ich kann ihm nicht entgegenfliegen. — Was wird er ſagen? — Mit welchem Jubel wird er mich begrüßen!

Sechster Auftritt.

Marie. Jeannette.

Jeannette (durch die Seitenthür rechts raſch eintretend).

Er iſt da, der Bräutigam iſt gekommen.

Marie.

Wer? (Richtet ſich raſch auf.)

Jeannette.

Der Graf von Wartenau, unſers Fräuleins Bräutigam. Gehn Sie nur hinüber in unſer Zimmer, die Herrſchaften werden wohl ſogleich hier eintreten. (Geht eilig zur Linken ab.)

Siebenter Auftritt.

Marie, gleich darauf **Baronin**, **Amalie**, **Ferdinand**.

Marie (nach einer Pauſe der Betäubung, in der ſie die Hände an die Stirn legt). Was ſagte das Mädchen? Er der Bräutigam? — ihr Bräutigam? — habe ich das gehört? — (Sie bleibt ſtarr an das Fenſter gelehnt ſtehen, das Erkergitter verdeckt ſie den Eintretenden; Ferdinand mit der Baronin und Amalie.)

Baronin.

Nur zwei Minuten treten Sie bei Amélie ein; Sie kommen uns faſt zu pünktlich an.

Ferdinand.

Müßte mir nicht der geringſte Verzug ſchwer angerechnet werden?

Marie (für ſich).

Gott! — ſeine Stimme!

Amalie.

Ich hoffe, mein lieber Freund, Ihre Eile werde Ihnen nie als Uebereilung erſcheinen.

Ferdinand.

Nein, theuerſte Amalie, das Glück, das Sie mit dieſer ſchönen Hand mir gewähren (er küßt die Hand), iſt ſicher verbürgt, und meinem Herzen wird es immer —

Marie
(welche ſich an dem Stuhl eine Stütze ſuchte, gleitet jetzt daran nieder und rückt ihn hörbar).

Ach!

Baronin.

Was iſt das? (Sie ſieht hinter das Epheugitter.) Mein Gott! die fremde Perſon, — vermuthlich in Ohnmacht gefallen.

Amalie (geht hinzu).

Sie war noch hier? — Was iſt ihr nur zugeſtoßen?

Ferdinand.

Darf ich nicht Beiſtand leiſten? (Er rollt das Epheugitter zurück.)

Amalie
(bei Marie knieend und ſie dadurch Ferdinands Blicken verdeckend).

Bitte, ziehen Sie nur die Glocke.

Ferdinand (zieht an der Schnur, welche ſich auf der entgegengeſetzten Seite der Bühne befindet).

Baronin.

Welche Unannehmlichkeit! Das kommt von der familiarité mit ſolchen Leuten.

Amalie (bittend).

Maman!

Achter Auftritt.

Vorige. Jeannette.

Baronin.

Vite, vite! Prenez soin de la jeune personne, elle s'est evanouie.

Jeannette.

Oui Madame. (Sie richtet Marien auf, welche ſich erholt.) Quel accident fâcheux!

Baronin.

Et qu'elle ne sorte pas de sa chambre.

Jeannette.

Soyez sûre, madame.

Amalie (zu Marien).

Iſt es vorüber, meine Liebe?

Marie (nickt ſchweigend. Indem ſie, auf Jeannette geſtützt, ſich wendet, um nach der entgegengeſetzten Seite abzugehen, legt ſie das Taſchentuch vor's Geſicht im Augenblicke als ſie Ferdinand gegenüberſteht, birgt dann den Kopf an Jeannettens Halſe und wird von dieſer, bei Ferdinand vorüber, zur Rechten abgeführt).

Neunter Auftritt.

Vorige, ohne Marie und Jeannette.

Ferdinand
(von ihrem Anblicke ergriffen, zu Amalie)

Sagen Sie, wer iſt das?

Amalie.

Die fremde Kranke, die ich bei Frau Roſe fand, an jenem Abende — Sie erinnern ſich.

Ferdinand.

Dieſelbe? — Ja, ja, ich erinnere mich.

Baronin.

Und die nun bis jetzt hier gepflegt worden iſt, und wie es ſcheint doch ohne Erfolg.

Ferdinand (vor ſich hin).

Eine wunderbare Aehnlichkeit der Geſtalt. — (Seufzend.) Ueberall Erinnerungen! —

Amalie.

Die Erzählung ihrer Schickſale hat ſie gewiß ſo angegriffen (Zu Ferdinand) Sie müſſen davon hören, es iſt eine merkwürdige Geſchichte — aber Sie ſind ſo nachdenklich mein Freund.

Ferdinand
(wendet ſich zu ihr, ergreift ihre Hand).

Vergebung!

Baronin.

Es iſt begreiflich, Amélie, daß es einem Bräutigam bedenklich ſcheinen muß, wenn bei der erſten Zuſammenkunft mit ſeiner Braut das Intereſſe für eine dritte Perſon dominirt.

Amalie.

O der Graf mißdeutet meine Theilnahme für die Unglückliche gewiß nicht.

Ferdinand.

Nein Amalie, wie könnte ich das? da ich auf die Güte und Weichheit Ihrer Seele, auf dieſes ſchöne Mitgefühl den Frieden meines Lebens zu bauen denke.

Amalie.

Wir wollen ihn in heiterem, friſchem Lebensmuthe ſuchen, mein Freund, und Sie werden ihn darin finden, ich weiß es; Sie ſehen, mit welchem raſchen Vertrauen darauf ich mein Leben an das Ihre gekettet habe.

Ferdinand.

Ich werde Ihnen dieſe ſchnelle Einwilligung nie vergeſſen, die Ihrer Weiblichkeit ſo viel koſten mußte.

Baronin.

Und Sie haben den Poſten angenommen, den der Miniſter Ihnen anbot?

Ferdinand.

Es war mir lieb, ſogleich einen Wunſch Amaliens erfüllen zu können.

Amalie.

So werde ich Sie alſo nur theilweis beſitzen, Ihr Amt wird meine Nebenbuhlerin werden.

Ferdinand.

Ich habe mir einige Monate Urlaub bedungen.

Amalie.

Da machen wir eine Reiſe, nicht wahr? Nach Paris.

Ferdinand.

Nach Paris? Glauben Sie, daß dies der Ort iſt, ſich ſelbſt zu leben?

Amalie (heiter).

O lieber Freund, Sie wollen ja auch von nun an dem einſiedleriſchen-Hange entſagen, nicht mehr ſich ſelbſt, ſondern der Welt leben und, wenn Sie wollen, einem Weltkinde, das Alles daran ſetzen will, Sie in ihrem Elemente heimiſch zu machen.

Ferdinand (etwas frappirt).

Wir ſprechen weiter davon.

Baronin.

Erlauben Sie, lieber Graf, daß wir Sie nun auf Ihre Zimmer führen, es wird jetzt alles bereit ſeyn.

Amalie.

Und bei Tiſche ſchwatze ich Ihnen noch ſo viel vor, daß unſre Gäſte auch nicht die leichteſte Wolke auf Ihrer Stirne mehr finden ſollen.

Ferdinand (ihr lächelnd die Hand küſſend).

Unſre Gäſte haben nicht den feinen, ſpürenden Blick meiner liebenswürdigen Erzieherin, ſie werden auch zu ſehr mit ſich beſchäftigt ſeyn. (zur Baronin gewendet.) Denken Sie, ich habe es nicht hindern können, daß man nicht in der Eil' einige Polterabendſcherze zuſammengebracht;

man will in Maſken kommen und denkt uns einen tollen Kehraus aufzuſpielen.

Amalie (froh).

Und wir wollen ihnen antworten, wie ſich's gebührt. Nur nicht grämlich mein theurer Freund! Sagt man doch, die Welt in der wir leben, zeige nie ihr eigenes Geſicht, ſuche ſtets durch Larven zu täuſchen. Laſſen Sie uns den morgenden Abend als ein Vorſpiel unſers Lebens nehmen und den ganzen täuſchungsſüchtigen Mummenſchanz am Narrenſeile führen. (Zärtlich.) Wir, mein theurer Freund, nicht wahr? wir werden uns morgen, wie jeden künftigen Tag unter all' den Larven zu erkennen und zu finden wiſſen.

Ferdinand.

So ſoll es ſeyn. (Er reicht Amalien den Arm.)

Baronin (geht mit ihnen durch die Mitte ab, die Bühne bleibt einen Augenblick leer).

Zehnter Auftritt.

Marie tritt durch die Seitenthür verſtört und heftig ein, ſteht ſtill, da ſie das Zimmer leer ſieht.

Marie.

Sie ſind hinweg; der Augenblick iſt verſäumt. Ja, er muß mich ſehen! ich will vor ihn hintreten, er ſoll dem Frevel in die lebendigen Augen ſehen, bevor er ihn vollführt. — Gott im Himmel! wie kann er das, wie kann er das thun! — Zwei Mädchenherzen ſo betrügen!

Vor dem Altare lügen, und ein Herz brechen, ein Herz, das außer Gott nichts als ihn, nur ihn in der ganzen weiten Ewigkeit hatte. Wie ein verächtlicher Wüſtling, wie ein leichtfertiger Stutzer von Einer zu der Andern ſchwärmen — du Ferdinand mit der großen, edlen Seele! Nein, nein, das darfſt du nicht, du nicht! — Sage mir, daß du mich nicht mehr liebſt, daß dein Herz erkaltet iſt, und ich will dir dein Wort zurückgeben und ſtill hingeben und ſterben; aber betrügen ſollſt du mich nicht, Ferdinand, (Laut weinend.) nicht falſch ſeyn ſollſt du gegen deine Marie; dein Herz darf ſich ſo abſcheulich nicht beflecken! — (Mühſam geſammelt.) — O ich weiß, ich weiß recht gut, was der gekränkte Mädchenſtolz von mir verlangt: mit ſchweigender Verachtung ſollte ich mich von dem Treuloſen wenden, und ſterben eher, als einen Vorwurf über meine Lippen bringen. (Nach und nach wieder geſteigert.) Aber ich will ja nicht meinen Anſpruch, nicht meine Ehre, — ſeine Seele, ſeine Seele will ich retten! — Wir haben unſre Herzen verlobt für gute und böſe Stunden; was wäre denn meine Liebe und Treue, wollte ich ihn nun verlaſſen in der Stunde der Verſuchung? — Nein, nein! die Seele, die von Gott an mich gewieſen iſt, gebe ich nicht auf aus eitlem Mädchenſtolz; er mag mich tödten mit einem kalten Blicke, aber zum Betrüger ſoll der Abgott meiner Seele nicht werden; er ſoll ſich ſelbſt getreu ſeyn, wenn er es mir nicht bleiben kann. (Sie will durch die Mitte ab.)

Elfter Auftritt.

Marie. Jeannette ihr entgegen.

Jeannette.

Sie ſind wieder hier? Aber Beſte, warum bleiben Sie nicht —

Marie (haſtig).

Mir iſt wohl, der Anfall iſt ganz vorüber. Sagen Sie mir, wo iſt der Graf jetzt?

Jeannette.

Im Speiſeſaal mit der Herrſchaft; ſie gehen zu Tiſch. Wollen Sie ihn recht genau ſehen? Kommen Sie, wir gehen durch den Corridor und ſtellen uns hinter die Glasthür, kommen Sie.

Marie.

Nein, nein, — ich ſah ihn ſchon.

Jeannette.

Nun was ſagen Sie? Ein charmanter Herr, nicht wahr? So vornehm und apart in ſeinen Manieren. Ein bischen blaß, und ſo einen melancholiſchen Zug hier herum; ach äußerſt intereſſant! Und wie zart und obligeant benimmt er ſich gegen mein Fräulein —

Marie.

Er hatte ſchon früher eine Braut, —

Jeannette.

Er?

Marie.

Sagten Sie nicht ſo?

Jeannette.

Ich hätte das geſagt? nicht ein Wort —

Marie.

Ganz recht, das Fräulein ſelbſt äußerte es vorhin.

Jeannette.

Das Fräulein ſelbſt? Nun dann brauche ich auch nicht mehr die Unwiſſende zu ſpielen. Ja ſehn Sie, mit einer Predigerstochter war er früher verſprochen; aber ſie iſt geſtorben.

Marie (ſtarrt ſie an).

Geſtorben?

Jeannette.

Ja wohl. Und hören Sie Liebe: am Ende war das auch das Beſte, was ſie hätte thun können. Eine Predigerstochter vom Lande und ſo ein vornehmer Graf — wie ſchickt ſich denn das zuſammen? das hätte doch nur eine mißvergnügte Ehe gegeben.

Marie.

Meinen Sie?

Jeannette.

Sein ſeliger Vater hätte ſich noch im Grabe umgewendet, denn der hatte ihm mein Fräulein expreß ausgeſucht. Mit ſeiner ganzen Familie hätte er ſich verfeindet, bei Hofe wär's ihm ſchrecklich übel genommen worden, er hätte ſich gar nicht mehr dürfen ſehen laſſen. Nein, da hat der liebe Gott recht wohl gethan, daß er ſie zu ſich genommen hat, nun kann der Graf heirathen, wie ſich's gehört, und glücklich ſeyn, wie ſich's für einen Grafen ſchickt.

Marie (vor ſich hin).

Und ſie iſt todt.

Jeannette.

Ach der Graf hat ſich auch ſehr darum gegrämt, und ein prächtiges Epitaphium hat er ihr ſetzen laſſen; warten Sie, ich kann es Ihnen zeigen. (Sie läuft zu Amaliens Tiſche, kramt dort umher.) Er hat dem Fräulein ſein Zeichenbuch hier gelaſſen, darin hat er es abgemalt. (Bringt das Buch.) Sehen Sie, — hier am Ende, — (Hat das Blatt gefunden.) da iſt's. Man überſieht den ganzen Kirchhof, hinten die Dorfkirche, und hier vorn unter der Trauerweide das Denkmal von weißem Marmor.

Marie (lieſt).

Mariens Grab.

Jeannette.

Ja das hat er darunter geſchrieben. — Sie hieß Marie wie Sie — und eine Predigerstochter war ſie auch — aber alle Predigerstöchter heißen wohl Marie. Nun Sie können zufrieden ſeyn, daß Sie die Marie nicht ſind, die da begraben liegt.

Marie.

Wer weiß!

Jeannette.

Ja freilich, ein ſchönes Gefühl muß es ſeyn, unter ſo einem Epitaphium von weißem Marmelſtein zu liegen. Aber ich denke: ihr iſt wohl und uns iſt beſſer. (Man ſchellt.) Die Herrſchaft ſchellt! (Im Abgehen.) Legen Sie das Buch ja dort wieder hin; hören Sie?

Zwölfter Auftritt.

Marie (allein).

Man hat meine Spur nicht gefunden, man hat der armen Helene Leiche für die meinige gehalten. Jetzt begreife ich Alles. Da ſtehe ich an meinem eigenen Grabe. — Und ſoll ich auferſtehen? — Er hat den Gram um mich überwunden; er hat ſo ſchnellen Troſt in einer andern Liebe gefunden; er kann nun ſeines Vaters Wunſch erfüllen, ohne Kampf und Reue den ebenbürtigen Kreiſen leben — ſeine Marie iſt ja todt. Soll mein neidiſches Geſpenſt ihn vom Buſen ſeiner hochgebornen Braut ſchrecken? — Soll ich mein elendes Leben zwiefachem Tode abgerungen haben, meinem Geliebten zur Ueberlaſt? — O nein, er hat mich allzu ſchnell erſetzt. — (Sie blättert in dem Buche.) Da ſteht die ganze Geſchichte unſerer Liebe, von ſeiner Hand gezeichnet; alle Plätze die uns theuer waren, alle von Erinnerungen ſeliger Stunden geheiligt. Jeder Strich ſeiner Hand wie ich ſie verfolgte, da, dort die Aenderungen, die er gemacht mir zu gefallen — und nun ſchließt die Reihe dieſer Gedächtnißtafeln —: „Mariens Grab“ — wie ein ſchönes trauriges Gedicht. Es wird eine wehmüthig ſüße Erinnerung für ihn bleiben, aber er hat ſie überwunden, den kalten prächtigen Stein auf meine Gruft gewälzt. — (Erhoben.) Ja Ferdinand, deine Marie iſt todt! — Gott allein ſoll es wiſſen: wie meine Liebe und Treue auch den Tod überdauert, daß ich für deine Ruhe mich lebendig begrabe; und wenn wir uns jenſeits wiederfinden, dann ſollſt du ſagen: ob du ein treueres Herze als das meine weißt!

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Daſſelbe Cabinet, mit brennendem Kronleuchter.

Erſter Auftritt.

Amalie, feſtlich gekleidet, tritt lebhaft zur Seite ein, **Jeannette** folgt ihr.

Amalie (ſehr aufgeregt).

Das iſt eine unerträgliche Caprice! Was fällt ihr nur ein, jetzt auf einmal wieder fort zu wollen?

Jeannette.

Ich kann nichts aus ihr herausbringen; das gnädige Fräulein ſind darin glücklicher. Aber ſeitdem ſie Ihnen ihr Unglück erzählt hat, wovon ich noch keine Sylbe erfahren habe, da weint ſie heimlich, hat die ganze Nacht gelegen und geſeufzt, aber wenn ich ſie frage, läugnet ſie und verlangt nur fort, ſchon den ganzen Tag, und jetzt halte ich ſie länger nicht.

Amalie.

Laſſen Sie ſie herkommen, ich will mit ihr reden.

Jeannette.

Sie wird im Augenblicke hier ſeyn.

Amalie.

Mir den ganzen Spaß zu verderben, auf den ich mich ſo gefreut — es wäre abſcheulich!

Jeannette.

Aber können Sie nicht jemand Anders dazu brauchen?

Amalie.

Nein, nein, es muß eine Perſon ſeyn, die Niemand von der Geſellſchaft kennt; es geht nicht anders und ſie muß bleiben.

Jeannette.

Da iſt ſie.

Zweiter Auftritt.

Vorige. Marie.

Marie (entſchieden).

Gnädiges Fräulein, erlauben Sie, daß ich mich —

Amalie (fällt ihr ins Wort).

Sie wollen fort, ich weiß es ſchon, und doch iſt Ihnen bekannt, daß ich gerade für den heutigen Abend auf Sie gerechnet habe.

Marie.

Ich fühle mich durchaus unfähig, auf heitere Neckereien einzugehen.

Amalie.

Meine Liebe, ich begehre von Ihnen weder Heiterkeit noch Neckerei. Sie wiſſen, es iſt ein Dienſt, den Sie mir in jeder Stimmung leiſten können. Ich glaube wohl ſo vielen Dank von Ihnen verdient zu haben, um ſolch eine unbedeutende Gefälligkeit nicht verweigert zu ſehen.

Marie.

O mein Fräulein! wollen Sie für Ihre Gaſtfreiheit ſich durch die Marter eines armen Herzens bezahlt machen?

Amalie.

Sie führen wunderliche Reden! — Woher kommt nur dieſe plötzliche überreizte Stimmung? Dieſer Widerwille gegen eine unſchuldige Maskerade? — Erklären Sie ſich, wenn ich Ihre Weigerung für etwas anderes als Caprice halten ſoll.

Marie.

Ich kann es Ihnen nicht erklären.

Amalie.

Sonderbar! — Und wie wollen Sie fort? Ich kann Ihnen keinen Wagen geben, die Leute ſind alle beſchäftigt.

Marie.

Ich bedarf deſſen nicht; ich erreiche heut noch die Landſtraße mit leichter Müh', übernachte bei Frau Roſe—

Amalie.

Nun ſehen Sie, welch ein entêtement! Sie wollen ſich wieder exponiren, während, wenn Sie die Nacht noch im Schloſſe bleiben, Sie morgen früh auf das bequemſte und ſchnellſte nach der Stadt gelangen können? — Was iſt das nur? — Sie eilen ja, als ob Sie vor dem böſen Feinde flüchteten!

Marie.

Dem böſen Feinde! — Gewiß er kann uns überall verſuchen, ſelbſt in unſeren edelſten Vorſätzen ſtören. — Ich bitte Sie, ich beſchwöre Sie Fräulein, entlaſſen Sie mich, um meines Friedens, um des Ihrigen willen!

Amalie (lächelnd).

Sie wollen mich mit Ihrer Exaltation anſtecken, mir Furcht einjagen — nein, nein, ſo entkommen Sie mir nicht. Bleiben Sie nur. Sie werden ſehen, es iſt keine Gefahr dabei; ich nehme alle Verantwortung auf mich.

Marie.

Sie wollen —?

Jeannette.

Aber Liebe, ich würde mich doch nicht ſo lange nöthigen laſſen. Bedenken Sie doch, Sie können dabei ohne gêne unter allen Herrſchaften umhergehen, können den gnädigen Bräutigam ganz in der Nähe ſehen.

Marie (für ſich)

Ihn ſehen — noch einmal ſehen!

Amalie.

Aber die Zeit vergeht, die Masken ſind ſchon verſammelt, gehen Sie nur mit Jeannette; nicht wahr, Sie thun mir den Willen?

Marie.

Nein, nein, ich kann, ich darf es nicht!

Amalie.

Nicht? — Nun wohl, ich habe keine Gewalt über Sie; mögen Sie mir dann durch Ihren kindiſchen Eigenſinn den Abend verderben. Ich geſtehe, mich ſehr in Ihnen geirrt zu haben. Als ich mich Ihrer annahm, hielt ich Sie für eine ungewöhnliche Erſcheinung —

Marie.

Mein Fräulein —

Amalie.

Ich rechnete doch auf einige Anerkennung von Ihrer Seite; Sie lehren mich, in Zukunft vorſichtiger zu ſeyn —

Marie (mit edlem Unwillen).

Genug, genug mein Fräulein! — Ich werde thun, was Sie verlangen, und Gott wende es zum Guten! (Ab zur Seite.)

Dritter Auftritt.

Vorige, ohne Marie.

Jeannette.

Was will ſie damit ſagen?

Amalie.

Badinage! wer wird darauf achten? genug, ſie fügt ſich nun. Gehn Sie, beſorgen Sie ihren Anzug und ſeyn Sie zum Umkleiden bereit; ich gehe zur Geſellſchaft. (Ab durch die Mitte.)

Jeannette.

Ich weiß nicht, mir kommt da etwas unheimlich vor. — Aber natürlich, man ſagt mir ja auch nichts, und dies ewige Vermuthen und Errathen regt meine Nerven ganz erſchrecklich auf. — Das halte ich nicht aus; die verſchwiegene Mamſell darf nicht aus dem Schloſſe, ehe ich nicht vollkommen aufgeklärt bin. (Zur Seite ab.)

Vierter Auftritt.

Beide Flügel der Mittelthür werden geöffnet, man ſieht in eine Reihe erleuchteter Zimmer voll maſkirter und unmaſkirter Gäſte.

Eugen im Domino, Herr von Trumm als Türke gekleidet, kommen, die Larven in der Hand.

Eugen.

Im Saale fängt es an warm zu werden, hier iſt es angenehmer.

Trumm.

Liebſter Schatz, Dir wird wohl heut überall zu warm ſeyn; — und morgen erſt! — Auf Ehre! Du biſt in einer vertrackten Situation.

Eugen.

Mort de ma vie! Ich wollte ich wäre auf dem Blocksberge, oder ſonſt wo es hübſch iſt. — Aber Du mußt mir zugeſtehen: ich benehme mich ganz paſſabel!

Trumm.

Mit einer muſterhaften Selbſtverleugnung.

Eugen.

Schon daß ich die Einladung zur Hochzeit tout bonnement angenommen.

Trumm.

Ein Andrer wäre nach Kamtſchatka gereiſt.

Eugen.

Und merkt man mir wohl im Geringſten etwas an?

Trumm.

Nicht das Mindeſte. Bis auf Deine fieberhafte Unruhe, Dein Augenverdrehen und Geſichterſchneiden biſt Du die Gleichgültigkeit ſelbſt. (Er geht zur Thür, lehnt ſich an den Pfoſten, den Rücken gegen die Bühne, und lorgnirt in die Geſellſchaftszimmer.)

Eugen (wirft ſich auf die Chaise longue, für ſich).

Ach es iſt zum todtſchießen! Eine ſo plötzliche Wendung! Declaration und Hochzeit wie Blitz und Schlag! —

Trumm.

Gott ſey Dank! die Wildenaus ſind zu Ende mit ihrer langweiligen Schäferſcene, — die Braut nimmt die Geſchenke an, — ſie küßt die lieben Gänschen, — willſt Du nicht zuſehn?

Eugen.

Laß mich in Ruh'!

Trumm.

Ah! nun kommt der lange Peſterwitz an die Reihe. — Wie der Kerl ſich ausſtaffirt hat! (Man hört lachen.) Komm laß uns näher gehn — Ah! (Er weicht zurück vor dem Fräulein von Milten, das eilig eintritt, als Gärtnerin gekleidet, ein Blumenkörbchen und einen Zettel in Händen.)

Fünfter Auftritt.

Vorige. Fräulein von Milten.

Milten (zu Trumm, im Vorbeigehen).

Verzeihung!

Trumm.

Bitte unterthänigſt.

Milten (zu Eugen in den Vordergrund laufend).

Beſter Ringen! ich ſuche Sie in wahrer Todesangſt; nehmen Sie meine Verſe, ſouffliren Sie mir, Sie verſtehen das ſo gut.

Eugen (der ſogleich aufgeſtanden).

Ich?

Milten.

Ich komme jetzt daran, ach und das Herz ſchlägt mir! — ich glaube, ich weiß kein Wort mehr von den Verſen.

Trumm.

Das findet ſich alles wieder, wenn es gilt.

Milten.

Ueberhören Sie mir geſchwind, wenigſtens den Anfang.

Eugen (ſucht auf dem Blatte).

Ja wo fängt es denn an?

Milten.

Hier, hier. (Sie giebt ihm das Blatt von einer andern Seite.) Mein Gott, Baron, Sie ſind heut ſo unbeholfen!

Trumm.

Wollen Sie mir erlauben —?

Milten.

Nein, nein, Ihnen traue ich nicht, Sie ließen mich wohl abſichtlich ſtecken.

Trumm.

Ah meine Gnädigſte, welche Verdächtigung!

Milten.

Seyn Sie ruhig, ich kenne Sie. (Gelächter im Saale.) Ach mein Gott! Voſterwitz iſt gewiß zu Ende. Geſchwind Ringen, überhören Sie — den Anfang — wie heißen denn die erſten Worte? — Lieber Himmel, nicht einmal die erſten Worte weiß ich mehr!

Eugen.

„Auf herbſtlich kahlen Fluren" —

Milten.

„Auf herbſtlich kahlen" — nein, es wird nicht gehen.

Eugen und Trumm.

Nur Muth! es geht ja vortrefflich.

Eugen.

„Auf herbſtlich kahlen Fluren" —

Milten.

„Auf herbſtlich kahlen Fluren" —

Eugen.

„Sucht mit —"

Milten.

„Sucht mit getreuem Sinn" —

Eugen.

„Die letzten Blu —"

Milten.

„Die letzten Blumenſpuren" —

Eugen.

„Die ar —"

Milten.

„Die arme Gärtnerin" —

Eugen.

„Sie naht —"

Milten.

Nun laſſen Sie mich, jetzt weiß ich's.

„Sie naht die Braut zu ſchmücken
„Die ſich — “

(Gelächter und Beifallklatſchen im Saale.)

Trumm (nach der Thür ſehend).

Poſterwitz hat mit Ruhm beſtanden, nun mein Fräulein iſt es an Ihnen.

Milten.

Ach Gott, wie wird das werden!

Eugen.

Ich führe Sie hinein. (Reicht ihr den Arm.)

Trumm.

Das Brautpaar kommt hierher.

Sechster Auftritt.

Vorige. **Ferdinand** führt **Amalie** herein, trägt einige Geſchenke, die **Baronin** ebenfalls, mehrere **Herren** und **Damen** in Ball- und Maskenkleidung folgen.

Amalie (lachend).

Unvergleichlich! Unvergleichlich war dieſe Scene! er hat immer die deliciöſeſten Einfälle.

Baronin (hat die Geſchenke auf Amaliens Tiſch gelegt).

Hieher denke ich, legen wir die ſchönen Geſchenke. — Wie geſchmackvoll!

Amalie (hinzueilend).

Noch habe ich gar nicht Zeit gehabt, ſie zu bewundern. Wie elegant! — o, das iſt ein wahrer charme! —

Ferdinand (legt ſeine Gaben hinzu und betrachtet ſie mit Amalien, mehrere Damen ſind herangetreten).

Eugen
(der bis dahin mit Fräulein von Milten geſprochen, geht zur Baronin).

Meine gnädige Frau! Das Fräulein von Milten wünſcht noch das Brautpaar anzureden.

Baronin.

Ah mein liebes Fräulein, welche Freundlichkeit! Amélie wird entzückt ſeyn. (Wendet ſich.) Amélie! Dir ſteht noch eine surprise bevor, ſieh nur welch eine liebe Gärtnerin Dich hier begrüßt.

Amalie (eilt auf ſie zu, küßt ſie).

Ah meine liebe Conſtanze, wie allerliebſt biſt Du! Und welche ſchöne Blumen!

Milten (entzieht ihr das Körbchen).

Still, ſtill, ich erkläre ſie Dir.

Eugen.

Wir haben hier eine gewiſſe Anzahl Verſe —

Amalie.

O das iſt charmant! Hieher lieber Graf! (Sie ſetzt ſich auf die chaise longue.) Hieber meine Damen! wir ſollen noch etwas Schönes hören.

Ferdinand (tritt zu Amalien, beugt ſich über die Lehne, eine Dame hat neben ihr Platz genommen. Die Baronin und die andern Damen erhalten Stühle von den Herren).

Milten (in der Mitte).

Nun Baron, um's Himmelswillen! helfen Sie ein. Laſſen Sie mich ſtecken, bin ich Ihnen zeitlebens böſe.

Eugen.

O das wäre nicht auszuhalten! Allons donc, présence d'esprit!

„Auf herbſtlich kah — “ (Soufflirt weiter.)

Milten (declamirend).

„Auf herbſtlich kahlen Fluren
„Sucht mit getreuem Sinn
„Die letzten Blumenſpuren
„Die arme Gärtnerin.“

Amalie.

Delicios!

Baronin und **Damen.**

Allerliebſt! charmant!

Trumm (zu einem Herrn).

Recht neu! hm?

Milten.

„Sie naht die Braut zu ſchmücken,
„Die ſich für ew'ge Zeit
„In liebendem Entzücken
„Dem Heißgeliebten weiht.“

Amalie (reicht lächelnd Ferdinand die Hand).

Ferdinand (küßt ſie).

Eugen (hört auf zu ſouffliren, ſtößt bei dem Handkuß einen unwillkührlichen Laut des Verdruſſes aus und ballt das Blatt in beiden Händen.)

Milten.

„Was hat ſie da zu bieten?
„Wie weit, — — wie weit — — “

(Leiſe) Baron! Baron!

Eugen (ſich beſinnend).

Befehlen meine Gnädige?

Trumm (halblaut).

So ſoufflire doch!

Eugen.

Sogleich! (Er verſucht das Blatt wieder zu glätten, dreht es hin und her, um ſich zurecht zu finden.)

Milten.

„Wie weit — wie weit bleibt ſie wohl dazurück— “ (Halblaut) Um Gotteswillen Ringen!

Eugen.

Gleich! Gleich!

Milten (laut).

„Was ſollen — “

Trumm (zu Eugen, indem er ihm zurechtweiſt).

Hier iſt es hier.

Milten.

„Was ſollen Herbſtesblüthen — “

Eugen (ſoufflirt).

„Auf herbſtlich kahlen Fluren — “

Milten

(ſtößt ihn mit dem Ellbogen, in Verzweiflung aber halblaut).

Ringen!

Trumm (leiſe).

Hier iſt's ja, Unglücksmenſch!

Eugen.

Ah ſo!

Milten (declamirend).

„Was ſollen Herbſtesblüthen —“

Eugen (ſouffliert).

„Sie naht die Braut zu ſchmücken —“

Trumm (geht von ihm).

Der iſt total verblüfft.

Eugen (immer eifriger ſoufflirend).

„Sie naht die Braut zu ſchmücken —“

Milten (ſtotternd).

„Dem Liebesglück —“ (Schlägt beide Hände vor die Augen, das Kärtchen fällt zu Boden). Ah! —

Eugen (ſouffliert).

„Sie naht die Braut —“

Milten (zu Eugen).

Sie abſcheulicher Menſch! (Läuft ab.)

Siebenter Auftritt.

Vorige, ohne Fräulein von Milten.

Amalie (aufſtehend, alle Damen mit ihr).

Was iſt denn das?

Eugen (verlegen lächelnd).

Ja — curios — ich weiß nicht.

Baronin.

Was haben Sie gemacht Eugen?

Eugen.

Ich?

Baronin.

Haben das arme Kind ſtecken laſſen.

Eugen.

Ich habe ja ſoufflirt, unaufhörlich ſoufflirt.

Trumm.

Aber immer verkehrt lieber Freund, verkehrt.

Eugen.

Warum nicht gar!

Baronin.

O das war nicht hübſch Eugen.

Eugen.

Aber —

Amalie.

Meine arme Conſtanze!

Eugen.

Ich verſichere —

Amalie.

Wer bringt ſie wieder her?

Eugen.

Ich, ich ſuche ſie; erlauben Sie — verwünſchter Polterabend! (Lauft ab.)

Trumm (und andere Herren haben indeß die Blumen aufgehoben und ſie Amalien überreicht).

(Tanzmuſik im Saale: Walzer.)

Baronin.

Der Ball beginnt, meine Damen und Herren; wollen Sie ſich rangiren?

(Die anweſenden Damen werden von den Herren aufgefordert und abgeführt.)

Baronin (im Abgehen).

Das Brautpaar wird doch auch im Saale erſcheinen?

Ferdinand.

Wir folgen bald.

Achter Auftritt.

Ferdinand. Amalie. Trumm.

Amalie.

Wir ſollten den Ball eröffnen, mein Freund.

Ferdinand.

Wollen wir uns nach dem Geſchwirre nicht einige Minuten der Sammlung gönnen?

Amalie.

O Liebſter, ein Polterabend iſt nicht zum Sammeln, der iſt zum Zerſtreuen. Laſſen Sie mich heute noch den leichten Thyrſus der ungebundenen Freude ſchwingen, morgen reiche ich Ihnen mit dieſer Hand geduldig den ſchweren Zepter des Eheſtandes; und wenn Alles wahr iſt, was man von der Langweiligkeit ſeines Regimentes ſagt —

Ferdinand.

Sie wollen mir ſogleich einige Sorgen als Morgengabe bringen, damit unſer Haushalt wohl eingerichtet beginne; es gelingt Ihnen nicht. Wer möchte in dem Glücke Sie zu beſitzen ſich vor der Langeweile ſcheuen? Nur die Kurzweil fürchte ich.

Amalie.

Wie geſchickt mein geiſtreicher Freund unter den Roſen der Galanterie die ſtachlichte Moral verbirgt. Aber ich laſſe mir die Kurzweil nicht ſchelten und ſetze meinen eigenſinnigen Kopf darauf, Sie noch heut zum Proſelyten zu machen. Zur Vorbereitung mögen Sie nun die Langeweile ungeſtört genießen. Herr von Trumm!

Trumm (in der Thür ſtehend, fliegt herbei).

Befehlen?

Amalie.

Ich beglücke Sie mit dieſem Walzer. (Reicht ihm die Hand.)

Trumm (ſich verbeugend).

Ich werde meinem Entzücken keine Worte, ſondern Füße geben.

Amalie (zu Ferdinand).

Sie ſehen mein theurer Freund, ich fordere kein Opfer von Ihnen.

Ferdinand.

Als das: Sie zu entbehren.

Amalie.

Auf kurze Zeit, nur um Ihnen meine Nähe wieder neu und anziehend zu machen. Ich muß haushälteriſch mit mir umgehen, um mir meinen Einfluß auf Sie zu conſerviren, ſonſt richte ich mit dem Starrkopfe nichts aus. Ade mein Freund! (Wirft ihm eine Kußhand.) Sie ſehen mich eher wieder, als Sie ſelbſt denken. Ade! (Mit Trumm ab.)

(Das Geſellſchaftstreiben in den anſtoßenden Zimmern hat ſich jetzt geſtaltet, wie es bei Bällen gewöhnlich iſt. Im nächſten Zimmer ſieht man links und rechts beſetzte Spieltiſche. Bediente in Lakai- und Jägerlivree präſentiren Erfriſchungen. Die zweite offne Thür führt zum Ballſaale. Dann und wann fliegt ein walzendes Paar, ſeinen Kreis überſchreitend, bei der Thür vorüber, die fortwährend von Perſonen geſperrt iſt, welche, mit dem Rücken gegen die Zuſchauer gewendet, dem Tanze zuſehen. Wer von den Gäſten oder Bedienten die Thür paſſiren will, muß ſich Raum dazu erbitten, u. ſ. w. Durch die Thür jenſeit des Ballſaals ſieht man abermals einen beſetzten Spieltiſch.)

Neunter Auftritt.

Ferdinand, gleich darauf **Eugen**.

Ferdinand (Amalien nachſehend).

Wie ſchön, wie anmuthig, wie voll liebenswürdigen Geiſtes und heitren friſchen Lebens! — Warum bezwingt und feſſelt das nicht meine ganze Seele? Iſt denn mein Herz fühllos geworden und kann ich nur noch mit dem Verſtande und den Sinnen lieben?

Eugen (tritt ein).

Ah, meine Couſine iſt nicht hier?

Ferdinand.

Sie tanzt mit Herrn von Trumm.

Eugen.

Ich habe ſie nicht im Saale bemerkt. — Es iſt mir nicht gelungen, das Fräulein von Milten zu verſöhnen, ſie beſteht darauf, ſie ſey ein Opfer meiner Kabale und —

Ferdinand.

Sie haben jetzt viel Unglück, lieber Baron.

Eugen.

Wie ſo?

Ferdinand.

Es ſchlägt Ihnen Alles zum Nachtheil aus.

Eugen (empfindlich).

Es giebt Situationen, in denen man ſich nicht gern bedauern hört.

Ferdinand (lächelnd).

Nun, nun, Baron! Sie werden meine aufrichtige Theilnahme nicht verſchmähen. Freilich, wenn man ſo ſicher war, zu reuſſiren —

Eugen.

Wer ſagt das?

Ferdinand.

Alle Welt. Es mag vielleicht unvorſichtig geweſen ſeyn, den Erfolg ſo ſicher zu prophezeien; indeß Sie waren ja, wie ich hörte, dem Ziele ſo nahe, daß Ihr Vertrauen wohl gerechtfertigt ſchien.

Eugen.

Aber Herr Graf! —

Ferdinand.

Wenn Sie ſie nur noch einmal tüchtig zuſammen genommen hätten, wären Sie am Ende doch Sieger geblieben.

Eugen (erſtaunt).

Sie zuſammen genommen? — Herr Graf! Sie können es wagen, von einem ſolchen herrlichen Geſchöpfe in dieſem Tone zu ſprechen?

Ferdinand.

Baron, Sie vergeſſen ſich! Das heißt wahrlich die Zärtlichkeit für ihre Favorite zu weit treiben.

Eugen.

Für meine Favorite?

Ferdinand.

Nun heißt denn der Fuchs nicht ſo, mit dem Sie beim vorgeſtrigen Wettrennen den Unfall hatten?

Eugen (lacht).

Den Fuchs? — meine Favorite? — davon war die Rede? —

Ferdinand (befremdet).

Nun, wovon denn? — Herr von Trumm hat mir den Vorgang erzählt. — Ich begreife nicht was Sie dabei befremden kann?

Eugen.

Mich? — Oh! — Verzeihen Sie, ich war zerſtreut.

Ferdinand.

So ſcheint es. — Alſo Ihre Favorite brach aus der Bahn, nicht wahr?

Eugen.

Das nicht gerade; erlauben Sie, das kann man nicht ſagen, der Fuchs iſt ſo zuverläſſig wie irgend ein Pferd in der Welt —; aber ich muß Ihnen die Wette vom Anfang an erzählen, damit Sie Lattichs Prahlereien vollſtändig begreifen, denn ſeine Aeußerung am Ende iſt eigentlich die Pointe der ganzen Sache —

Zehnter Auftritt.

Vorige. **Trumm** aus dem Ballſaale, darauf **Amalie**.

Trumm.

Die ſchöne Braut auch hier nicht?

Ferdinand.

Ich glaubte, ſie tanzte mit Ihnen.

Trumm.

Sie entfernte ſich, um eine Schleife am Kleide feſtſtecken zu laſſen, und nun warte ich ſeitdem; ich fürchte, der Walzer iſt gleich zu Ende.

Amalie

(in einer roſa Fledermausmaske, tritt durch die Mitte ein; ſpricht mit verſtellter Recrutenſprache:)

O mein ſchöner Türke, wiſſen Sie nicht, daß auch im Orient die Frauen ſich emancipiren, und daß ein Muſelmann nicht mehr ungeſtraft eine Dame vernachläſſigen darf?

Trumm.

Ich weiß es, ſchönes Mäuschen, aber wir Türken europäiſiren uns ebenfalls, werden blaſirt und gleichgültig gegen Alles — ausgenommen gegen roſa Fledermäuſe.

Amalie.

Wenn doch Ihre verlaſſene Tänzerin auch das noch hörte!

Trumm.

Meine Tänzerin?

Amalie.

Drinnen im Saale wartet ſie längſt auf ihren verlaufenen Türken.

Trumm.

Wartet? — Pardi! hab' ich ſie doch verfehlt? Excuse! (Lauft in den Saal.)

Amalie

(winkt ſpöttiſch mit dem Fächer ihm nach, kann das Lachen nicht ganz unterdrücken. Vorgehend).

Und hier zwei ſchöne Masken im letzten Zimmer verſteckt?

Ferdinand.

Lichtſcheue Vögel wie das Fledermäuschen.

Amalie.

Aber wenn die Fledermäuſe ſchwärmen, pflegt doch Minervens Vogel auch nicht im Winkel zu bleiben.

Ferdinand (für ſich).

Das iſt Amalie! (Laut) Bin ich ein Kauz oder ein Schuhu, ſo ſollte ſich das Mäuschen vor mir hüten.

Amalie.

Der Polterabend lehrt verkehrte Naturgeſchichte, die Fledermaus jagt die Eule auf.

Ferdinand.

Und weiß ſie nicht, daß die Eule die Mäuschen zu verſpeiſen liebt?

Amalie
(indem ſie ſich nicht ohne Koketterie von ihm wendet).

Hätte ich zu fürchten vor Liebe aufgegeſſen zu werden?

Eugen (verdrießlich).

Soll ich die Schäkereien hier mit anhören?

Amalie (zu Eugen).

Und will dieſer loſe Vogel nicht mit mir flattern?

Eugen.

Mir iſt nicht gar zu flatterhaft zu Muthe; aber ich ſtehe zu Dienſten. Was für ein Vogel wäre ich denn?

Amalie.

Ein grauer, garſtiger Nachtfalter.

Eugen.

Alſo doch ein Schmetterling.

Amalie.

Aber ein verdrießlicher, flügellahmer.

Eugen
(mit etwas gedämpfter Stimme, ſcherzend, nicht ohne Bitterkeit).

Vielleicht weil er dem Lichte zu nahe gekommen?

Amalie.

O nein, weil er es flieht. Dort liegt das luſtige Leben hell und lockend vor uns, und viele ſchöne Blumen blühen für den munteren Schmetterling. Wer nicht eigenſinnig im Schmollwinkel des Mißmuthes ſich verpuppen will, ſondern mit offnen Augen und Sinnen die Flügel lüften, der findet Glück und Freude vollauf. (Zu Beiden.) Wohlan, ihr Nachtvögel, die Flügel geregt! Die Fledermaus flattert voran. (Ab durch die Mittelthür; man ſieht ſie aber nicht in den Saal, ſondern gleich im nächſten Zimmer ſeitwärts verſchwinden, woher ſie gekommen.)

Elfter Auftritt.

Ferdinand. Eugen.

Eugen.

Wollen Sie nicht folgen?

Ferdinand.

Wenn Sie es wünſchen.

(Beide gehen ein Paar Schritte.)

Eugen (bleibt ſtehen).

Haben Sie die Maske erkannt?

Ferdinand (lächelnd).

Ich ſollte meinen.

Eugen.

Nun freilich, es konnte auch kein Zweifel ſeyn. Ich glaube, wir haben uns noch auf einige Foppereien gefaßt zu machen.

Ferdinand.

Sie ſcheint bei guter Laune zu ſeyn.

Eugen (ſeufzend).

Ein Compliment für Sie.

Ferdinand.

Vielleicht. — Aber Sie wollten mir ja von Ihrem Wettrennen erzählen.

Eugen.

Von meinem Wettrennen? ja ſo, (lebhaft) von meiner Favorite, ganz recht. Sie wiſſen, der Rittmeiſter von Lattich hat einen Apfelſchimmel, den er lächerlicher Weiſe immer den Pferdephönix nennt.

Ferdinand.

Ich kenne ihn.

Eugen.

Lattich oder den Schimmel?

Ferdinand.

Beide, beide.

Eugen.

Nun, dann brauche ich Ihnen nichts weiter zu ſagen, und Sie werden die eigentliche pointe der Geſchichte vollkommen goutiren. Pferdephönir! ich bitte Sie, iſt ſeine Taille wohl im entfernteſten mit der meiner Favorite zu vergleichen? Dieſer Hals, die Kruppe, die ſo abfällt. (Zeichnet in die Luft.)

Ferdinand.

Allerdings.

Eugen.

Nun genug, die letzte Aeußerung von Lattich iſt mir auch das einzig Verdrießliche bei der Sache, denn bei Gott! meine Favorite hat ſchon genug der renommirteſten Renner ausgelaufen, aber daß Lattich die effronterie hat zu ſagen — nun, Sie werden das hören. — Genug wir ſaßen bei Bertini beiſammen, Lattich bringt wieder wie immer die Rede auf ſeinen Pferdephönir, — Pferdephönir! ich bitte Sie, wie kann man ſich ſolch' ein ridicule geben!

Ferdinand.

Freilich, freilich!

Eugen.

Nun wie geſagt: wir ſitzen bei Tiſch, und Trumm parirt mit dem langen Poſterwitz, daß meine Favorite auf einer Bahn von 2000 Schritten wenigſtens um 200 Schritte vor dem guten Pferdephönix voraus haben, alſo um den zehnten Theil beſſer laufen würde. Ich bitte Sie, liebſter Graf, merken Sie das genau! denn das ſetzt Lattichs Aeußerung erſt ins rechte Licht.

Ferdinand.

Ganz wohl.

Eugen.

Ich laſſe mich bereden, auf das Wettrennen einzugehn, wir reiten hinaus — eben vorgeſtern, es war 10 Uhr morgens; die Diſtance wird gemeſſen —

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Trumm.

Trumm.

Iſt die Maske noch hier? — Nein.

Ferdinand (lächelnd).

Nun, Herr von Trumm, haben Sie Ihre Tänzerin gefunden?

Trumm.

Nicht die Spur; das Fräulein Braut iſt ſeit einer halben Stunde unſichtbar.

Eugen.

Ja, unſichtbar für Blinde wie Du.

Trumm.

Wie ich? — (Betheuernd.) Wenn ich nicht im ganzen Saale —

Eugen (lacht laut).

Trumm (piquirt).

Was ſoll denn das heißen?

Ferdinand.

Sie wurden myſtifizirt, Herr von Trumm.

Trumm (raſch).

Was? Ich? Von wem?

Ferdinand.

Von jener roſa Maske.

Eugen (lachend).

Du feiner Fuchs haſt nicht gemerkt daß ſie es ſelbſt war?

Trumm (ſtutzt nur einen Augenblick).

Ach darum auch! So kam mir's gleich vor. .

Eugen (ihn parodirend).

Ja, nun hat er's gleich gemerkt.

Trumm.

Aber Du wirſt mir doch zutrauen — !

Eugen.

Still, was kommt da?

Dreizehnter Auftritt.

. (Der Walzer hört auf, Pauſe der Tanzmuſik.)

Vorige. Amalie (als alte Wahrſagerin gekleidet, den Kopf mit einem großen bunten Tuche verhüllt, aus dem weißes, langes Haar ſich hervordrängt, kommt gebückt am Stock durch die Mitte, ſpricht mit Alteweiberſtimme, zu einigen **Herren**, welche ſie umdrängen, und ihr die Hände zum Weiſſagen hinhalten).

Amalie.

Gemach, gemach Ihr Herren! Weiſſagungen fließen nicht ſo hurtig von den Lippen, wie Eure faden Tanzconverſationen. Her denn die Hand! (Sie nimmt des einen Herrn Hand, betrachtet ſie.)

Trumm (lorgnirt ſie).

Wer iſt denn das wieder?

Eugen.

Noch weiß ich's nicht.

Amalie.

Wie fein und klein
Iſt dieſe Hand;
So ſchwach und flach —
Wie des Herrn Verſtand.

(Alle lachen.)

Trumm.

Nehmen Sie es hin, Lorsky; ich merke, hier wird noch für manchen etwas abfallen.

Amalie (zu ihm).

Ach ſieh da, ſchöner Türke, die Hand her!

Trumm.

Danke, danke, bin nicht begierig.

Eugen.
Willſt Du wohl!
Ferdinand.
Sie dürfen ſich nicht weigern.
Herren.
Die Hand hin!

Trumm (zieht den Handſchuh aus).

Nun denn meinetwegen! Da gute Sibylle! ich präſentire meinen Handteller, behändige meinen Präſentirteller und bitte um eine milde Gabe der Weiſſagung.

Amalie (die Hand beſehend).

Hu!

Trumm.

Nun was iſt's?

Amalie.

Seht die Strich',
Die grad' und krummen,
Die bedeuten große Summen!

Trumm.

Wahrhaftig?

Amalie.

Da ſtehn viele tauſend Gulden

Trumm.

Das laſſe ich mir gefallen.

Amalie.

Unbezahlter Schulden.

Trumm.

Ah ſo!

(Man lacht.)

Ferdinand (für ſich, immer heitrer werdend).

Welch' ein Uebermuth!

Trumm (zieht den Handſchuh an).

Nicht viel Neues für mich in dieſem Orakelſpruch.

Eugen.

Dir macht das weniger crève-coeur als Deinen Gläubigern.

Ferdinand.

Hat denn die Prophetin nicht auch für mich einen Spruch?

Amalie.

Oh, ein Bräutigam ohne Braut,
Der wird ſpöttiſch angeſchaut.

Ferdinand.

Die Braut hat den Bräutigam verlaſſen, welch' ein Schickſal läßt ſich da wohl dem Ehemanne prophezeihen?

Amalie (nimmt ſeine Hand).

Trumm (zu Eugen).

Es iſt die älteſte Wildenau glaube ich.

Eugen.

Du biſt nicht geſcheut; meine Couſine iſt's wieder, niemand anders.

Trumm.

Nicht möglich! Du glaubſt?

Eugen.

Ich parire, ſo hoch Du willſt.

Amalie.

Eine ſchöne Hand, eine ſtarke Hand,
Geſchickt zu regieren Leut' und Land;
Doch Frauenglück nicht zu gefährden,
Muß ſie auch weich und fügſam werden.

Ferdinand.

Hat die Wahrſagerin nicht auch es wahr zu machen im Sinne?

Amalie.

Wie das?

Ferdinand.

Die eigne Hand als Muſter und Lenkerin darzubieten? Laß mich Deine Hand ſehen, gute Sibylle!

Amalie.

Was ſoll's damit?

Ferdinand (hat ſie genommen).

Hu, wie garſtig, dürr und runzlig.

Amalie (mit einem leichten Schlag auf ſeine Hand).

Sie thut doch ihre Dienſte.

Ferdinand (lachend).

Und verſchmäht auch den Zoll meiner Ehrfurcht nicht. (Küßt ſie.)

Amalie (läßt es zu, wendet ſich aber zu den Andern).

Eugen (zu Trumm).

Nun was ſagſt Du? iſt ſie's?

Trumm.

Auf Ehre, Du haſt Recht!

Amalie.

O ſieh' da! noch eine Maske, die auch ein Sprüchlein haben will.

Trumm.

Ja wohl, er lechzt danach.

Eugen.

Nichts weniger; an mir iſt doch alle Weisheit verſchwendet.

Amalie.

Laß mich die Hand ſehn, geſchwind!

Eugen.

Ja, das iſt geſchwind geſagt; (er zieht am Handſchuh) heut zu Tage bringt man einen Handſchuh nicht ſo geſchwind herunter.

Amalie.

Liegſt auch in Feſſeln der Pariſer Hoffahrt? Armer Kammerherr! Und trägſt ſonſt ſchon ſchwer genug an Ketten und Banden.

Eugen.

Was für Ketten? Liebesketten?

Amalie.

Nein, aber er liebt ſie.

Trumm.

Vielleicht eine Gnadenkette?

Amalie.

Nein, die Etikette.

Trumm.

Ah, ein ſibylliniſches Calembour.

Eugen.

Sie drückt zu Zeiten ſchwer genug und es iſt erfreulich, daß man anerkannt, welche Laſten auch wir im Staate zu tragen haben.

Amalie.

Und wie geſchickt Ihr dabei in Kabalen und Intriguen gegen die Unſchuld werdet! Laßt hübſche Mädchen in ſchlechten Verſen ſtecken, oh!

Eugen (verdrießlich).

Fängt das auch wieder an?

Amalie.

Nein, es nimmt ein ſchlechtes Ende.

Eugen.

Ich habe gethan, was ich konnte —

Amalie.

Um ſie zu verwirren.

Eugen (hitziger).

Ihr hineinzuhelfen —

Amalie.

In's Verderben.

Eugen.

Sie war ganz verwirrt —

Amalie.

Das benutzten Sie.

Eugen.

Fing an zu weinen —

Amalie.

Da lachten Sie.

Eugen (platzt los).

Couſine, das geht zu weit!

Amalie.

Hu, er redet irre, er redet irre! (Läuft zur Seite rechts ab.)

Die Herren.

Oh! oh! Maskenrecht! Maskenrecht!

(Die Tanzmuſik beginnt einen Maſureck.)

Vierzehnter Auftritt.

Vorige ohne **Amalie**, gleich darauf **Bedienter**.

Trumm.

Aber wer wird eine Maske beim Namen nennen!

Eugen.

Wer zum Extrem getrieben wird.

Trumm.

Du wirſt doch Spaß verſtehen.

Ferdinand.

Sie ſehen: wir alle dienen dem Uebermuthe zur Zielſcheibe.

Eugen.

Doch mit Unterſchied. (Sich beſänftigend.)

Ferdinands Bedienter (iſt eingetreten und präſentirt den Herren im Hintergrunde Erfriſchungen).

Bediente.

Punſch, Orgeade, Limonade glacée —

Trumm.

Sie werden gern zugeſtehn, Herr Graf, daß dieſe Maske von dem liebenswürdigſten Humor —

Ferdinand.

Gewiß, es iſt erſtaunlich. (Für ſich indem er ſich auf die chaise longue ſetzt.) Beſonders am Vorabende der Hochzeit.

Bediente (zu Eugen und Trumm tretend).

Punſch, Orgeade, Limonade glacée.

Trumm (nimmt Punſch, Eugen ebenfalls).

Ich hätte Dir zu Limonade gerathen, oder zu Orgeade ſie kühlt das Blut ab.

Eugen.

Laß Du mich nur! — Da iſt ſie ſchon wieder.

Bediente (geht zu Ferdinand).

Funfzehnter Auftritt.

Vorige. Die roſa Fledermausmaske, als welche Amalie im neunten Auftritte erſchienen, zeigt ſich in der Seitenthür, durch welche Amalie abgegangen.

Trumm (ſieht ſich um).

Pardi! das iſt zum Erſtaunen.

Bediente (zu Ferdinand).

Punſch, Orgeade, Limonade glacée.

Ferdinand (nimmt etwas).

(Die Fledermausmaske geht mit etwas zaghaften Schritten der Mittelthür zu, die Herren treten zurück).

Trumm (ihr entgegen).

Schöne Maske, dürfen wir nicht um das Glück bitten?

(Die Maske grüßt abweiſend mit dem Facher, und geht durch die Mittelthür.)

Eugen.

Aber lieber Graf, ſo ſehn Sie doch!

Ferdinand

(ſteht auf, ſieht die Maske noch in der Thür ſich wenden).

Amalie! ſchon wieder?

Trumm (zu den Herren).

Dieſer raſche Wechſel; es iſt famos. (Er folgt ihr mit den Herren, der Bediente iſt zur Seite abgegangen.)

Sechszehnter Auftritt.

Ferdinand und Eugen.

Eugen.

Meine Couſine hat ein außerordentliches Talent die Kleider zu wechſeln.

Ferdinand.

Und uns zu Schauſpielern wider Willen zu machen.

Eugen.

Es iſt unbegreiflich! Dieſe Schnelligkeit, aus einer Maske in die andere!

Ferdinand (für ſich).

Wunderliche Luſt an dieſen Mummereien! — Und gerade heut.

Eugen.

Und geben Sie Acht, ſie wird nun die alte Hexe ganz desavouiren und behaupten, ſie ſey den ganzen Abend nichts als Fledermaus geweſen.

Ferdinand (für ſich).

Und doch kann man dem reizenden Uebermuthe nicht zürnen.

Eugen.

Sie wollen ihr gewiß folgen, Herr Graf; geniren Sie ſich meinetwegen nicht.

Ferdinand.

Sollten wir hier des Zuſammentreffens nicht ſicher ſeyn?

Eugen.

Ach ja, gewiß; denn auf mich ſcheint es heut' abgeſehen.

Ferdinand.

So nehmen Sie Platz!

Eugen

(ſetzt ſich zu ihm auf die chaise longue).

Ich habe Ihnen ja auch die Geſchichte von meiner Favorite, von meinem Fuchs noch nicht auserzählt.

Ferdinand.

Richtig, Sie hatten ja kaum angefangen.

Eugen.

Ich ſagte Ihnen, daß wir zum neuen Thore hinausritten; links auf den Stoppelfeldern wird die Diſtance gemeſſen. Mein Fuchs ging ganz göttlich! fragen Sie Trumm; die Herren alle wußten es nicht genug zu loben. Wir ritten an Windmühlen dicht vorbei, das Pferd zuckte nicht; es flatterte Wäſche auf der Leine der Frau Müllerin, keine Spur von ſcheuen oder ſtutzen. Ich ſage Ihnen das nur, lieber Graf, damit Sie Lattichs einfältige Aeußerung ganz würdigen können, denn dieſe iſt die pointe der ganzen Begebenheit. — Wir ſtellen uns an, das Signal wird gegeben, wir reiten ab und ſehn Sie, ſchon nach 200 Schritten etwa iſt der gute Apfelſchimmel um 2 Pferdelängen hinterdrein. — Das ſoll nun ein Pferdephönix ſeyn! — Wie ich jetzt am Rande einer Breite Winterkorn hinſprenge, — es ſtand ſchon ziemlich hoch in Halmen — geht auf einmal dicht am Pferdekopfe ein Volk Rebhühner auf! — Sie werden mir zugeſtehen müſſen, daß ſo etwas das ſicherſte Pferd irritiren kann. Mein Fuchs ſtutzt —

Siebenzehnter Auftritt.

Vorige. Amalie in reizender phantaſtiſcher Tracht als Fee gekleidet, einen Zauberſtab in der Hand, das Geſicht mit einer kleinen Halblarve bedeckt, führt Fräulein **Milten** aus dem Saale herein.

Ferdinand.

Sieh da, eine neue Erſcheinung! (Steht auf.)

Eugen.

Meine Geſchichte ſoll ich nicht zu Ende bringen! (Erhebt ſich ebenfalls, wendet ſich, erblickt Fräulein Milten, die nun bis in den Vordergrund gekommen iſt.) Ah! wieder eine angenehme Ueberraſchung!

Amalie (mit wenig verſtellter Sprache).

Die gute Fee dieſes Hauſes kann nicht dulden, daß an dem heutigen Feſte Mißmuth und Zwietracht herrſche. Hier führt ſie ein verſöhnliches Gemüth dem unglücklichen Beleidiger zu.

Ferdinand (für ſich).

Wie reizend iſt ſie!

Eugen.

Wenn dieſe Erſcheinung der gütigen Fee nun das Ende ihrer rapiden Seelenwanderung, und es dabei nicht auf eine neue Fopperei für mich abgeſehen iſt, ſo bin ich ihm ſehr verbunden. (Zu Fr. v. Milten.) Mein gnädiges Fräulein, ich hatte ſchon die Ehre, Ihnen meine Entſchuldigung zu machen, aber —

Milten.

Die gute Fee hat mich von meinem gerechten Unwillen entzaubert; wer kann ihr widerſtehen? Ich will nun glauben, daß Sie es nicht mit Abſicht gethan haben, und Ihnen verzeihen.

Eugen (küßt die dargebotene Hand).

Ach Sie machen mich außerordentlich glücklich!

Milten.

Aber garſtig war es doch von Ihnen.

Eugen.

Ich bitte um —

Milten.

Nun gut, gut, es ſoll Ihnen diesmal ſo hin gehen.

Eugen (ironiſch).

Ach das beruhigt mich unglaublich.

Amalie
(den Stab über ihre Häupter ſchwingend).

So ſtröme denn der Eintracht Weihe auf Euch nieder!

Ferdinand.

O ſchöne Fee, wollte Dein allmächtiger Zauber ſich auch meiner Verlaſſenheit annehmen! Schwinge Deinen Stab, und laß die bunten Nebelbilder fallen, die meine Braut umhüllen.

Amalie.

Was die Menſchen aus voller Seele erſtreben, das gewähren die Himmliſchen. Nur wer mit Eifer ſelbſt nach ſeinem Glücke ringt, wird meines Zaubers Wirkung fühlen.

Ferdinand (ergreift ihre Hand).

O ſieh', ſchöne Fee! ſo will ich mein Glück ergreifen, halten und hegen. (Er küßt die Hand auf's Zärtlichſte.)

Amalie.

Sterblicher, was wagſt Du?

Ferdinand.

Die Wirkung Deines Zaubers Dir zu beweiſen.

Eugen (für ſich).

Nun wird er zärtlich; das halte der Henker aus! Ich mache mich davon. (Zur Milten.) Mein gnädiges Fräulein, dürfte ich um dieſen Tanz bitten.

Milten.

Verzeihung, mein Tänzer erwartet mich; die Fee hat mich mitten aus der Tour entführt.

Eugen.

C'est mon gignon!

Ferdinand.

Ich fühle mich Deinem Zauber hingegeben, holde Fee! und werde ganz glücklich ſeyn, wenn nun die letzte Hülle fällt. (Er rührt ihre Larve an.)

Amalie (abweiſend).

Weiche in Ehrfurcht!

Eugen (es bemerkend).

Unerträglich! (Zu Fräulein Milten.) Könnte ich nicht wenigſtens die Ehre haben, eine Extratour —

Milten (geſchmeichelt).

Es möchte meinen Tänzer beleidigen, da ich ſo lange ausgetreten bin. Aber — für den Cotillon bin ich noch frei —

Eugen.

Ach, wenn ich darum bitten dürfte!

Milten (knixt).

Sehr gern! (bei Seite.) Er bemüht ſich außerordentlich um mich.

Eugen (bei Seite).

Hab' ich mir auch das noch aufgeladen!

Ferdinand.

So weile nur bei mir, holde Fee, und die Verzauberung wird ſich löſen. (Er will ſie zum Sopha ziehn.)

Milten.

Ach gute Fee, ich muß zurück, die neue Tour wird anfangen.

Amalie (ihre Hand nehmend).

Wohlan, der Friede iſt hier wieder eingekehrt, und auch in dieſen Buſen ſoll Befriedigung ſtrömen. Ich ſchwinge meinen Stab, die Sehnſucht wird geſtillt, in kurzer Friſt wird die Erſehnte Deinem Wunſch ſich neigen, und ſich in roſ'gem Schimmer Deinem Blicke zeigen. (Ab mit Fräulein von Milten.)

Achtzehnter Auftritt.

Eugen und Ferdinand.

Eugen.

Das heißt mit andern Worten, meine Couſine wird zunächſt wieder als roſa Fledermaus erſcheinen.

Ferdinand.

So verſtehe ich es auch. (Er ſieht Amalien aufgeregt nach.)

Eugen.

Dieſe raſchen Verwandlungen! — Es grenzt wirklich an Zauberei.

Ferdinand (aufgeregt und zerſtreut).

Man traut ihr dergleichen heut' zu. Aber ſollte ſie ſich nicht doch im Tanzſaale aufhalten?

Eugen.

Schwerlich, ſie ſchlüpft nun wieder in die chauve souris, kommt dann gewiß hierher. Ich kann Ihnen indeß die Geſchichte von unſrem Wettrennen auserzählen. (Er ſetzt ſich.) Ich ſagte Ihnen alſo —

Ferdinand.

Entſchuldigen Sie, ich halte es doch für ſchicklich, mich einen Augenblick im Tanzſaale zu zeigen.

Eugen.

Ich bin auch ſogleich zu Ende. Sehn Sie, die Rebhühner flogen links von mir auf —

Ferdinand.

Nur einen Augenblick, ich komme ſogleich wieder.
(Ab in den Saal.)

Eugen.

Er geht ihr nach. Ich kann's ihm nicht verdenken; ſie ſah empörend ſchön aus. Ah! Ich weiß nicht, wie ich mir heut' vorkomme; ſoll ich über mich lachen, fluchen — oder gar wie ein Schuljunge weinen?

Neunzehnter Auftritt.

Eugen. (Die roſa Maske iſt wieder durch die Seitenthür eingetreten.)

Eugen (erblickt ſie).

Schon wieder da! das geht nicht mit rechten Dingen zu!

(Die Maske ſieht anhaltend nach der Mittelthür.)

Eugen.

Ich bedaure, ſchöne Maske, daß Sie mich allein finden, aber — Ihr Auge hat die richtige Spur, dort im Saale iſt der Herr Graf.

(Die Maske tritt raſch in den Vorgrund.)

Eugen (nach einer kurzen Pauſe).

Sie haben die Abſicht, ihn hier zu erwarten? — So ſtumm? — Sind die Pfeile des Spottes alle verſchoſſen, die den Abend über auf mich regneten? — Tauge ich auch nicht mehr zur Beſchäftigung Ihres Witzes? —

(Die Maske ſieht ſich immer ſchüchtern um.)

Eugen
(mit etwas gedämpfter Stimme).

Auf Ehre, Amélie, Sie haben bis auf den heutigen Tag, jusqu'au comble, an mir verſucht, was ein Menſch zu ertragen fähig iſt, ich habe ausgehalten — und darf wohl auf ein begütigendes Wort Anſpruch machen. — Das iſt zu arg! Sie überbieten ſich ſelbſt im Raffinement, mich zu verletzen.

Zwanzigſter Auftritt.

Vorige. Ferdinand (zurückkommend).

Eugen (ſieht ihn).

Ach, da kommt der Sprachlehrer; der wird die Zunge zu löſen wiſſen. Nur näher, Herr Graf, nur näher; ich räume das Feld. (Er geht in den Saal.)

(Die Maske erſchrickt, will nach der Seitenthür).

Ferdinand (ihr entgegentretend).

O laſſen Sie es genug ſeyn der Neckereien; (ihre Hand ergreifend) ich habe Sie mit wahrem Verlangen geſucht. (Zieht ſie zum Sopha.) Wir haben endlich einige ungeſtörte Minuten, in denen wir uns ſelbſt gehören können.

(Die Maske ſetzt ſich widerſtrebend und ſo fern als möglich.)

Ferdinand.

Nun aber fort die Mummerei! Löſen Sie die Larve, daß ich frei in Ihren Mienen leſen kann, wie die Schalkheit nun der bräutlichen Innigkeit weicht. (Die Maske wendet ſich ab.) Sie weigern ſich? — O theuerſte Amalie, ich kann auf Ihr Spiel nicht mehr eingehen, mein Herz iſt zu wunderbar bewegt. Sie umgaukeln mich mit allem Zauberreiz Ihrer blühenden Anmuth und laſſen mich dann allein mit meiner Sehnſucht, allein mit meinen bangen Zweifeln: ob jemals dieſes übermüthige Herz ſich mir ganz hingeben werde. Amalie, ſehen Sie mich an! laſſen Sie mich in Ihren Augen leſen, ob ſie den unbändigen Liebesdrang meiner Seele verſtehen, ob Sie ſich mir ganz gefangen geben können! (Er legt den Arm um ihren Leib.) Amalie, meine ſüße Braut, o ſieh mich an! (Er zieht ſie zu ſich, ſie wendet das Geſicht, ſieht ihn an und ſinkt, wie geknickt, an ſeine Bruſt.) Ha! dieſer thränenſchwimmende Blick läßt mich in alle Tiefen der Seligkeit ſehen! Amalie! kannſt Du ſo lieben, wie dieſer Blick mir ſagte? — Ringt Deine Bruſt nun den Schmerzenskampf der hereinbrechenden Liebesübermacht? — Ach! dieſes thränenſtrömende Haupt an meiner Bruſt, es öffnet mit wunderthätiger Sympathie die Quellen der ſüßeſten Luſt und Wehmuth wieder, ſie überfluthen mich mit den Strömen ihrer Wonne. Wie ich Dich jetzt im Arme halte, weiß ich, daß ich noch lieben, daß ich noch glücklich werden kann. Sieh auf, ſieh auf, mein ſüßes Leben! ſo ſchön als in dieſem Augenblicke kannſt Du noch nie geweſen ſeyn! (Er reißt ihr die Larve ab; Mariens bleiches Geſicht ſieht ihn an.) Barmherziger Gott! Die Todten kommen wieder! — (Er ſtürzt zu Boden.)

Marie
(ſpringt auf, im Begriff ſich über zu werfen).

Ferdinand! (Sie wendet ſich ſchmerzlich von ihm und flieht zur Seitenthür hinaus.)

Einundzwanzigſter Auftritt.

Ferdinand, nach und nach die folgenden Perſonen.

Trumm
(mit Eugen und einem Herrn aus der Saalthür kommend).

Was iſt hier geſchehen!

Eugen (beſtürzt).

Was iſt dem Grafen begegnet? — (Sie gehn hinzu.) Mein Gott, doch wohl nicht ein Schlagfluß? (Sie heben ihn auf.)

Trumm.

Hoffentlich nur eine Ohnmacht.

(Die Perſonen im anſtoßenden Zimmer ſind allarmirt worden. Einige eilen in den Saal.)

Eugen
(indem er mit Hülfe der Andern Ferdinand auf das Sopha ſetzt.)

Was kann nur hier vorgegangen ſeyn?

Trumm.

Den Kopf höher, ſo —

Ferdinand
(liegt, das Geſicht den Zuſchauern zugewendet)

Eugen.

Wo iſt nur Amalie geblieben?

Baronin

(mit einigen Herren und Damen aus dem Saale).

Mon dieu! was iſt geſchehen?

Eugen.

Beruhigen Sie ſich, ma tante, es wird nicht von Bedeutung ſeyn; er regt ſich wieder.

Amalie

(in der roſa Fledermausmaske, mit andern Herren und Damen; Fräulein Milten aus dem Saale herbei).

Wo iſt er? (Sie reißt die Larve ab.) Laſſen Sie mich! (Sie drängt die Ferdinand umgebenden Perſonen fort, ſetzt ſich auf die chaise longue, wo Marie geſeſſen, nimmt Ferdinands Hand.) Mein Himmel, was iſt ihm nur zugeſtoßen?

Baronin.

Nimm das flacon, mon enfant!

Amalie.

Er erholt ſich, er ſchlägt die Augen auf!

Ferdinand

(blickt auf, zuerſt in's Leere, dann fällt ſein Blick auf Amalie, er richtet ſich haſtig auf).

Ah! biſt Du's?!

Amalie.

Mein theurer Freund, wie iſt —?

Ferdinand (verzweiflungsvoll aufſpringend).

Sie iſt es nicht! Sie iſt es nicht! (Er weiſt Amaliens Hand unwillig von ſich, fällt auf's Sopha zurück.) Ich Unglückſeliger! (Birgt das Geſicht an der Lehne.)

Amalie (beſtürzt aufſtehend).

Ferdinand!

Eugen, Baronin und **Einige** (befremdet).

Was iſt das?

Trumm, Milten und **Andere.**

Welche ſonderbaren Worte!

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Ein dunkler Vorſaal. Ferdinands Zimmer vorn zur Seite, gegenüber ein Fenſter, durch welches das Mondlicht hereinfällt, im Hintergrund zwei Thüren, in der Mitte eine Uhr.

Erſter Auftritt.

Jeannette (tritt auf, ein Licht in der Hand, geht zu Ferdinands Zimmer, horcht an der Thür, klopft an. Der **Bediente** öffnet die Thür ein wenig und ſieht heraus).

Jeannette (mit gedämpfter Stimme).

Sie ſind es, Karl, kommen Sie doch heraus!

Bediente (mit gedämpfter Stimme).

Ich habe nicht Zeit; was wollen Sie denn?

Jeannette.

Ich ſoll mich erkundigen, wie ſich der Graf befindet. Kommen Sie doch heraus.

Bediente (kommt heraus).

Aber ich habe ja nicht Zeit zum Plaudern.

Jeannette.

Wer will denn plaudern? Mein lieber Herr Karl, ich weiß nicht, wie Sie mir vorkommen. Wahrhaftig, mir iſt auch danach zu Muthe, der Schrecken ſteckt mir noch in allen Gliedern. Am Polterabend ſolch ein Auftritt! Sagen Sie mir, hat denn Ihr Graf öfter ſolche Zufälle?

Bediente.

In ſeinem Leben nicht; Gott weiß, was ihm zugeſtoßen iſt. Beſtellen Sie nur der gnädigen Frau, daß der Herr Graf ſich ſo ziemlich befindet; aber ſtille iſt er, ſehr ſtille.

Jeannette.

Ja *Ihnen* wird er freilich nicht ſagen, was das Alles vorſtellt. Und die wunderlichen Reden, die er geführt haben ſoll! (Mit Pathos.) „Fort von mir!“ hat er zu meinem Fräulein geſagt, „fort von mir, Du biſt die Rechte nicht, ich verabſcheue Dich, Ungeheuer!“

Bediente.

Ach warum nicht gar, er wird ſo etwas ſagen!

Jeannette (ſchnippiſch).

Sie werden mich wohl belehren, Herr Karl? Ich habe recht gut gehört, was die Herrſchaften noch beim Souper ſich zuziſchelten. Und wie perplex Alles war, und wie ſie Alle machten, daß ſie auf ihre Zimmer kamen. Gott ſteh uns bei! das wird eine ſchöne Hochzeit morgen werden. Am Ende wird nichts daraus und ich muß mit meiner doch bis Neujahr warten.

Bediente.

Das wäre ſchlimm; der Herr Förſter könnte ſich bis dahin anders beſinnen.

Jeannette (ſtrenge).

Mein lieber Herr Karl, dieſe Schreckensnacht iſt ſehr übel zu ſchlechten Späßen gewählt. Haben Sie denn gar kein Mitgefühl für die Leiden Ihrer Herrſchaft?

Bediente.

Eben darum will ich hineingehen. (Will fort.)

Jeannette (hält ihn auf).

Warten Sie doch meine Commiſſion ab.

Bediente.

So ſputen Sie ſich.

Jeannette.

Ich ſoll fragen, ob der Herr Graf ſchon zu Bett iſt?

Bediente.

Nein, er liegt auf dem Sopha, ganz angekleidet.

Jeannette.

Die gnädige Frau möchte ihn noch einen Augenblick ſprechen.

Bediente.

Ich werde fragen. (Will fort.)

Jeannette (hält ihn auf, gewichtig).

Sagen Sie, Herr Karl, hat er nichts geäußert, ob er mein Fräulein doppelt geſehn?

Bediente.

Doppelt geſehn? — Ah erlauben Sie, ſo führt ſich der Herr Graf nicht auf.

Jeannette.

Ach ſo verſtehen Sie doch! ob er zwei gleiche Masken wie mein Fräulein geſehn?

Bediente.

Hat nichts davon geſagt.

Jeannette.

O dieſer frevelhafte Scherz! Es iſt mir gleich auf's Herz gefallen, daß dies nimmer gut enden wird. Man weiß ja ſo viele grauliche Geſchichten von Doppelgängern; und nun damit ſcherzen zu wollen, und am Polterabend!

Bediente.

Ich verſtehe nicht, was Sie da ſchwatzen. Gute Nacht!

Jeannette (hält ihn auf).

Gute Nacht ſagen Sie? Wie ſoll das eine gute Nacht werden? Wenn's gleich ſchon todtenſtille im Schloſſe iſt, glauben Sie, daß Jemand von den Gäſten gut ſchlafen wird, oder die Baronin, oder daß mein armes Fräulein ein Auge zuthun wird, oder ich etwa gar? Keine Idee! Das arme Mädchen, die Marie ſogar iſt ja ganz konſternirt, es iſt noch weniger als ſonſt aus ihr herauszubekommen. Sah ſie nicht wie ein Geſpenſt aus, als ſie wieder in die Garderobe trat?

Bediente.

Nun laſſen Sie mich endlich gehen, damit Sie Beſcheid bringen können. (Geht hinein.)

Jeannette.

Halte ich Sie etwa? Lächerlicher Menſch!

Zweiter Auftritt.

Jeannette, Baronin und **Amalie.** Bald darauf der **Bediente.**

Baronin.

Mademoiſelle ſcheint vergeſſen zu haben, daß ich auf Antwort warte.

Jeannette.

Gnädige Frau, ich habe noch keinen Beſcheid.

Amalie (heftig erregt).

Haben Sie den Grafen geſehn?

Jeannette.

Nein, gnädiges Fräulein.

Baronin (halblaut).

Du sang froid, mon enfant!

Amalie.

Maman, verlange nichts Unmögliches. Ich habe bis jetzt ausgehalten und den lauernden Blicken die gleichgültigſte Miene gezeigt, jetzt aber muß ich Aufklärung haben. Ich bin auf's Aeußerſte compromittirt, meine Ehre —

Baronin (halblaut).

Wir ſind nicht allein Amélie.

Bediente (kommt zurück).

Ich ſoll — (Bemerkt die Damen, ſtockt.)

Baronin (ruhig).

Wie befindet ſich der Herr Graf?

Bediente.

Er läßt die gnädige Frau erſuchen, ihm nur noch eine kurze Erholung zu erlauben; er würde in einer halben Stunde die Ehre haben zur gnädigen Frau zu kommen.

Amalie (lebhaft).

Sagen Sie dem Grafen, daß —

Baronin

(legt ihre Hand beruhigend auf die Amaliens. Zum Bedienten)

Drüben ſind alle Zimmer beſetzt, ich wünſche nicht, daß jemand geſtört würde. Sagen Sie dem Herrn Grafen, er möge ſich nicht bemühen, ich würde in einer halben Stunde hieherkommen.

Bediente.

Zu Befehl, gnädige Frau. (Will gehn.)

Baronin.

Ich hoffe auch mich dann über ſeine Wiederherſtellung beruhigen zu können.

Bediente (nach einer Verbeugung ab).

Baronin.

Wir wollen indeß in die Bibliothek gehen; Du legſt Dich ein wenig auf's Sopha.

Amalie.

Nein, nein, in die Luft, in's Freie! Die Wände bedrängen mich, mein Kopf will mir zerſpringen!

Baronin.

In die kalte Nachtluft? unmöglich!

Amalie.

Der Mond ſcheint hell, die Luft iſt ſtill und mild, ganz eine Nacht für glücklich Liebende. (Mit immer größerer Bitterkeit.) O Maman! in der Nacht vor meiner Hochzeit darf ich doch ein Stündchen verſchwärmen, den Mond um die Treue des Liebſten befragen?

Baronin.

Du radottirſt Amélie! komm mit mir.

Amalie.

Wehre mir nicht, Maman! glaube mir, ich weiß zu gut, was mir jetzt taugt.

Baronin.

Quelle exaltation! (Zu Jeannette.) Allez chercher la Mantille.

Jeannette (geht ab).

Baronin.

Was ſoll ich von Dir denken, Amélie? Du haſt alle Haltung verloren.

Amalie.

Ich finde ſie wieder ihm gegenüber, ſey ohne Sorgen. — Dieſe Worte vor allen Hochzeitsgäſten, dies beſchämende Abweiſen vor all' den befremdeten geſpannten Geſichtern! O in alle Ewigkeit vergeſſe ich dieſe abſcheuliche Scene nicht. Welch eine Laune kam ihm an? Er war kurz zuvor die Galanterie ſelbſt. Was iſt nur geſcheh'n, was iſt da vorgefallen?

Baronin.

Wir werden es erfahren, beruhige Dich nur.

Amalie.

O hier liegt eine Schlange vor meinen Füßen! Mir ſagt es mein vorahnend Herz, mein nächſter Schritt wird ſie wecken, und doch will, doch muß ich ihn thun.

Baronin.

Aber was ſollen nur dieſe Exagerationen? Du machſt aus den gewöhnlichſten Zufällen —

Amalie.

O Maman! hier iſt nichts gewöhnlich, glaube meinem Gefühle, hier bricht der ebene Gang des geregelten Weltlebens ab; — allein ich hoffe, das Ungewöhnliche ſoll auch mich ungewöhnlich finden.

Baronin.

Aber was meinſt Du damit?

Amalie.

Ach ich weiß es ſelbſt nicht. — Du haſt die Fremde geſprochen?

Baronin.

Sie ſtand mir kaum Rede. Willſt Du ſie befragen?

Amalie.

Nein! — Noch nicht. Ich weiß nicht, was ſie mir ſagen kann; ich weiß nicht wie ich mich dabei zu faſſen hätte. Den Grafen, den Grafen muß ich ſprechen!

Jeannette (bringt die Mantille).

Baronin.

Ich begreife Dich nicht.

Amalie.

Begreife ich mich ſelbſt?

Baronin

(legt Amalien den Mantel, den ſie umgenommen, dichter zu).

Du verläſſeſt aber die Terraſſe nicht.

Amalie.

Nein Maman.

Baronin.

Du verſprichſt es mir?

Amalie (küßt ihr die Hand).

Ja, ja, Maman! nur eine Viertelſtunde Kühlung und Sammlung; dann ſollſt Du mit mir zufrieden ſeyn.

(Eilt links ab; man ſieht beim Oeffnen der Thür in den mondhellen Garten hinaus.)

Baronin

(geht rechts ab, Jeannette leuchtet ihr hinaus; das Theater wird dunkel).

Dritter Auftritt.

Der **Bediente**, ſpäter **Marie**.

(Der **Bediente** kommt aus Ferdinands Zimmer und macht die Thür leiſe zu.)

Mich ſchickt er zu Bette, und er ſcheint die Nacht durchwachen zu wollen — curios! — was mögen ſie wohl noch beſprechen wollen? — Pah! geht unſer einem nichts an. — (Er geht zur Thüre links hinaus.)

(Die Bühne bleibt einige Augenblicke leer. Die Uhr ſchlägt zwölf, nach den erſten Schlägen öffnet **Marie** leiſe die Thür rechts, ſie trägt Hut und Päckchen im Arm, wie im erſten Akt.)

Wie ein Geſpenſt ſchleiche ich leis und unbemerkt durch das ſchlafende Haus. Ich gehe um zu mitternächtiger Stunde wie ein böſer Geiſt, der Unheil ſpinnt. Ja das Unheil habe ich in dies Haus getragen, zerriſſen liegen eure Feſteskränze, verſtummt iſt der Reigen, verloſchen die Kerzen vor dem Grabeshauche meiner Erſcheinung. Seyd getroſt! ſchlaft ruhig! ich treibe das Unheil aus, hinaus in die Nacht, in die öde weite Welt. — Nur an einer Thür kann ich nicht ſo ſtill vorüberſchleichen. Hier, hier, wurzeln meine Füße; hier weilt der Mann, an deſſen Bruſt die arme verlaſſene Waiſe Heimath, Eltern, Vaterland, Friede und ewige Freude wiederfinden ſollte und nun — (Sie legt überwältigt das Geſicht in beide Hände. Pauſe. Sie blickt wieder auf.) Eine Thür nur trennt mich von Dir, und ich darf nicht zu Dir, Deine Untreue liegt wie Berge und Meere zwiſchen uns! —

Leb' wohl, treuloſer, heißgeliebter Mann! (Sie nähert ſich der Thür) Deine todte Marie ſoll Dir nicht wieder erſcheinen, lebe unbekümmert; Du ſollſt es nie erfahren, was ich um Dich gelitten, was ich für Dich gethan — das trüge Deine weiche Seele nicht. (Sie iſt an der Schwelle auf beide Kniee geſunken, mit gefalteten Händen, lehnt den Kopf an die Thürpfoſten, ſanft weinend.) Mein Ferdinand, mein Süßer, Einziger! ſchlafe ruhig! Und wenn mein Bild Dir im Traum erſcheint, erſchrick nicht mehr vor Deiner Marie; ſie fordert ja nichts, nichts mehr von Dir, als ein wehmüthig liebend Angedenken. — Ich habe doch noch einmal an Deiner Bruſt geruht, Deine Arme haben mich noch einmal gehalten — ich darf auf Deiner Schwelle mich noch einmal ausweinen — nun iſt es gut. — (Trocknet die Thränen, ſteht auf.) Und nun leb' wohl — (Erſchrickt.) Ha! es regt ſich drinnen, — er könnte kommen. — So muß ich fort, — wie eine Verbrecherin vor ſeinem Anblick fliehen? — Ach meine Seele will erliegen unter dieſem Opfer. (Sich zuſammennehmend.) Fort, fort! (Im Abgehen gegen die Thür.) So leb' denn wohl! für's ganze elend lange Leben! (In den Garten ab.)

Vierter Auftritt.

Ferdinand (blaß und verſtört, tritt aus ſeinem Zimmer, einen Armleuchter in der Hand; er ſetzt ihn auf den Tiſch, der nahe dem Fenſter ſteht. Aufathmend).

Ferdinand.

Hier iſt es beſſer! das enge Zimmer hemmt den Athem, Gewitterſchwüle liegt auf mir. — Bin ich ein Geiſterſeher geworden? treibt das Reich der Abgeſchiedenen ſein geſpenſtiges Spiel mit mir? — Oder ſollte durch ſeltſames Ohngefähr eine täuſchende Aehnlichkeit der Züge —? Nichts! Nichts! Aus meiner Seele Tiefe ſtieg die Erſcheinung herauf; es war eine Mahnung meines innerſten Bewußtſeyns. (Er iſt einige Schritte gegangen; bleibt dem Fenſter gegenüber ſtehn.) Biſt du da, blaſſer Mond? Du ſtiller Vertrauter der Andachtſtunden unſrer Liebe. Siehſt du mich nun an mit Mariens bleichen Zügen? (Er ſtößt das Fenſter auf.) Da, da! die ganze unermeßliche Sternenſaat, deren endloſe Räume damals unſre Liebesphantaſien durchſchwärmten: alle, alle blicken nun auf mich, wie *ihre* thränenfeuchten Augen. (Er geht vom Fenſter.) Ueberall, überall dies vorwurfsvolle Leidensgeſicht, dieſer überſtrömende Jammerblick! Konnte ich ihn je verdienen? Untreu, untreu einer ſolchen Liebe! untreu der edelſten Phaſe meines Seelenlebens werden! — O, nahet euch ihr heiligen Erinnerungen jener Wonnezeit, zu lange habe ich euch von mir gewieſen. Heran, heran, ihr trauten Stunden unſrer Liebe, umringt mich, daß Eitelkeit und Weltluſt dem geweihten Zauberkreiſe fern bleiben, beſchützt vor den Klügeleien des Verſtandes die Heiligthümer meines Herzens! (Er wirft ſich auf den Seſſel am Tiſche.) O daß die Nacht nicht endete! daß mir das Licht des Tages keines dieſer ſeligen Bilder verſcheuchte! (Den Kopf in die Hand geſtützt, vor ſich hin träumend.) — Da iſt der Uferplatz am See! — Der Mond ſteigt rieſengroß und glühend über ſeinem Spiegel auf. — Bruſt an Bruſt gelehnt — die Hand in ihre Hand gefaltet wie zum Gebet — kein Laut auf unſern Lippen — und dennoch, wie beredt der Austauſch der Gedanken! — Nun flüſtert ſie — o dieſe engelſüße Stimme! — leiſe, leiſe ſchwebt ihr Ton über den Waſſerſpiegel hin.

„Ein getreues Herze wiſſen,
Hat des höchſten Schatzes Preis.
Der iſt ſelig zu begrüßen,
Der ein treues Herze" —

(Seine Stimme bricht, er verbirgt das Geſicht in beide Hände.) O ich weiß, ich weiß ein treues Herze! Unter dem kalten Steine, dort im grünen Thale, da ruht es, — hat ausgeſchlagen, ausgeliebt! — O daß ich Dich verlieren mußte, Marie, meine Marie! und mit Dir meine Selbſtändigkeit, Luſt und Muth: all meine ſchönen Träume zu verwirklichen. — Und habe ich Dich denn verloren? — In meiner Seele dauerſt Du ja fort, haſt Theil an meinem Leben, — zeigſt Dich mir ja leibhaftig, und warnſt mich mit Deinen Thränenblicken, da ich mich wieder an die Welt verliere, da ich im Ueberdruß an meiner Trauer mich einer eitlen Neigung überlaſſen, mir ſelbſt und meinen Idealen untreu werden will. — (Extatiſch aufſpringend.) Ja, ja Du lebſt mir! Deine Treue hat den mächtigen Tod ſelbſt überwunden, Dein Geiſt iſt unzertrennlich von dem meinen — und unauflöslich ſoll denn auch der Treubund unſrer Seelen ſeyn! Nichts ſoll dem Kreiſe meines Lebens nahen, was Deine heilige Nähe ſcheuen müßte. Los ſage ich mich von jedem Thun, das nicht Gott und der Menſchheit ganz und rein gewidmet iſt; los von allen Banden, die nur das Verzagen an mir ſelbſt, die Sinnlichkeit und Weltluſt knüpften. Nur die Begeiſterung meiner erſten Liebe ſoll mein Leben leiten. Dir will ich angehören, meine Verklärte, Dir, Dir nur in alle Ewigkeit!

Fünfter Auftritt.

Ferdinand, die Baronin (tritt durch die Thür rechts im Hintergrunde ein, man ſieht den Domeſtiken, welcher ihr leuchtet und der nun die Thür hinter ihr ſchließt).

Baronin.

Sie ſind allein, lieber Graf, und ſprachen ſo lebhaft? — (Theilnehmend.) Wie fühlen Sie ſich?

Ferdinand (noch immer auf's Aeußerſte erregt).

Wohl, wohl, meine gnädige Frau. Seit lange fühlte ich mich nicht ſo frei, in allen Lebenstiefen neu gekräftigt, von höherer Geſundheit durchglüht. Ich habe mich wieder, mit ganzem, klarem Bewußtſeyn davon: wie weit ich mich von mir ſelbſt entfernt hatte.

Baronin
(nach leichtem Kopfſchütteln).

Ich ſehe, daß ich Unrecht gethan, Sie noch in dieſer Nacht zu ſprechen. Ich hätte Ihrem echauffirten Blute, Ihren irritirten Nerven volle Ruhe gönnen ſollen. Ich will meinen Fehler repariren. Gehen Sie zur Ruhe, lieber Graf, wir ſprechen uns morgen.

Ferdinand.

Nein gnädige Frau, ich darf Sie nicht in Unwiſſenheit über das, was mit mir, in mir vorgegangen iſt entlaſſen. Wahrheit, volle Wahrheit fordert die Redlichkeit gegen Sie, fordert die Treue gegen mich ſelbſt.

Baronin (erwartungsvoll).

Nun?

Ferdinand.

Als ich an dieſem Abend, während des Balles, mit Amalien allein war, von ihrem Liebreiz hingeriſſen, mit Bräutigamsungeſtüm die Maske ihr vom Geſichte reiße, — erkenne ich mit Entſetzen die leichenblaſſen Züge meiner erſten Braut.

Baronin (erſchrocken).

Was ſagen Sie? Ihrer erſten Braut?

Ferdinand.

Mein Gewiſſen war es, das mich ſtrafend anſah mit ihren thränenden Augen; eine Warnung aus den Tiefen meiner Seele war dieſe Erſcheinung: nicht falſche Schwüre einer neuen Liebe zu weihen, da mein Herz ſo ganz der erſten angehört. — Nennen Sie es Täuſchung meiner Sinne, meines aufgeregten Blutes, gleichviel, — Sie werden Ihre Tochter einem Manne nicht vermählen wollen, den ſelbſt in ihren Armen das Angedenken ſeiner erſten Liebe mit ſchreckenvollen Geſichten überraſcht.

Baronin.

Herr Graf! —

Ferdinand.

Nur Selbſtvergeſſenheit, Betäubung ſuchte ich in Amaliens Armen. O es war ein Verrath an meinen heiligſten Gefühlen, ein Verrath an Ihres Kindes Heiterkeit und Lebensfriſche, die durch den Bund mit mir der tiefſten Melancholie verfallen müßte. Nein, nein! ein Frevel wäre es, wollten wir unſre Geſchicke verbinden!

Baronin (ſcharf).

Herr Graf, vergeſſen Sie, daß auf Ihr Betreiben das Schloß voll von Hochzeitsgäſten iſt? daß Sie binnen zwölf Stunden vor den Altar treten ſollen?

Ferdinand (raſch).

Fordern Sie jedes Opfer, jede Genugthuung, welche die Weltehre von Ihnen heiſchen kann.

Baronin (entrüſteter).

Herr Graf! ſpricht ſo ein Mann von Ehre? iſt dies das Betragen eines Cavaliers?

Ferdinand.

O laſſen Sie uns in dieſer Stunde vergeſſen, daß wir vornehme Leute ſind. Den Zwieſpalt der Herzen gleichen die ärmlichen Hochmuthsconventionen nicht aus. Laſſen Sie uns wie Menſch zum Menſchen ſprechen, die alle fehlbar, alle der Verzeihung bedürftig ſind. — Ich habe aus ſchwerer Selbſttäuſchung mich an Ihrer Tochter verſündigt, ich ſpreche Ihr Mutterherz um Nachſicht, alle Güte und Milde, welche in Frauenherzen wohnt, um Vermittlung an.

Baronin
(gemäßigt und mit Uebergewicht).

Laſſen Sie uns abbrechen, Herr Graf, ehe wir uns noch weiter verlieren. Ich will auf Ihre Aeußerungen kein Gewicht legen, wir ſprechen morgen davon.

Ferdinand.

Sie glauben, daß ich morgen andern —

Baronin (einfallend).

Wenn Sie in der Verfaſſung wären, ſich ſelbſt und Ihre Beziehungen richtig zu wägen, ſo würden Sie ſich erinnern, daß Verhältniſſe, welche aus den Elementen der höheren Lebenskreiſe ſich componiren, nicht zur Gedächtnißfeier einer Landpaſtorstochter zerſtört — (Geſpannt.) Wie ſagten Sie doch, daß ihr Name ſey?

Ferdinand (ſcharf).

Ihr Name und Stand war ſo unſcheinbar als möglich, meine gnädige Frau, ſie hieß Marie Walter.

Baronin
(raſch und frappirt für ſich).

Marie Walter!

Ferdinand (fortfahrend).

Und war die Tochter des Predigers in dem unbedeutenden Dorfe Friedenau in Thüringen. (Erbeben.) Aber wäre ich der mächtigſte Fürſt der Erde, mit ſtolzem Entzücken hätte ich dies arme verwaiſete Landmädchen auf den Thron erhoben; vor der Majeſtät ihrer Demuth, vor der Gewalt dieſer jungfräulichen Innigkeit hätten alle Kniee ſich gebeugt.

Baronin.

Mein Bemühen, Sie zu beſonnener Betrachtung der Dinge zu führen, montirt Sie nur noch mehr; ich habe Unrecht, Ihnen die Nachtruhe zu verkürzen, ich wiederhole es. Gott gebe Ihnen Schlaf, damit Ihr Blut ſich calmirt, wir ſprechen uns morgen.

Ferdinand.

Sie können nach meinem Geſtändniſſe nicht mehr wünſchen, daß —

Baronin (ſich neigend).

A demain, monsieur le comte!

Ferdinand (ſich neigend).

Wohlan denn, gnädige Frau, auf morgen! — Nun glauben Sie nicht, daß die Nüchternheit des hellen Tages die Offenbarungen Lügen ſtrafen könne, welche mir von der dunklen Nacht über die Geheimniſſe meines Herzens geworden ſind. — Ich gehöre einer Todten unabwendbar an. — Was meine Verblendung an den Lebenden verbrach, will ich mit allen Opfern ſühnen, deren das Leben mich fähig macht; zählen Sie darauf, gnädige Frau. Gute Nacht! (Ab in ſein Zimmer.)

Sechſter Auftritt.

Baronin, dann Amalie, Marie, Ferdinand.

Baronin.

Was iſt das? Kommt die Zeit der Mirakel wieder? — Nein es iſt unglaublich! — und dennoch. — Was iſt zu thun? — Wie vermeiden wir den éclat, den dieſe Entdeckung herbeiführen kann? — Wie ſoll? — Still, man kommt.

Amalie (noch hinter der Scene).

Hier herein! ich muß Alles wiſſen! (Sie ſtürmt herein, Marien nach ſich ziehend.) Sie kommen nicht fort, Mademoiselle!

Baronin.

Amélie! um Gottes willen, was thuſt Du?

Amalie (heftig).

Die Thore ſind geſchloſſen, Sie hörten, ich gab die ſtrengſten Befehle, Ihre Flucht zu hindern. Sie ſollen nicht fort. —

Baronin.

Mon enfant, je t'en prie!

Amalie.

Sie ſollen ſich mit der Löſung dieſes abſcheulichen Räthſels nicht fortſtehlen, klar will ich ſehen und wenn es mein Leben koſtete!

Baronin.

Amélie, Du weißt nicht, was Du thuſt!

Marie.

Fordern Sie Ihr Schickſal nicht zum zweiten Male heraus! Um Ihres Glückes willen entlaſſen Sie mich!

Amalie.

Nimmermehr! (Sie ruft gegen die Thür.) Heraus Graf Ferdinand!

Baronin.

Biſt Du raſend?

Amalie.

Heraus zur Brautſchau, Mann des bleichen Entſetzens! Zeigen Sie dem Spuke die Stirn!

Marie.

Nein! nein!

Baronin (entrüſtet).

Unſere Ehre ſteht auf dem Spiele!

Ferdinand (tritt aus der Thür).

Was iſt, um Gotteswillen?

Baronin (ihm entgegen).

Nichts, nichts. Sie iſt von Sinnen!

Amalie.

Graf Ferdinand, ich citire Geiſter. Haben Sie Muth, meiner Doppelgängerin in's Geſicht zu ſchauen? Sehen Sie her! (Sie will Marie, welche ſich hinter ihr verbirgt, hervorziehen.)

Marie.

Nimmermehr! (Sie wirft den Armleuchter vom Tiſch, es iſt finſter.)

Baronin.

Ha!

Ferdinand.

Was iſt das?

Amalie

(läßt Mariens Hand los, ſinkt auf den Seſſel am Tiſche).

Sie iſt's! — Es iſt das Mädchen ſeiner erſten Liebe!

Marie (ſucht einen Ausgang).

(Der Verhang fällt.)

Fünfter Akt.

Amaliens Cabinet, es iſt Tag.

Erſter Auftritt.

Ferdinand und **Jeannette** treten durch die Thüre links ein,
bald darauf **Eugen**.

Jeannette.

Wenn der Herr Graf einen Augenblick verziehen wollen; ich melde Sie auf der Stelle. (Geht zur Rechten ab.)

Ferdinand.

Der Hochzeitsmorgen iſt da, und der Bräutigam klopft an die Thüre, um für immer Abſchied zu nehmen.

Eugen

(von der Linken kommend, bemerkt Ferdinand, etwas förmlich).

Ah, Herr Graf. Guten Morgen!

Ferdinand.

Guten Morgen, lieber Ringen.

Eugen.

Die Damen noch nicht ſichtbar?

Ferdinand.

Ich weiß nicht, ich habe mich ſo eben melden laſſen.

Eugen.

Ganz wieder hergeſtellt von Ihrem Unfalle?

Ferdinand.

Ich danke Ihnen, ja. Die Störung des geſtrigen Feſtes jedoch wird vielleicht eine befremdende Nachwirkung haben —

Eugen.

In wie fern?

Jeannette (kommt zurück).

Die gnädige Frau läßt ſich entſchuldigen —

Ferdinand.

Wie? Ich kann ſie nicht ſprechen?

Jeannette.

Sie haben eine ſehr unruhige Nacht gehabt. —

Eugen.

Iſt meine Tante unwohl?

Jeannette.

Das nicht, aber —

Ferdinand.

Wiſſen Sie vielleicht, ob ein Brief, den ich der Frau Baronin heut Morgen überſchickte, ihr richtig zugekommen iſt?

Jeannette.

Ich habe ihn ſelbſt übergeben.

Ferdinand.

So? — Melden Sie mich doch bei Fräulein Amalie.

Jeannette.

Das Fräulein iſt —

Ferdinand.

Melden Sie mich nur.

Jeannette.

Zu Befehl. (Geht wieder ab.)

Eugen.

Sie ſprachen von einer Störung, Herr Graf, die —

Ferdinand.

Ja, es könnten Umſtände eintreten, die — die wenigſtens ungewöhnlich ſind. Sie würden mich, — wohl auch die Frau Baronin — unendlich verbinden, wenn Sie unſre Gäſte darauf vorbereiten wollten.

Eugen.

Darf ich um nähere Erklärung bitten?

Ferdinand.

Mein Bedienter hatte die Unvorſichtigkeit, mir während des Balles geſtern einen Brief zu übergeben, der mir eine erſchütternde Nachricht mittheilte. — Sie ſahen, daß ich ihrem erſten Eindrucke unterlag. — Dieſe Nachricht zwingt mich noch heut Vormittag eine weite Reiſe zu unternehmen.

Eugen.

Dieſen Vormittag?

Ferdinand.

Amalie hat zu entſcheiden, ob die Trauung jetzt vollzogen oder ob ſie bis zu meiner Rückkehr verſchoben werden ſoll.

Eugen.

Herr Graf, dieſe Dinge ſind alle ſehr — ſehr auffallend.

Ferdinand.

Gewiß, das ſind ſie.

Eugen.

Sie werden mir zugeben, daß Sie ein zweifelhaftes Licht auf meine Couſine werfen.

Ferdinand.

Das hoffe ich nicht.

Eugen.

Daß die Ehre der Familie dabei compromittirt iſt.

Ferdinand.

Ich denke ihr vollkommene Sicherſtellung zu geben.

Eugen.

Ich kann Ihnen nicht verhehlen, daß Ihr geſtriges Benehmen gegen meine Couſine mir ſehr geeignet ſcheint, eine Erklärung darüber zu erbitten.

Ferdinand.

Beruhigen Sie ſich Baron, noch iſt Amaliens Ehre mit der meinigen eng verbunden.

Eugen.

Es könnte ſeyn, daß mir dieſe Erklärung nicht genügte.

Ferdinand.

Wie?

Eugen.

Es giebt Fälle, in denen eine Dame gegen ihren Bräutigam, ſelbſt gegen ihren Gemahl eines Beſchützers bedürfen kann.

Ferdinand.

Und Sie meinen, ein ſolcher Fall ſei vorhanden?

Eugen.

Ich ſage nicht nein. Ich erkläre Ihnen ſogar, daß ich mich für Amaliens berufenen Beſchützer halte, daß ich, ſo lange Athem in mir iſt, ſie gegen jeden Angriff, er komme von wem er wolle, vertheidigen werde, — und daß ich auf dieſem Punkt ausnehmend pointilleux bin.

Ferdinand.

Herr Baron, Sie vergeſſen —

Eugen (immer heftiger).

Und daß, wenn dieſe wunderlichen Vorgänge geſtern und heut nur einen Schatten von Beleidigung auf meine Couſine werfen, ich Sie, Herr Graf, erſuchen werde, Ihre dringende Abreiſe wenigſtens ſo lange zu verſchieben, bis wir eine Promenade hier in das Gehölz gemacht haben.

Ferdinand

(hat ihn mit ſeinem Blicke gemeſſen, geht jetzt auf ihn zu, ſeine Hand ergreifend).

Ich danke Ihnen, danke Ihnen für dies edle Feuer Ihrer Theilnahme. Ihrem Schutze übergebe ich Amalie, Sie werden — wir wollen der Zeit nicht vorgreifen Indeſſen nehmen Sie mein Ehrenwort: daß ich Alles thun werde, dieſe Verwicklungen aufzulöſen, und daß ich weder Amalien (mit leichter Verbeugung) noch Ihnen jemals eine Genugthuung verweigern werde.

Eugen (ebenſo).

Ich verlaſſe mich darauf.

Ferdinand (zu leichterem Geſpräche einlenkend).

Haben Sie einſtweilen Geduld mit mir. — Es geht mir wie Ihrer Favorite: ich verfolge ſonſt mit Sicherheit meine Bahn, diesmal bin ich ausgebrochen.

Eugen.

Aber Sie vergeſſen, daß meine Favorite nicht eigentlich ausgebrochen iſt; wenn ich Ihnen nur geſtern die Geſchichte hätte zu Ende erzählen können.

Ferdinand (theilnahmlos).

Mich dünkt, wir waren bei den Rebhühnern ſtehn geblieben.

Eugen.

O laſſen Sie mich! mir iſt nicht danach zu Muth, jetzt Lattichs inſipide Prahlerei von ſeinem Pferdephönix zu erzählen, obſchon ſeine Aeußerung eigentlich die pointe der ganzen Geſchichte iſt; denn ſehen Sie (abbrechend) ein ander Mal!

Ferdinand.

Ja, ein ander Mal; (bedeutſam) wenn ich von meiner Reiſe zurückkomme.

Jeannette (kommt wieder).

Die gnädige Frau läßt den Herrn Grafen erſuchen, ihr in einer Stunde die Ehre zu geben.

Ferdinand.

In einer Stunde? — Wohl. — Herr Baron (begrüßt ihn) Sie werden meine Bitte erfüllen?

Eugen.

Herr Graf, rechnen Sie auf mich, wie ich auf Sie.

Ferdinand (ab).

Zweiter Auftritt.

Vorige, ohne Ferdinand.

Eugen

(ſieht ſich nach Jeannetten um, welche ſich der Thür wieder genähert).

Demoiselle Jeannette! Erklären Sie mir doch dieſe Dinge.

Jeannette (eifrig).

Wollte Gott, Herr Baron, ich wüßte auch nur ein Sterbenswörtchen! Nein ſo iſt mir's in meinem ganzen Leben noch nicht ergangen! Mit jeder Stunde geht es hier bunter durcheinander, und ich erfahre nichts, gar nichts. — Aber der Herr Graf ſchien ja dem Herrn Baron etwas geſagt zu haben?

Eugen.

Freilich wohl. — Hat denn meine Couſine nichts davon geäußert?

Jeannette.

Wovon, Herr Baron?

Eugen.

Daß vielleicht heut — (Es ſchellt.) Ah, man ſchellt.

Jeannette.

Er ſagte, daß —?

Eugen.

So gehn Sie nur, Sie werden verlangt.

Jeannette.

Euer Gnaden wollten mir aber ſagen —

Eugen.

Das iſt nicht nöthig, gehn Sie nur.

Jeannette (im Abgehen).

Nein, wie man auch mit mir umgeht! Es iſt himmelſchreiend!

Eugen (nachdenklich).

Wenn dieſe Verwicklungen ſich endlich zu meinen Gunſten — Ah! — nur keine voreiligen Hoffnungen!

(Geht ab.)

Dritter Auftritt.

Jeannette. Baronin. Amalie.

Jeannette
(ſieht durch die Thür rechts herein).

Die Herren ſind fort.

Baronin
(tritt lebhaft ein, einen offenen Brief in der Hand, geht zur Thür links, dreht den Schlüſſel um. Zu Jeannette).

Für Niemand zu ſprechen.

Jeannette (ab).

Amalie
(geht unruhig umher, ſetzt ſich dann auf die chaise longue).

Baronin.

Nimm Dich zuſammen Amélie! Die Stunde der Trauung rückt heran: wir müſſen zu einer Entſcheidung kommen und ſie dem Grafen mittheilen. Die Würde all unſrer Verhältniſſe ſteht auf dem Spiele, und Du weißt, daß man von ſeinen Verhältniſſen abhängig iſt.

Amalie (bitter).

Vom Zufall iſt man abhängig, Maman, vom Zufall allein; gegen ſeine tolle Launen kann Niemand ſich ſelbſtändig behaupten! — Muß gerade **ich** dies Mädchen am Wege finden; ich ſie in unſer Haus, in Ferdinands Nähe bringen, ſeine Geliebte zu meiner Hochzeit laden. — o — es iſt nichts ſo unglaublich, was nicht geſchehen könnte! — Dazu war ich Beider Vertraute und es fiel mir nicht ein, ihre Schickſale zu combiniren!

Baronin.

Wem ſollte es einfallen, daß eine Längſtbegrabene unter uns lebte?

Amalie.

Nur einer zufälligen Begegnung, nur der Nennung eines Namens bedurfte es —

Baronin (einfallend).

Gut, daß dies nicht früher geſchah; wie jetzt die Dinge ſtehen, iſt nicht Alles verloren.

Amalie.

Was meinſt Du?

Baronin.

Der Graf benimmt ſich bei all ſeiner Verkehrtheit doch comme il faut; ſeine Anträge ſind nobles.

Amalie (bitter).

Wirklich? —

Baronin (auf den Brief deutend).

Ich las Dir ja ſein Billet vor. Er iſt dafür, daß die Trauung vollzogen werde —

Amalie.

Ganz recht, er giebt mir ſeinen Namen, ſeinen Rang, ſein Vermögen — und verſchmäht mich. Er reiſt eine Stunde nach der Trauung ab, um Europa und mich nie wieder zu ſehn. Er reicht mir mit der einen Hand den Ehecontract, mit der andern die Scheidungsacte — wirft mir den Wittwenſchleier über den Brautkranz.

Baronin.

Er ſtellt es Dir ja anheim, ob Du ſeine Gemahlin heißen willſt, ob nicht; und auch in dieſem Falle garantirt er Dir —

Amalie.

Ja, ja, mit Aufopferung fürſtlicher Güter will er ſich von mir loskaufen. Er taxirt mich hoch, aber er taxirt mich; noble mag ſein Antrag ſeyn, aber beleidigend iſt er auch.

Baronin.

Darum refüſiren wir ihn. Den erſten aber anzunehmen fordert *unſre* Ehre und die ſeinige.

Amalie.

Wie? — Wir ſollen vor dem Altare lügenhafte Schwüre der Liebe und Treue tauſchen? ſollen —

Baronin (einfallend).

Du ſollſt ihm eine höhere Liebe und Treue ſchwören und halten; ſollſt mit Beſonnenheit für ſein wahres Glück, für ſeine Zukunft Sorge tragen, da er in ſeiner momentanen Verblendung es nicht vermag. — Die Trauung wird vollzogen, er reiſt gleich darauf ab, Zeit und Entfernung werden ihn heilen, Ihr werdet correſpondiren, er wird ſich zurückſehnen, nach einigen Jahren wirklich zurückkommen und es dankbar anerkennen, daß Du ihm ſeine Güter, Dich ſelbſt und all ſeine Ausſichten conſervirt haſt.

Amalie
(ſteht auf, geht unruhig umher).

Vielleicht! Vielleicht! — Aber Du vergiſſeſt Maman, daß Marie lebt, daß wir ihm das nicht verhehlen dürfen.

Baronin.

Doucement, doucement! — Willſt Du ihn durch übereilte Entdeckung in eine mesalliance treiben, die er ſelbſt nicht ernſtlich wünſchen kann und die keinesfalls zu ſeinem Glücke iſt?

Amalie.

Das mag ſeyn; uns aber ſteht das Recht nicht zu —

Baronin (einfallend).

Du haſt das Recht und die Pflicht für ihn zu handeln, wo er ſelbſt es nicht kann: Du biſt ſeine Braut.

Amalie.

Mamſell Marie Walter iſt es auch.

Baronin.

Du aber biſt ihm ebenbürtig, fähig, ſeine Stellung, ſeine Verhältniſſe zu begreifen und zu ſurveilliren; iſt *ſie* das? Wie magſt Du Dich mit ihr vergleichen!

Amalie.

Eben weil ich mich über ihr fühle, will ich ihr ein Glück nicht ſtehlen, das eine Caprice des Schickſals ihr zugeworfen.

Baronin.

Glaubſt Du, ich möchte das? Warum willſt Du ihr aber aufdringen, was ſie ſelbſt aufzugeben bereit iſt?

Amalie.

Glaubſt Du, daß es ihr Ernſt mit ihrer Entfernung iſt? — es iſt ja nicht möglich.

Baronin.

Das müſſen wir prüfen und danach handeln; wir wollen ſie ſprechen.

Amalie.

Ja Maman, offen, Stirn gegen Stirn will ich dieſer Nebenbuhlerin ſtehen. Es liegt in ihrem Benehmen eine uſurpirte, hochmüthige Beſcheidenheit, eine Art von Großmuth, die mir unerträglich iſt. Sie ſoll nicht als eine Gekränkte und Beraubte ſtill und unglücksſtolz hinweggehen; ſie ſoll die Unmöglichkeit, ihn zu beſitzen, anerkennen, ſie ſoll ihren Anſpruch aufgeben oder —

Baronin (einfallend).

Nein: *oder*, mon enfant! es giebt keinen andern Fall. Laisse moi faire.

Amalie.

Nicht Du, Maman: ich, ich allein muß dieſen Knoten löſen.

Baronin.

Wo denkſt Du hin! Siehſt Du nicht ein, daß es für Dich unangemeſſen iſt —

Amalie.

Ich ſehe ein, daß es ſich hier um Ruhe und Frieden meines innerſten Lebens handelt, daß ich ganz allein hier prüfen und entſcheiden muß.

Baronin

Aber —

Amalie

(ergreift ihre Hand und küßt ſie).

Ich bitte Dich, ſey mir nicht entgegen. Deine Gegenwart wäre mir beunruhigend — beſchämend. — Laß mich allein, und ich werde mit Feſtigkeit und Würde handeln.

Baronin (mit Widerſtreben).

Nun ſo mag es denn ſeyn.

Amalie (zieht die Klingelſchnur).

Baronin.

Erinnere Dich nur, daß wir kein Opfer zu ſcheuen haben, um dieſe Sache zu applaniren.

Amalie.

Sey unbeſorgt, unſre Ehre iſt ſicher in meinen Händen.

Jeannette

(tritt ein durch die Thür rechts).

Baronin.

Demoiselle Marie!

Jeannette.

Bien Madame. (Ab.)

Baronin (zu Amalien).

Ich bleibe in der Nähe. (Geht durch die Mitte.)

Amalie.

Gut, gut, Maman. (Begleitet ſie bis zur Thür.)

Vierter Auftritt.

Amalie allein, gleich darauf **Marie**.

Amalie.

Nun Muth! Laß ſehen was das Uebergewicht der höhern Stellung vermag!

Marie

tritt zur Nebenthür ein, geht bis zur Mitte auf Amalien zu, welche ſie mit der [illegible] Geberde erwartet. Gelaſſen:

Habe ich jetzt Entlaſſung aus meiner Haft zu hoffen?

Amalie.

Sie ſind beleidigt. — Wie aber, wenn ich Sie nur zurückgehalten hätte, um Ihnen vollkommen gerecht zu werden?

Marie.

Ich verſtehe Sie nicht, mein Fräulein.

Amalie.

Geben Sie Ihr Geheimniß auf; was ſeit geſtern geſchehen iſt, hat mir verrathen, wer Sie ſind.

Marie.

Sie wiſſen?

Amalie.

Sie ſind die Marie Walter, welche der Graf begraben glaubt.

Marie aufgeregt.

Sie wiſſen es? — O ſo erinnern Sie ſich auch, daß ich nicht mit Abſicht in dies Haus gekommen, daß ich Ferdinands Namen nicht gehört, bis er ſelbſt als Ihr

Bräutigam erſchien; daß ich in derſelben Stunde fort gewollt —

Amalie (einfallend).

Und daß ich Sie gehalten, ich Ihnen den unſinnigen Maskenſcherz aufgezwungen, ich Ihre nächtliche Entfernung gehindert — Sie ſehen, wenn es eine Schuld bei der Verwickelung unſerer Lage giebt, ſo meſſe ich ſie mir allein zu. Zufall — oder höhere Fügungen haben dieſen Knoten geſchürzt — ich habe das Vertrauen zu Ihnen, Sie werden, gleich mir, eine würdige Löſung deſſelben wünſchen.

Marie (ruhig).

Er iſt gelöſt, wenn Sie mich ſtill und unbemerkt aus dieſem Hauſe entlaſſen.

Amalie.

Nein, nein, das müßte mich vor mir ſelbſt erniedrigen! Sie haben Anſprüche an Ferdinand.

Marie.

Anſprüche, gnädiges Fräulein? — Ich hatte keine als die ſeine Liebe mir gab. Er glaubt mich todt, hat ſeine Liebe mit mir begraben, und mit ihr meine Anſprüche.

Amalie.

So haben Sie kein eigentliches Recht auf ſeine Hand?

Marie (ſanft und traurig).

Ein Recht vor der Welt, o ja. Ich dürfte nur, wenn er mit Ihnen am Altare ſteht, hintreten und ſagen: Ferdinand ich lebe, halte mir Dein Wort — und er würde mir den Ring an den Finger ſtecken und ich wäre Gräfin von Wartenau.

Amalie (ſcharf).

Deß ſind Sie gewiß? und Sie entſagen Ihrem Rechte?

Marie.

Ich wollte das Weib ſeines Herzens werden, nicht ſeine gnädige Gräfin. Was ſoll mir ſein Beſitz, nun er mich nicht mehr liebt?

Amalie (mit einiger Bitterkeit).

Wie wiſſen Sie das ſo gewiß?

Marie.

Sie wollen großmüthig meiner Empfindung ſchonen; ach mein Unſtern wollte es anders! An ſeine Bruſt hat er mich geſtern gezogen, da er Sie zu umfaſſen glaubte, (immer lebhafter.) Ihnen galten die Liebkoſungen, die er an mich verſchwendete, Ihnen die Betheuerungen der glühendſten Liebe, mit denen er mich überſchüttete —

Amalie.

Was ſagen Sie?

Marie (ſanft).

Es war ein abſichtsloſer Raub, er wird ihn erſetzen.

Amalie (nachdrücklich).

Und Sie weichen, weil Sie ſich nicht mehr geliebt glauben?

Marie.

Wenn er mich noch liebte wie ſonſt, hätte ihn meine Erſcheinung nicht zu Tode erſchreckt. Mit ſeliger Freude würde er ſie begrüßt, ſein Herz mir wieder zugewendet und beſchloſſen haben: ſeiner Marie auch noch im Tode treu zu bleiben. Dann hinge das Haus heut nicht voller Kränze; dann ſchmückten ſich die Gäſte nicht; dann wäre der Altar nicht errichtet, und der Prieſter harrte nicht ſchon im Ornate.

Amalie (ſie betroffen betrachtend).

Und weil nicht Sie mehr ſeiner vollen Liebe gewiß ſind, wollen Sie hülflos in die weite Welt gehen?

Marie.

Kann ich anders?

Amalie.

Nein — nein; — das iſt nicht ſo. — Sie ſind noch edler, aufopfernder, als Sie mir geſtehen wollen. Sie nennen nur Ihre gekränkte Eigenliebe als Urſache Ihrer Entſagung, aber Sie haben einen ſchöneren Grund; Ihre uneigennützige, edle Liebe will nur des Geliebten Glück, Sie opfern ihm Ihre Wünſche, weil Sie ihn die Hand zu einem Bündniſſe reichen ſehen, das ſeiner Geburt, ſeiner Stellung angemeſſen, das ihm den Einklang all ſeiner Beziehungen verbürgt. Sie edles Mädchen entſagen, weil Sie erkennen, daß des Grafen Glück an meiner Seite geſicherter iſt.

Marie (halb verlegen).

Ich glaube wohl, daß er bei Ihnen finden wird, was ich ihm nie hätte geben können.

Amalie (freudig erleichtert).

Sehen Sie, ſehen Sie, wie ich Ihr ſchönes Herz errathen habe? O nun iſt es gut, nun verſtehen wir uns! Wir wollen ja beide nur Ferdinands Glück und Sie ſehen ein, daß eine Verbindung bei ſolcher Ungleichheit des Standes ſein Glück untergraben müßte.

Marie (aufgerichtet).

Nein gnädiges Fräulein, wir verſtehn uns wohl nicht. — Um meines geringen Standes willen gebe ich Ferdinand nicht auf. Kennen Sie ihn ſo wenig, daß Sie glauben, ſein zufällig angeborner Rang, ſein Name oder Wappen könne ihm mehr gelten als das Heiligthum ſeiner Empfindung?

Amalie (unruhig).

Sie können doch nicht ſo unbekannt mit der Welt ſeyn, daß Sie nicht wüßten, welche Zerrüttung eine Meſalliance in hochgeſtellten Verhältniſſen hervorbringt; daß der Graf dadurch mit ſeiner Familie, dem Hofe, mit ſeinem ganzen Stande zerfallen würde?

Marie.

Ich *weiß*, — und habe es an Ferdinand erlebt, daß es *ein Verhältniß* giebt, das über allen hochgeſtellten ſteht, das alles Zerüttete außen ſtill in der Seele ausgleicht, weil es das ewige Gleichgewicht aller

Dinge in ſich trägt: das iſt das Bündniß zweier Herzen, die in Liebe eins geworden ſind. — War Ferdinand nicht zerfallen mit ſich und der ganzen großen Welt als er zum erſtenmale zu uns nach Friedenau kam? Mit ſeiner Familie verfeindet, voll Verachtung gegen ſeinen Stand, voll Haß gegen ſeinen Hof? (Mit Rührung.) Und ſehen Sie, — als unſere Herzen ſich verſtanden, als meine ſterbende Mutter unſern Bund geſegnet, da iſt er wieder aufgelebt; durch meine Liebe iſt er wieder nachſichtig und billig geworden; hat ſich wieder ausgeſöhnt mit Hof, Stand und Familie; hat Vertrauen zu Gott und Menſchen, Luſt und Muth zum Wirken und Schaffen wieder gefunden. (Immer geſteigerter.) Glücklich war er, glücklich, wie nur ein Menſch es werden kann! Und das habe ich, das hat meine Liebe an ihm, dem reichen vornehmen Grafen gethan — (beſcheiden doch nachdrücklich) ob ich gleich nur ein armes Landmädchen bin.

Amalie (abgewendet).

Und ſolche Aufwallungen, glauben Sie, würden dauern?

Marie (feurig).

Dauern? Nein wachſen, ſteigen und das ganze Leben tragen!

Amalie (geſpannt).

Und auf alle Wechſelfälle des Lebens hin wollten Sie es wirklich mit einem Manne wagen, deſſen Stand ſo hoch über dem Ihrigen iſt?

Marie (unbefangen).

Warum nicht? Hatte ich ſein Herz angenommen, das mehr werth iſt, als alle Reiche der Welt, — wie ſollte ich ſcheu thun vor ſeiner Grafenkrone? (Warm.) Und wäre er eines Kaiſers Sohn, er könnte mir doch nichts Köſtlicheres bieten, als was ich ihm zubrächte, einen Schatz, den kein Wechſel der Dinge rauben kann: ewige Liebe und Treue.

Amalie
(immer unſicherer und aufgeregter).

Aber all die Kämpfe mit ſeinen Verhältniſſen, die Sie ihm auferlegt hätten —

Marie (immer feuriger).

Ich würde mich ihrer gefreut haben, denn ſeine Seele wäre immer größer und edler daraus hervorgegangen; und wußte ich nicht, daß ich ſein Troſt und ſeine Stärke war? (Abbrechend.) Aber warum laſſen Sie mich von Dingen reden, die nicht mehr ſind. Er liebt Sie, er gehört Ihnen an.

Amalie (mit großer Ueberwindung).

Und wenn Sie nun die Ueberzeugung bekämen: — daß der Graf Sie noch — wie ehemals liebt.

Marie (auflodernd).

Wenn er mich —! O, Sie ſpielen grauſam mit mir! — (Mit ſteigender Ekſtaſe.) Wenn er mich noch liebt wie ſonſt, — dann wüßte ich, daß kein Weib auf dieſem Erdenrunde ihn glücklich machen kann als ich; daß niemand ſein Leben theilen darf in Zeit und Ewigkeit, als ich, ich ganz allein! Dann würde ich zu ihm eilen und rufen: Ferdinand, da bin ich, ich lebe! aber ein armes Landmädchen darf eines vornehmen Grafen Weib nicht werden, wirf Deinen Namen hin und Deine Krone und geh mit mir, wär's auch in's tiefſte Elend! — So würde ich zu ihm ſprechen; denn ich kenne meinen Ferdinand: er iſt ein Mann, deß königlicher Sinn der angebornen Krone nicht bedarf, und der um ſeiner Seele Gedeihen alle Herrlichkeit der Welt lachend in die Lüfte ſchlagen könnte. — (Entzückt.) Ach und er würde jauchzend in meine Arme ſtürzen, weit von ſich ſtoßen all den hohlen Glanz und Flitter und auf die eigne Kraft und unſre Liebe ſein Leben ſtellen, das wahrlich glücklich und Gott wohlgefällig werden ſollte!

Amalie

(läßt ſich auf die chaise longue nieder, ſtützt den Arm auf die Lehne und bedeckt ihre Augen).

Marie

(ſich wiederſinnend, die Hand an die Stirne legend).

Ach! — wohin gerathe ich? — Jetzt wäre er ſolcher Opfer nicht mehr fähig. Er liebt mich nicht mehr, ſeine höchſte Stärke iſt von ihm genommen, und nun muß er wohl auf geebneten Bahnen bleiben. — Es kränkt Sie wohl, daß ich ſo rede, ich fühle es und doch kann ich mich noch nicht entwöhnen um Ferdinands Seele zu ſorgen. (Zu Amalie tretend.) Ach, lieben Sie ihn doch nur recht, recht von Herzen, ſo wie er es verdient! Sie kennen ſeinen Werth noch nicht, Sie haben ihn noch nicht verloren. — Lieben Sie ihn, als wären Sie ein armes Mädchen ohne Rang und Stand, machen Sie ihn glücklich — und — dulden Sie in einem Winkel ſeines Herzens mein blaßes Bild; (innig bittend) verdrängen Sie mein Gedächtniß nicht, — hören Sie? — (mit brechender Stimme) ich will auch um Glück und Segen für Sie bitten! (Sie läuft nach der Mittelthür, ſtößt ſie auf; die Baronin tritt ihr entgegen.)

Fünfter Auftritt.

Amalie. Baronin. Marie.

Amalie (aufſpringend).

Bleiben Sie! Ich darf Sie ſo nicht laſſen! (Sie geht in heftigem innern Kampfe umher.)

Baronin (nimmt Mariens Hand).

Kommen Sie mein gutes Kind. Nicht hier hinaus. (Zu Amalien.) Der Graf hat ſchon wieder fragen laſſen.

Marie (haſtig).

O, ſchaffen Sie mich unbemerkt hinweg, um Gotteswillen! eh' mir die Kraft zu meinem Opfer ſchwindet!

Amalie (ſie zurückhaltend).

Und ich ſollte es annehmen, dieſes ungeheure Opfer?

Baronin.

Ueberlaß mir —

Marie (im äußerſten Drange).

Ihnen gehört Ferdinands Liebe; leben Sie für ihn, und laſſen Sie mich für ihn ſterben! (Will fort.)

Amalie (ſtürzt an ihren Hals).

Nein, nein, das ſollen Sie nicht, edles, großmüthiges Mädchen! Ihr ſeyd einander werth. Es wäre Kirchenraub, ſich zwiſchen Euch zu drängen!

Baronin (erſchrocken).

Amélie!

Marie (abwehrend).

O nein, nein, nein!

Amalie.

Die Wahrheit ſollen Sie wiſſen, ſollen wiſſen, daß —

Baronin.

Biſt Du von Sinnen!

Amalie
(bemerkt noch in der Baronin Hand den Brief des Grafen).

Ha, dieſer Brief! (Sie nimmt ihn.)

Baronin.

Amélie!

Amalie (zu Marien heftig).

Er erklärt Ihnen Alles; der Graf ſchrieb ihn dieſen Morgen. (Dringt ihn Marien auf.) Leſen Sie!

Marie.

Was iſt das? (Hält den Brief in heftiger Spannung in den Händen.)

Baronin (entrüſtet.)

Was haſt Du gethan!

Amalie (erhoben).

O Mutter! wenn wir uns vor der Welt von Adel nennen, ſo darf uns auch Niemand an Adel der Geſinnung übertreffen! (Zu Marien.) Mit mir! Mit mir! (Küßt ſie.) Du ſchönes Vorbild treuer, edler Liebe, in meine Hand iſt die Vergeltung gelegt! (Zieht ſie fort.)

Marie (betäubt).

Was machen Sie aus mir?

Amalie.

Was mein Gewiſſen, meine Ehre, und was Ihr Unglück von mir fordert! (Zieht ſie mit ſich rechts ab.)

Sechster Auftritt.

Baronin, bald darauf Jeannette und Ferdinand.

Baronin.

Es iſt gekommen wie ich fürchtete. Wie retten wir jetzt den Schein?

Jeannette (aus der Mitte).

Der Herr Graf läßt fragen, ob er jetzt die Ehre haben könnte?

Baronin.

Ich laſſe bitten, im Augenblick. (Folgt Amalien.)

Jeannette
(ſchließt die Thür links auf, öffnet ſie).

Ferdinand
(tritt ein, Jeannette geht ab).

Ueberall hochzeitlicher Jubel, feſtliches Durcheinandertreiben, blumenbeſtreute Wege — und noch ſchwebt die Entſcheidung: ob all' dem Gepränge auch nur ein Scheinleben gegönnt ſeyn ſoll. Wären dieſe peinvollen Stunden doch vorüber! — Aber wie ſich's auch entſcheidet, über mein Leben iſt entſchieden: getreu meiner erſten Liebe, getreu mir ſelber!

Siebenter Auftritt.

Ferdinand. Amalie (tritt ein).

Ferdinand.

Amalie! — Nicht nur Ihre Entſcheidung zu vernehmen bin ich hier; ich komme Ihnen auch ein ſchweres Unrecht abzubitten. Seyn Sie mild und gütig. Ich hätte dem Kreiſen ihres hellen Sternes niemals nahen ſollen. Sie ſehen, es ſchwebt ein dunkles Verhängniß über meinem Haupte. O preiſen Sie Ihr Loos, daß Sie Ihr Schickſal, zeitig gewarnt, wieder von dem meinigen trennen können.

Amalie (mit ſichtlicher Erhebung).

Laſſen Sie, Graf, das liegt hinter uns. Es giebt Stunden, in denen wir, über alle Selbſtliebe erhoben, die eigenen Wünſche über fremde vergeſſen. Dies iſt eine ſolche Stunde, und wenn ſie vorüber, will ich Sie fragen: wer von uns die ſchönſte Genugthuung empfindet?

Ferdinand.

O Amalie! Ihr Edelmuth erhebt Sie über Ihr Geſchlecht; nur mit Bewundrung werde ich Ihrer denken. Reichen Sie mir die Hand (Es geſchieht.) Die Ueberfülle heißerſehnter Schätze ſollte mit dieſer ſchönen Hand mein eigen werden —

Amalie (will ihm die Hand entziehen).

Graf, ich bitte Sie —

Ferdinand.

Verzeihung erflehe ich von der ſchwer verletzten Weiblichkeit, Verzeihung für meinen Undank von der wunderbildenden Natur! Auf meinen Knieen, die ſich vor Gott nur beugen — (Er kniet.)

Amalie (bewegt).

O was thun Sie! —

Ferdinand.

Flehe ich vor dieſer Allgewalt der Reize um Verzeihung — daß ich ſie verſchmähe! (Er beugt ſich über ihre Hand).

Amalie.

Laſſen Sie ab, Graf, ich beſchwöre Sie! Schonen Sie meiner, damit ich Ihnen verzeihen kann.

Ferdinand (ſteht auf).

Bedauern Sie mein Loos! — Zweimal bot mir mein Geſchick das reichſte Liebesleben, um es mir endlich ganz zu verſagen. Mit meiner erſten Liebe iſt mein Herz begraben; meine Bruſt hat keinen Raum mehr für das Glück.

Amalie.

Und für ſo ganz ohnmächtig halten Sie mich? Sie glauben nicht, daß ich in dieſer ausgeſtorbenen Bruſt das Liebesleben wieder wecken könnte?

Ferdinand.

Amalie! —

Amalie (mit ſteigender Erhebung).

In dieſer Stunde, ſag' ich Ihnen, empfangen Sie durch meine Hand ein Glück, das Sie zu vorſchnell aufgegeben.

Ferdinand (erſtaunt).

Amalie! Was ſoll ich glauben?

Amalie.

Glauben: daß mich die Vorſehung erwählte, mit ihren Fügungen Sie auszuſöhnen; glauben: daß eine ewige Güte gebrochene Herzen heilen und Todte erwecken kann.

Ferdinand (erſchüttert).

Todte erwecken!?

Amalie.

Ich wälze den prächtigen Stein von einem Grabe und rufe: ſtehe auf von den Todten, zu denen Dich ein blinder Wahn geworfen, ſteh auf zu ſeligem Liebesleben, der Bräutigam harret Deiner!

Ferdinand.

Amalie, erbarmen Sie ſich meiner!

Amalie

(ungeſtüm ſeine beiden Hände erfaſſend, mit Thränen freudiger Erhebung).

Ferdinand, es iſt wahr, iſt wirklich! und ich bin es, ich, die Ihre Marie aus den Schatten des Todes gezogen, ich habe Ihre Braut mit meinem Kranze geſchmückt!

Ferdinand (außer ſich).

Allgütiger Gott, willſt Du ein Wunder thun?!

Amalie

(iſt zur Thür gelaufen, ſtößt ſie auf).

Marie

(in unverändertem Anzuge, einen Myrthenkranz im Haare, ſtürzt herein und auf ihn zu).

Ich lebe! mein Ferdinand! —

Ferdinand

(in ihre Arme, ihr zu Füßen ſtürzend).

Marie, meine Marie! — Iſt es denn wahr? iſt es denn möglich! —

(Pauſe.)

Amalie.

Vereint! — glücklich! — durch mich! — Eure Liebe hat den Tod und das Leben bezwungen; gewiß: Euch geht ein neues, ſeliges Daſeyn auf.

Ferdinand

(hat ſich erhoben, hält Marie im Arm).

Marie
(an ſeiner Bruſt, zu ihm aufblickend)
Ein getreues Herze wiſſen,
Hat des höchſten Schatzes Preis.

Ferdinand
(ſie feſter umſchließend, verzuckt).
Der iſt ſelig zu begrüßen,
Der ein treues Herze weiß! —

(Der Vorhang fallt.)

Wer bin ich?

Poſſe in vier Akten.

1843.

Perſonen.

Herr von Boſig, Major außer Dienſt.
Baronin von Kern, ſeine Schweſter.
Adelaide, ihre Tochter.
Baron von Rauten.
Fritze, Verwalter,
Philippine, ſeine Braut, Wirthſchaftsführerin,
Jean, Bedienter,
Jakob, Stallknecht,
} in des Barons Dienſt.
Prellwitz, Kommiſſionär.
Wilhelm, Bedienter der Baronin von Kern.

(Die Handlung geht im erſten Akte auf dem Landgute des Barons, dann auf dem der Baronin vor.)

Erſter Akt.

Links die Rückſeite des ſtattlichen Herrenhauſes auf des Barons Gute; mehrere Stufen führen zur Thüre hinauf, daneben eine Bank. Im Hintergrunde Ausſicht in den Park, halb von Wirthſchaftsgebäuden verdeckt, die ſich, mit Unterbrechung durch einen Ausgang, bis rechts in den Vorgrund hinziehen. An der vorderen Couliſſe ein kleiner Ziegenſtall.

Erſter Auftritt.

Jakob und der Baron.

Jakob

(hat an einer der Stallthüren Zaumzeug aufgehängt, das er putzt und dazu pfeift).

Baron

(zur Hetzjagd gekleidet, in Stulpſtiefeln ꝛc., aber im Oberrock).

Guten Morgen, Jakob. Was macht der Braune?

Jakob (zieht die Kappe).

Friſch und munter, Ew. Gnaden, exzellent im Stande. Schade, daß er heut' nicht zur Parforſche kommt, heute ließe er Keinen vor.

Baron.

Glaubſt Du? — Ja — die Jagd muß ich heut' aufgeben.

Jakob.

Habe ſchon gehört, es kommt Damenbeſuch. — Das iſt aber doch hart, halten zu Gnaden, um ſo einen Damenbeſuch von einer Hetzjagd wegbleiben zu müſſen.

Baron.

Ja wohl, und der Beſuch iſt nicht einmal gewiß.

Jakob.

Nicht gewiß? Na da ſollten Ew. Gnaden doch keine Komplimente machen.

Baron (lächelnd).

Meinſt Du Alter? — Ja, mit dieſem Beſuche hat es aber eine eigene Bewandniß.

Jakob.

Wenn zehnmal —

Zweiter Auftritt.

Vorige. Fritze von rechts.

Fritze (dienſteifrig).

Ich habe Alles abgemacht, Herr Baron, Sie ſollen gar nicht mehr moleſtirt werden.

Baron.

Wovon denn? was giebts?

Fritze.

Ich habe den Jäger ſogleich abgewieſen —

Baron.

Was für einen Jäger?

Fritze.

Es kam einer herübergeritten vom Herrn Grafen von Thale, um Sie noch einmal zur Hetzjagd zu invitiren: ob's Ihnen denn gar nicht möglich wäre?

Baron (ſchnell).

Wo iſt der Jäger?

Fritze.

Schon wieder fort. Ich habe ihm ſogleich geſagt, es ginge auf keinen Fall an, der Herr Baron erwarteten den Major von Boſig mit der gnädigen Frau Schweſter und Nichte, der Herr Baron wären mit dem gnädigen Fräulein Nichte ſo gut wie verlobt, alſo —

Baron (verdrießlich).

Aber habe ich Ihnen denn geſagt —?

Fritze.

Nein, Ew. Gnaden, aber der Jean hat mir's vertraut, und ich freue mich von ganzem Herzen, daß meinem gnädigen Herrn ſolch' ein Glück bevorſteht.

Baron.

Das iſt ganz ſchön, aber warum miſchen Sie ſich in Dinge, die Sie nichts angehen?

Fritze.

Ich dachte —

Baron.

Wenn Sie doch nur das Denken aufgeben wollten, lieber Fritze, Sie wiſſen doch wie übel Sie mit dem Experimente immer ankommen.

Fritz (kleinlaut).

Ich meinte es gut.

Baron.

Ja ja, das weiß ich, Sie meinen es immer gut. Was ſagte der Jäger?

Fritze.

Er ſagte —

Dritter Auftritt.

Vorige. Jean aus dem Hauſe.

Jean.

Die Zimmer ſind in Ordnung, wenn der Herr Baron ſehen wollten, ob ich es recht gemacht?

Baron.

Sogleich, was ſagte der Jäger?

Fritze.

Daß der Herr Graf darauf gerechnet hätte, der Herr Baron würden die Protokollführung bei der Jagd übernehmen. Da Sie erſt kürzlich aus England gekommen, würden Sie das am Beſten verſtehen.

Baron.

Ja, wenn ich nicht geſtern den unglücklichen Brief bekommen hätte! — Die Jagd wird vermuthlich über die Bentheimer Haide gehen; ſagte das nicht der Jäger?

Fritze.

Ja wohl, Ew. Gnaden.

Jean.

Da kommt ſie ja hier nahe vorbei.

Baron
(iſt unruhig einige Schritte gegangen).

Jakob, — Du könnteſt den Braunen — doch nein —

Jakob.

Soll ich ſatteln, Ew. Gnaden?

Baron.

Wenn Du willſt, meinetwegen.

Jakob.

Recht, Ew. Gnaden, recht! (er geht.)

Baron (ihm nachrufend).

Führe ihn hier am Hinterthore vor.

Jakob (ſchon in der Scene).

Schön, Ew. Gnaden.

Vierter Auftritt.

Vorige, ohne Jakob.

Fritze.

Wollen Sie wirklich, Herr Baron — ?

Baron.

Ich muß die Herren doch begrüßen, wenn ſie meinen Grund und Boden paſſiren; in einer Stunde bin ich zurück, bis dahin werden ja meine Gäſte nicht gerade kommen. — Wer weiß kommen ſie heut überhaupt, und ich opfere die Jagd ganz ohne Noth.

Jean.

Die Herrſchaften haben die Ankunft nicht genau beſtimmt?

Baron.

Keineswegs. Von heut ab ſoll ich ſie erwarten, ſchreibt Herr von Boſig, aber wie will er mit den Damen in ſechs Tagen von Trieſt bis hierher kommen?

Jean.

Iſt kaum zu glauben.

Baron.

Es iſt kaum möglich. — Und nun werde ich hier vielleicht zwei, drei Tage auf der Lauer ſtehen und indeſſen — hm! muß das ſo zuſammentreffen!

Fritze.

Die Jagd wird auch gerade drei Tage dauern.

Baron.

Wieſo?

Fritze.

Ja, das ſollte der Jäger dem Herrn Baron noch beſtellen: der Fürſt Lubomir hat die ganze Jagdgeſellſchaft zu ſich geladen, und will morgen die ſchönſten Stücke Roth= und Schwarzwild ausſetzen.

Baron.

Und das ſagen Sie mir jetzt erſt?

Fritze.

Ich dachte, weil der Herr Baron doch nun einmal nicht Theil nehmen können —

Baron.

Dachten Sie ſchon wieder? Das iſt zum verzweifeln! — Die brillanteſte Jagdpartie ſo im Stiche zu laſſen!

Jean.

Die Herrſchaften kommen heut' gewiß nicht.

Baron.

Ich bezweifle es ſehr.

Jean.

Und wir könnten ja, im Fall es doch geſchähe, ſogleich einen Boten nachſchicken.

Fritze.

Ich will wohl ſelber nachreiten.

Baron.

Ja, würden Sie mich auch finden? —

Fritze.

Mein Seel', ich finde Sie, Herr Baron.

Baron.

Nun, dann ließe ſich's vielleicht wagen. (immer unruhiger.)

Fünfter Auftritt.

Vorige. **Philippine** von rechts mit Fruchtkorben

Philippine.

Schönſten Morgen, Ew. Gnaden. Soll das Obſt in den Speiſeſaal?

Baron.

Jean wird's beſorgen.

(Jean nimmt ihr die Korbe ab und geht damit in's Haus.)

Philippine.

Unten über die Haide kommt ſo eben die Jagd gezogen.

Baron (ſehr lebhaft.)

Wo ſagen Sie?

Philippine.

Ew. Gnaden können's von hier aus ſehen. (ſie deutet in die rechte Seite.)

Baron und **Fritze** (treten dorthin).

Baron.

Wo denn?

Philippine.

Dort — ſehen Ew. Gnaden? Ein ganzer Schwarm Rothröcke.

Fritze.

Ja richtig, ganz unten bei der neuen Koppel.

Baron.

Mein Auge trägt nicht ſo weit.

Philippine.

Jetzt ſind ſie am Mühlgraben.

Fritze.

Hinüber geht's.

Philippine.

Hopp! hopp! Einer nach dem Andern; hopp! hopp!

Baron.

Nehmen die Pferde alle den Graben an?

Fritze.

Da ſtürzt eins, ach du mein Gott!

Philippine.

Es iſt ſchon wieder auf, da nun geht's im Carrière.

Fritze.

Sie müſſen ein Stück Wild aufgebracht haben.

Baron (ruft).

Das Pferd vor, Jakob!

Jakob (in der Scene).

Ja!

Baron (läuft in's Haus).

Meinen Rock, Jean, meinen Rock!

Sechster Auftritt.

Fritze und Philippine.

Fritze.

Er reitet wahrhaftig mit, das iſt doch zu toll.

Philippine.

Warum ſollte er nicht? Sieh' nur, wie die Rothröcke über die Haide fliegen; da möchte ich ſelber mit.

Fritze.

Aber wenn man Damenbeſuch erwartet, ein ſchönes vornehmes Fräulein, das man heirathen kann, wenn man will, darüber muß man ja alle Jagden mit rothen, grünen und grauen Röcken vergeſſen. So eine feine, adlige, elegante Braut zu haben, das muß doch über Alles gehn!

Philippine.

Sieh doch, der Herr Fritze kommt ja ganz in Eifer.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Baron im rothen Jagdrocke aus dem Hauſe, **Jean** ihm nach mit Peitſche und Hut.

Baron (eilig, indem er die Handſchuhe anzieht).

Nun benehmt Euch geſcheidt, Kinder, ich werde ja nicht lange ausbleiben.

Jean.

Den Hut, Herr Baron, und die Peitſche.

Baron.

Ja ſo (er wirft ihm die Mütze zu, die er trägt, ſetzt den Hut auf.)

Fritze.

Verlaſſen Sie ſich nur auf mich, Ew. Gnaden.

Baron (im Abgehn rechts).

Iſt das Pferd da? Iſt die Jagd ſchon vorüber?

Philippine.

Ueber die Haide nach Bentheim zu.

Baron (ſchon in der Scene).

Adieu, Kinder, Adieu! benehmt Euch geſcheidt.

Fritze (nachrufend).

Ohne Sorge, Ew. Gnaden, ich hole Sie, wenn's Noth iſt.

Achter Auftritt.

Vorige, ohne den Baron.

Jean.

Da geht's hin. Wetter! der Braune greift aus.

Philippine.

Saſſa! wie die Funken ſtieben den Damm hinunter. Sitzt doch zu Pferde wie eine Puppe, unſer Herr.

Fritze.

Gelt, Du meinſt ich nehme mich auf meinem Klepper nicht ſo ſtattlich aus?

Philippine.

I nun, das verlange ich auch nicht, Du biſt ja kein Baron.

Fritze.

Aber Pinchen, das möchteſt Du doch wohl?

Philippine.

Was?

Fritze.

Daß ich ein Baron wäre.

Philippine.

Ei behüte! da ritteſt Du mir wohl auch davon, juſt wenn ich Dich beſuchen wollte.

Fritze.

Ach nimmermehr! Wenn ich ein Baron wäre! — Pinchen, wenn ich ein Baron wäre, und Du ſo eine feine Dame, Pinchen! Nein wirklich, — wenn Du ſo eine zarte Dame wäreſt —!

Philippine.

Nun, nun! Wäre ich Dir dann lieber?

Fritze.

Ach Pinchen, das mußt Du doch zugeſtehn, ſo eine elegante Dame, mit den zarten Füßchen und Händchen, mit den knappen Glacehandſchühchen, die ſo wonnig riechen, und den ſeidenen Kleidern, die ſo wunderlich rauſchen, wenn man nur daran ſtreift, — und dazu die Augen, die bald herunter bald hinauf geſchlagen werden, und dann das ganze Weſen, das Biegſame und das Sachte, das Feine, Zerbrechliche und das Wohlriechende, — nein, ach nein — es iſt doch eine ganz andere Sache!

Philippine.

I Du impertinenter Menſch! das ſagſt Du mir in's Geſicht?

Fritze (nimmt ihre Hand).

Liebſtes Pinchen, Du — Du biſt ganz gut wie Du biſt, aber vornehm ſeyn iſt doch der Himmel auf Erden! Und wenn Du —

Philippine.

Wenn ich in Seide ginge und wohlriechende Handſchuhe trüge —

Fritze.

Na, mit Deinen Händen wäre das nun wohl ein Unterſchied.

Philippine.

Fritze! Fritze! Meine Hände ſind gerade recht Dir den Hochmuthsteufel auszutreiben.

Jean
(der ſich auf die Bank am Hauſe geſetzt hat).

Hahaha! der Herr Verwalter werden in Kur genommen.

Neunter Auftritt.

Vorige. Jakob.

Jakob.

Na der Herr iſt ſchon um die Waldecke, nun kriegen wir ihn vor drei Tagen nicht zu ſehn.

Fritze.

Ja wenn die Herrſchaften nicht kommen und ich ihn hole.

Jean.

Wenn ſie wirklich kämen (er nimmt Tabak) es wäre eine fatale Geſchichte.

Philippine.

Wirklich? Und Sie haben doch ſelbſt dem Herrn zugeredet wegzureiten.

Jean.

Weil ich weiß wie verſeſſen der Herr auf Parforcejagden iſt. Jeder geſcheidte Diener, — vom Stiefelputzer bis zum Miniſter hinauf, — muß ſeinem Herrn das rathen, wozu der eben Luſt hat. Geht's nachher übel aus, ſo hat man nicht mehr Schuld als der Herr ſelber, und der hat doch ſeinen Willen und ſein Pläſir gehabt. Das iſt meine Maxime (er ſchnupft.)

Philippine.

Pfui, Jean! Die Maxime bringt Ihnen Schande.

Jean.

Au contraire, Mamſell, ſie bringt zu Ehren.

Fritze.

Nein, mir will's nicht in den Kopf: wegzureiten, mir nichts Dir nichts, einer Braut aus dem Wege gehen. — Daß er nicht einmal neugierig iſt zu ſehen, wie ſeine künftige Frau Gemahlin ausſieht?

Philippine.

Was? Sie haben ſich noch nicht geſehn?

Jean.

Mit keinem Auge.

Jakob.

Na der Herr wird doch nicht die Katze im Sack kaufen ſollen?

Fritze.

Jakob, wie kannſt Du ſo deſpektirlich von einer Baroneſſe reden?

Jean.

Die Sache verhält ſich folgendermaßen: unſer ſeliger alter Herr und der alte Baron von Kern waren doch gute Freunde.

Jakob.

J freilich, Duzbrüder.

Jean.

Da haben ſie denn verabredet: ihre Kinder ſollten ſich heirathen, wenn ſie ſich gefallen.

Philippine.

Da hätten ſie ſie ſollen mit einander erziehen laſſen.

Jean.

Gerade das Gegentheil iſt geſchehen. Unſer junger Herr wurde auf die Ritterakademie, nachher mit mir auf Reiſen geſchickt. Frau von Kern, die mit ihrem Herrn Gemahl nicht recht harmonirte, ging ſchon vor 15 Jahren mit ihrer Tochter nach der Schweiz, und jetzt kommt ſie, — da beide alte Herren todt ſind, mit ihrem Bruder, — der ſeit, ich glaube, 30 Jahren in kaiſerlichen Dienſten ſtand, wieder auf ihr Gut zurück.

Philippine.

Da kommt alſo für unſern Herrn eine Braut, eine Schwiegermutter und ein Onkel an, die er alle nicht kennt, und die, ehe man die Hand umkehrt, ſeine allernächſten Verwandten werden ſollen.

Jakob.

Das iſt vornehm, Mamſell.

Fritze.

Nun freilich bei unſrer Einem würde ſo etwas übel ausſchlagen, aber bei den Vornehmen macht die feine Lebensart Alles gut.

Jakob.

Ja, ja, ſie ſchlagen ſich nicht, aber ſie vertragen ſich auch nicht.

Philippine.

Na, ich bin doch neugierig, ob dem Herrn die unbekannte Braut gefallen wird.

Jean.

Er hat einen feinen Geſchmack, Mamſell, das kann ich Ihnen ſagen (er ſchnurft.)

Fritze.

O die feinen Damen ſind alle durch die Bank die Liebenswürdigkeit ſelber, da kann man unbeſehens darauf los heirathen —

Philippine.

Fritze! Fängſt Du ſchon wieder an?

Jean.

Still! Kommt da nicht ein Wagen? — (Er horcht nach dem Herrnhauſe hin) Wahrhaftig! (Man hört das Poſtſignal) Richtig, das ſind die Herrſchaften. —

Jakob.

Da haben wir die Beſcheerung!

Jean.

Nun gilt es Contenance zeigen. (Raſch in's Haus.)

Fritze.

Wenn es die Damen ſind! — Ach Gott, mir ſchlägt ordentlich das Herz.

Philippine.

Warum denn Dir, Fritze?

Fritze.

Nun weil — ich muß ja nun ſogleich zu Pferde. Will doch ſehen — (will in's Haus.)

Philippine (hält ihn).

Höre Du, gucke mir die Damen nicht zu genau an.

Fritze (ſich losmachend).

Ach ſpaße doch nicht! (Läuft in's Haus.)

Zehnter Auftritt.

Jakob. Philippine, gleich darauf **Fritze.**

Jakob.

Was fangen wir nun an?

Philippine.

Fritze muß dem Herrn nachreiten, geſchwind Jakob, ein Pferd geſattelt!

Jakob.

Ja ein Pferd, ein Pferd! Die Geſpanne ſind alle auf dem Acker; da ſteht nichts als Herrn Fritze's Klepper, und mit dem holt er die Jagd nicht ein. Der Herr will ja eben erſt Pferde kaufen.

Fritze (eilig aus dem Hauſe).

Wo iſt mein neuer Rock, Pinchen? Geſchwind meinen neuen Rock!

Philippine.

Nun was giebt's denn?

Fritze.

Du haſt ihn ja drüben zu Deinen Kleidern gehängt, geſchwind gieb mir den neuen Rock.

Philippine.

Wozu ſoll denn der Staat? Iſt wirklich die Baroneſſe gekommen?

Fritze.

Freilich iſt ſie's! Ach und wie ſieht ſie aus! So elegant und fein und —

Philippine.

Wer fragt denn danach? Mach nur daß Du auf's Pferd kommſt.

Fritze.

Ja nachher will ich auch reiten, gieb mir nur erſt meinen Rock; und wie ſieht denn das Halstuch aus? Kann ich mich damit ſehen laſſen?

Philippine.

Aber Fritze —!

Fritze.

Ich muß ſie ja doch bekomplimentiren, ich bin doch nun die Hauptperſon hier im Hauſe.

Philippine.

Ich dachte gar! das würde ſchön ausfallen. Mach' Du nur, daß Du auf's Pferd kommſt. Jakob, geſchwind den Klepper geſattelt!

Jakob.

Das hilft ja nichts —

Philippine (drohend).

Ich ſag's dem Herrn, wenn er wiederkommt, daß Ihr ſchuld ſeyd am Verzuge —

Jakob (abgehend).

Nun, nun, ich gehe ſchon.

Elfter Auftritt.

Vorige, ohne Jakob.

Fritze.

Wenn Du mir nur den neuen Rock geben wollteſt.

Philippine.

Was willſt Du damit? Dich niedlich machen, den

Narren ſpielen bei der Baroneſſe? Fritze, willſt Du Dich denn auslachen laſſen!

Fritze.

Ach höre einmal, Pine, ich verbitte mir —

Philippine.

Du haſt ja zu ſo etwas keinen Verſtand.

Fritze (ärgerlich).

Immer ſoll ich keinen Verſtand haben, es iſt, als hättet Ihr Euch Alle verabredet, mich immer damit zu ärgern. Bin ich etwa ein Dummkopf, he? — Einen Dummkopf wird die Mamſell doch nicht heirathen wollen?

Philippine.

Juſt, liebes Fritzchen, damit er zu Verſtande kommt.

Fritze.

O, o ich bedanke mich vor dem alten Weiberverſtande.

Philippine.

Du, werde nicht grob!

Fritze (immer heftiger).

Gieb mir meinen Rock, ſonſt werde ich noch gröber.

Philippine (entſchieden).

Nein, partout nicht! Du ſollſt nicht bei der Baroneſſe ſcharwenzeln.

Fritze (rennt umher).

Pine! Pine! Ich ſage Dir —

Philippine.

Der Menſch iſt ja ganz verrückt, einſperren müßte man ihn.

Fritze.

Ich ſage Dir — gieb mir den Rock, — ich ſchlage Deinen Schrank ein. (Will fort.)

Philippine.

Na Fritze, Fritze! höre doch! da iſt der Schlüſſel. (Greift in die Taſche.)

Fritze (kommt zu ihr zurück).

Philippine.

Ich habe nur geſpaßt, — ich gehe mit Dir.

Fritze.

Nun ſo komm!

Philippine.

Ja, da könnte ich ſogleich die Ziege mitnehmen und im Garten anbinden. (Sie geht zum Stall, zieht den Pflock an der Thür los und öffnet ſie.)

Fritze.

Die iſt ja längſt draußen, komm doch nur!

Philippine.

Die weiße, ja, aber die geſleckte iſt noch drinnen. Ich traue mich nur nicht hinein, die ſtößt ſo ſehr.

Fritze.

Seit wann biſt Du denn ſo furchtſam?

Philippine.

Seit ſie mich geſtern ſo geſtoßen. Geſchwind Fritze, hole ſie mir heraus.

Fritze
(halb in der Stallthür, zu ihr zurückgewandt).

Ah, ſiehſt Du? manchmal kann ein dummer Mann doch mehr, als die klügſte Frau —

Philippine (immer die Thür in der Hand).

Ei freilich, was iſt all' unſre Klugheit gegen Eure Kraft?

(Mit dem letzten Worte ſchlägt ſie, da Fritze hineingegangen iſt, die Thür zu, legt raſch die Krampe an und ſteckt den Pflock davor.)

Fritze (im Stall).

Was ſoll das? Es iſt ja keine Ziege darin.

Philippine
(noch mit Verſperrung der Thür beſchäftigt).

Ein Bock iſt d'rin, ein recht ungezogener Bock.

Fritze
(läßt ſeinen Kopf an der Lücke ſehen, welche die Thür gegen den oberen Zargenballen frei läßt).

Aber was machſt Du denn?

Philippine
(indem ſie mit einem Stück Holz den Pflock feſtſchlägt).

Ich ſperre Dich ein, Du naſeweiſer Kurmacher, damit Du keine Albernheiten begehſt, bis das Pferd geſattelt iſt.

Fritze.

Pine! Pine! machſt Du nicht auf, ich reiße die ganze Baracke zuſammen.

Philippine.

Da würdeſt Du Dich ſchön bei den Damen präſentiren; ſiehſt Du, da kommen ſie eben her.

Fritze.

Pine, ich ſage Dir! — (Er verſucht mit der Hand über die Thür hinaus zu langen, kann aber den Pflock nicht erreichen.)

Philippine.

Gieb Dir keine vergebliche Mühe und ſey hübſch ſtille, daß Niemand den Herrn Verwalter im Ziegenſtalle merkt, ſonſt wirſt Du erſchrecklich ausgelacht.

Fritze.

Tauſendelement! ich will —

Philippine.

St!

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Herr von Boſig, Baronin von Kern, Adelaide und Jean kommen aus dem Hauſe.

Baronin.

Aber was willſt Du noch hier auf dem Hofe, lieber Bruder?

Boſig.

Nur einen Blick auf die Wirthſchaftsgebäude, liebe Schweſter, die geben gleichſam die Phyſiognomie des Landwirthes ab.

Baronin.

Aber wir beläſtigen ja die guten Leute hier.

Jean.

O Ihro Gnaden, wir haben Sie ja mit ſo viel Ungeduld erwartet.

Baronin.

Sie, mein Lieber, und Ihr Herr? — Nun Ihre Ungeduld hat Sie wenigſtens zu Haus gelaſſen.

Jean.

Ich wiederhole es, ein dringend nothwendiges Geſchäft —

Philippine.

Der Verwalter wird augenblicklich dem Herrn Baron nachreiten.

Baronin.

O nicht doch, wir wollen Niemand bemühen.

Philippine.

Die Zimmer ſind für Ihro Gnaden eingerichtet.

Jean.

Das Dejeuner ſoll ſogleich ſervirt werden.

Baronin.

Haſt Du, lieber Bruder, uns vielleicht bei den Domeſtiken angemeldet?

Boſig (der ſich umgeſehn).

Wie mein Kind?

Baronin.

Ich dächte es wäre hohe Zeit aufzubrechen, lieber Bruder, wir ſpielen hier nicht die beſte Rolle.

Boſig.

Sogleich, ſogleich. Das iſt wohl da eine Brauerei?

Jean.

Aufzuwarten Eue. Gnaden, der Verwalter wird ſie Ihnen ſogleich zeigen. Wo iſt er denn?

Philippine.

Führen Sie doch den gnädigen Herrn ſelbſt hin.

Jean.

Der Verwalter weiß beſſer Beſcheid, (ruft laut) Herr Verwalter!

Fritze
(erſcheint mit dem Kopf über der Thür).

Ja! (Schreckt wieder zurück.)

Boſig, Baronin und Adelaide
(ſehen ſich nach den Stall um).

Jean.

Er antwortet ſchon, er wird ſogleich hier ſeyn.

Boſig.

Kam die Stimme nicht aus dem Stalle da?

Jean.

Aus dem Stalle? (Will darauf zu.)

Philippine (vertritt die Stallthür).

Es war der Ziegenbock, der meckert ſo laut.

Boſig.

Nun denn, mein Lieber, ſo gehen Sie mit mir. (Geht nach rechts.)

Jean.

Wie Sie befehlen. (Folgt.)

Baronin.

Aber lieber Bruder —

Boſig (reicht ihr den Arm).

Willſt Du mit, liebe Schweſter?

Baronin.

In die Bierbrauerei? ich dachte gar!

Boſig.

Nun denn, ich komme im Augenblick wieder. (Ab mit Jean.)

Dreizehnter Auftritt.

Baronin. Adelaide. Philippine. Fritze im Stalle.

Baronin (ſetzt ſich auf die Bank am Hauſe).

Philippine.

Soll ich Ihro Gnaden vielleicht die Milchkammern zeigen? oder den Gemüſegarten? oder das Federvieh?

Adelaide.

Ach ja, die Tauben und Hühner.

Baronin.

Nicht doch, Adelaide. (Zu Philippinen) Ich danke Ihnen, mein Kind.

Adelaide.

Haben Sie auch junge Ziegen in dem Stall? die ſehe ich ſo gern.

Philippine.

Nein, nichts als einen recht widerſpenſtigen Bock.

Adelaide.

Iſt es ein ſeltenes Exemplar? vielleicht ein Angora?

Philippine.

Ach nein, ein ganz ordinairer, wie es viele giebt; aber er hat kurioſe Manieren.

Adelaide (nähert ſich).

Kann man ihn nicht ſehen?

Philippine.

Bei Leibe nicht! er iſt jetzt gerade ſo böſe; Ihro Gnaden erſchräken ſicherlich, wenn ich ihn herausließe.

Adelaide.

Ach nein, dann thun Sie es lieber nicht.

Baronin.

Adelaide! Komm zu mir, mein Kind.

Fritze (halblaut).

Pine, das gedenk' ich Dir mein Leben lang. (Verſchwindet wieder.)

Adelaide

(auf dem Wege zur Mutter innehaltend und ſich umwendend).

Sagten Sie etwas?

Philippine.

Nein, ach nein, der Bock rumort ſo in dem Stalle.

Baronin.

Iſt die Thür auch feſt?

Philippine.

Ohne Sorge, Ihro Gnaden, er ſoll nicht herauskommen.

Adelaide (hat ſich zur Mutter geſetzt).

Baronin.

Nun, Adelaide, Du biſt ſo gleichgültig; findeſt Du das Benehmen des Barons nicht verletzend?

Adelaide.

Gewiß Mama, aber mir ſcheint, der Baron fängt durch ſein Benehmen ſelbſt an die Verbindlichkeit aufzulöſen, die unſre Väter uns auferlegt haben; und Du wirſt mir nicht böſe ſeyn, wenn ich Dir geſtehe: daß mich das von Herzen freut.

Baronin.

Es kommt mir nicht in den Sinn den Baron zu ſeiner Verbindlichkeit anhalten zu wollen; aber ich glaube fordern zu dürfen: daß er ſie mit Anſtand auflöſe, wenn das ſeine Abſicht iſt.

Philippine
(bemerkt, daß Fritze über die Thür hin nach Adelaide ſieht, ſcheucht ihn fort).

Kſcht, kſcht! (ſchlägt gegen die Thür.) Will er wohl!

Baronin (aufſtehend).

Nein dieſer Ziegenbock ängſtigt mich.

Philippine.

Ach Ihro Gnaden, er ängſtigt ſich ſelber.

Adelaide.

Wo nur der Onkel bleibt?

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. Boſig und Jean.

Jean.

Ich könnte den Braumeiſter rufen.

Boſig.

Nicht nöthig, mein Lieber, ich habe ſchon genug geſehen.

Baronin.

Nun kommſt Du, lieber Bruder? Wir wollen fort.

Jean.

Wollen Ihro Gnaden wirklich?

Philippine.

In einer Stunde kann der Herr Baron vielleicht ſchon wieder hier ſeyn.

Boſig (halblaut).

Ich dächte, liebe Schweſter, wir nähmen's nicht ſo genau, wer weiß welch' ein wichtiges Geſchäft den Baron abgerufen hat; und was man ſo in der Wirthſchaft ſteht, giebt dem jungen Herrn ein gutes Zeugniß.

Baronin.

Ich will Dich nicht geniren, lieber Bruder, ziehſt Du es vor, hier zu bleiben, meinetwegen. Für uns würde es die größte Unſchicklichkeit ſeyn, ſo fahre ich mit Adelaide.

Fritze (für ſich).

Adelaide! himmliſch!

Boſig.

Nicht doch, nicht doch, wie Du willſt, liebe Schweſter; ſo laß uns fahren. (Er reicht ihr den Arm.)

Baronin (nickt Philippinen leicht zu).

Adelaide.

Adieu, meine Liebe! (ſie gehen.)

Jean (ſie begleitend).

Der Herr Baron wird ſehr unglücklich ſeyn, daß es mir nicht gelungen iſt, Ihro Gnaden zum Dableiben zu bewegen, er rechnete darauf.

Philippine (will ebenfalls folgen).

Fritze.

Pine, nun machſt Du auf!

Philippine.

Noch nicht, mein Schatz. (Folgt den Herrſchaften, die ſchon in's Haus ſind, indem tritt Jakob auf.)

Jakob.

Der Klepper iſt geſattelt, wo iſt der Verwalter?

Philippine (auf der Treppe).

Macht geſchwind den Ziegenſtall auf. (In's Haus.)

Funfzehnter Auftritt.

Jakob. Fritze.

Jakob.

Den Ziegenſtall? der gehört nicht in mein Departement.

Fritze.

Jakob! (Er ſteckt den Kopf über der Thür heraus.)

Jakob.

He? (Dreht ſich um.)

Fritze.

Mach' auf, geſchwind mach' auf.

Jakob (ihn erblickend).

I potz alle Welt! der Herr Verwalter iſt unter das Hornvieh gegangen.

Fritze.

Mohrenelement! Kerl, machſt Du nicht auf —!

Jakob.

Nun ja doch, erſt muß man ſich doch verwundern. (Er öffnet die Thür, läßt ihn heraus.) Willkommen im Grünen! Was haben Sie ſich denn da für ein Pläſir gemacht?

Fritze (rennt wild umher).

Das vergebe ich ihr nicht! Das vergebe ich ihr mein Lebtag nicht!

Jakob.

Wem denn? — Haben Sie etwas mit der Ziege vorgehabt?

Fritze (fährt ihn an).

Wirſt Du ſtille ſeyn, Himmelſappermenter!

Jakob.

Na aber, liebſter Fritze, Sie ſind ja wirklich ganz bockig geworden. Wollen Sie aufſitzen? Der Klepper iſt geſattelt.

Fritze.

Ja, nun die Herrſchaften fort ſind, nun wird es viel helfen. (Läuft umher.) Mir ſo einen Affront anzuthun! Wo bleibt da der künftige Reſpekt, wenn ich mir ſo etwas gefallen laſſe? — Und eben jetzt, wo ich einmal Gelegenheit hatte, mich ſehen zu laſſen, wo ich auch einmal zeigen konnte, was feine Lebensart iſt, wo ich die Hauptperſon im Hauſe war. — So eine Gelegenheit kommt ja gar nicht wieder. — Und die Hexe unterſteht ſich, mir ſo mitzuſpielen, oh! —

Jakob.

Ich kann den Mann nicht begreifen.

Sechszehnter Auftritt.

Vorige. Brellwitz.

Brellwitz
(rechts hinter der Scene ſprechend).

Iſt nicht zu Haus, der Herr Baron? (Tritt auf, noch in die Scene ſprechend.) Laß die Rappen nur noch ſacht umherfahren, daß ſie ſich erſt abkühlen. (Kommt vor.) Der Herr Baron iſt nicht —? (Erkennt Fritze, geht mit übertriebener Freundlichkeit auf ihn zu.) Ah, Sie ſind da, Herr Verwalter? mein hochgeſchätzter, innigſt verehrter Freund und Gönner!

Fritze (befremdet und verdrießlich).

Ihr Diener, ihr Diener, Herr Brellwitz!

Jakob (für ſich).

Was ficht denn den an?

Prellwitz.

Laſſen Sie ſich umarmen, Goldmännchen! Schooßkind des Glückes!

Fritze.

Ich bin nicht zum ſpaßen aufgelegt, laſſen Sie mich zufrieden!

Prellwitz.

Zufrieden ſollen Sie ſeyn, engliſcher Mann! Zufrieden mit mir, mit dem Glücke, mit ſich, mit der ganzen Welt, denn die ganze Welt ſteht Ihnen nun zu Gebote.

Fritze.

Aber Herr Prellwitz, wie kommen Sie mir denn vor?

Prellwitz.

Haben Sie Ihr Lotterieloos bei ſich, Seelenfreund? (Zieht ſein Taſchenbuch.)

Fritze.

Habe Alles berichtigt ſchon als Sie das letzte Mal hier waren.

Prellwitz.

Gott! wer denkt denn daran? Haben Sie das Loos bei ſich, Unvergleichlicher?

Fritze
(nimmt es aus ſeiner Brieftaſche).

Nun da iſt's. Iſt etwa Ziehung geweſen?

Prellwitz
(vergleicht das Loos mit einer Notiz in ſeinem Taſchenbuche).

87,569—87,569, 8, 7, 5, 6, 9.

Fritze.

Nun?

Jakob.

Nun?

Prellwitz
(faßt Fritze bei den Schultern).

Mann! Menſch! Freund! Faſſen Sie ſich, halten Sie ſich aufrecht!

Fritze (beängſtigt).

Was haben Sie denn mit mir vor?

Prellwitz.

Sie haben das große Loos gewonnen!

Fritze (ſchreit auf).

Das große Loos?

Jakob.

Tauſendſapperment!

Prellwitz.

Zweimalhunderttauſend Thaler, mein verehrter Gönner, haben Sie gewonnen, zweimalhunderttauſend Thaler. Sind ein gemachter Mann, können ein Rittergut kaufen, Landſtand werden, ſich adeln laſſen —

Fritze (betäubt).

Adeln laſſen? — Rittergut? — (Greift nach dem Lotteriezettel.) Zeigen Sie her! — Und iſt die Nummer richtig? Wo iſt die Lotterieliſte?

Prellwitz.

Iſt noch nicht heraus, Seelenfreund, die Nummer iſt erſt vor drittehalb Stunden ausgerufen worden; ich bringe ſie, warm wie ſie vom Waiſenknaben kommt. Da, vergleichen Sie meine Notiz. — Ich wollte dem Herrn Baron einen neuen Wagen und zwei wunderſchöne Rappen vorfahren, — Sie wiſſen, er will neue Equipage anſchaffen, — wie ich beim Lotteriegebäude vorbeikomme, halt! rufe ich dem Kutſcher zu, ich muß zuſehn wie die Ziehung ſteht. Ich dränge mich in den Saal, und kaum habe ich mir unter meinen Kollegen Kollekteuren und Unter-Kollekteuren Platz gemacht, ſo wird gerufen: 87,569 — erſter Hauptgewinn von 200,000 Thalern. Ich überfliege meine Liſte, 87,569 iſt da, und wer hat ſie, wer? mein lieber, prächtiger Tauſendſaßa, mein charmanter Herr Fritze!

Jakob.

Iſt es die Möglichkeit?

Prellwitz.

Ich in den Wagen, vorwärts! was die Pferde laufen können, hierher. Ich hätte mir ja die Freude um keinen Preis nehmen laſſen, Ihnen meinen gefühlteſten Glückwunſch darzubringen.

Fritze (immer noch wie betäubt).

Alſo es iſt wirklich wahr?

Prellwitz.

Wirklich und unumſtößlich.

Fritze.

Die 87 hatte mir geträumt, die hat mir Glück gebracht.

Prellwitz.

So etwas geſchieht zu Zeiten.

Fritze.

Jakob!

Jakob.

Herr Fritze?

Fritze.

Jakob! (immer freudiger aufleuchtend) — ich habe das große Loos gewonnen!

Jakob.

Ja nun freilich!

Fritze.

Jakob, ich bin ein reicher Mann! (Dreht ſich auf dem Abſatz und haut durch die Luft.) Himmeltauſendſapperment! Zweimalhunderttauſend Thaler! Hurrah!

Jakob (ſchwenkt die Mütze).

Hurrah!

Prellwitz (ſchwenkt den Hut).

Hurrah! — Ja dies Ereigniß muß allgemeine innigſte Theilnahme erregen, wer hätte ſolch' Glück mehr verdient, als Sie? — Aber nun iſt die Hauptſache, daß Sie das Arrangement Ihrer Angelegenheiten einem erfahrenen, zuverläſſigen, bewährten Freunde anvertrauen.

Fritze
(der immer umherläuft, tritt zu Jakob).

Jakob, weißt Du wie viel hundert Thaler ſind?

Jakob.

O ja, das iſt ſehr viel.

Fritze.

Weißt Du, daß zehnmal hundert tauſend macht?

Jakob.

Nun freilich.

Fritze.

Kannſt Du Dir nun einen Begriff machen von hundertmal ſolcher tauſend?

Jakob.

Ich kann mir's gar nicht denken.

Fritze.

Und wie willſt Du Dir nun doppelt ſo viel denken, als Du Dir gar nicht denken kannſt? Es iſt pur unmöglich. Jakob, es geht gar nicht in Deinen Kopf hinein, wie reich ich bin.

Jakob.

Ja, der Verſtand ſteht einem ſtill.

Prellwitz (geht Fritz immer nach).

Sie müßten nun einem geprüften Freunde die Anlage der Kapitalien —

Fritze.

Jakob, ich werde nun ein großer Herr.

Jakob.

Verſteht ſich.

Prellwitz (ihm nach).

Einem Mann meiner Erfahrung müßten Sie —

Fritze.

Ich kann mir nun Dienerſchaft halten.

Prellwitz.

Und einen Geſchäftsführer, ein Amt, das ich, aus beſonderer Freundſchaft für Sie, allenfalls übernähme.

Fritze.

Pferde und Wagen und Vorreiter kann ich mir halten, Jakob.

Prellwitz.

Pferde und Wagen ſind gleich zur Hand. Sehen Sie dort die elegante leichte Chaiſe, nach einem Pariſer Modell mit deutſcher Solidität gearbeitet. Dieſe zwei wundervollen Rappen, National-Engländer, herrliche Racepferde. Ich weiß ja, der Herr Baron iſt Kenner, — aber Sie ſind es nicht minder, — und was ihm vielleicht zu theuer wäre, iſt Ihren jetzigen Verhältniſſen ganz angemeſſen.

Fritze

(hat Wagen und Pferde gemuſtert, ſchlägt die Arme unter).

Was koſtet der Spaß?

Prellwitz.

Um mich Ihnen zu rekommandiren, würde ich, — ich habe dann freilich nicht das Salz zum Brode davon — aber ich will mich mit dreihundert Louisd'or begnügen.

Jakob.

Wetter, das iſt viel Geld!

Fritze.

Schad't nichts, Wagen und Pferde ſind mein; ich will von hier abfahren wie mir's zukommt, mit Equipage und Bedienten.

Prellwitz.

Abgemacht!

Fritze.

Jakob, willſt Du bei mir bleiben?

Jakob.

Ich?

Fritze.

Nicht als Stallknecht, Jakob; höher hinauf. Du ſollſt mein Bedienter, mein Kammerdiener, mein Walee de Schamber werden; willſt Du?

Jakob.

I nun —

Prellwitz.

Da beſinnt Euch doch nicht lange.

Fritze.

Ich gebe Dir — hundert Thaler Lohn.

Jakob.

Hundert Thaler!

Fritze.

Und prachtvolle Livree.

Jakob.

Und dazu meine gehörige Verköſtigung?

Fritze.

Wir eſſen den ganzen Tag Hühnerpaſtete und trinken Champagnerwein.

Jakob.

Topp, ich gehe mit!

Fritze.

Wann krieg' ich mein Geld, Herr Prellwitz?

Prellwitz.

Die Lotteriedirektion zahlt erſt in acht bis vierzehn Tagen.

Fritze.

Und bis dahin ſoll ich noch ein armer Schlucker bleiben?

Prellwitz.

Wenn ich Ihnen einſtweilen, gegen eine billige Zinſenvergütung, fünfzig Louisd'or anbieten dürfte, die ich eben bei mir habe? (Er hat eine Rolle hervorgezogen.)

Fritze.

Geben Sie her! (er reißt die Rolle auf, ſchüttelt das Geld in die Hand.) Ah! Jetzt hab' ich den Glauben in der Hand! Davon hab' ich von nun an alle Tage die Taſchen voll. — Willſt Du einen Louisd'or haben, Jakob?

Jakob.

I, warum nicht?

Fritze.

Da! Willſt Du noch einen haben? — da! Noch einen? da!

Jakob.

Juchhe!

Prellwitz.

Rührende Großmuth!

Fritze.

Alle Menſchen ſollen nun vergnügt ſeyn, wofür wäre ich denn reich? (er ſteckt das Geld ein.)

Jakob.

Na, Mamſell Pinchen wird erſt eine Freude haben! Nun können Sie ja gleich heirathen.

Fritze (freudig).

Ja, die wird — (plötzlich nachdenkend) hm! — Ich weiß nicht, — verdient hat ſie es nicht um mich. — Ich könnte jetzt — (ſtarrt vor ſich hin.)

Prellwitz.

Erlauben Sie, hochgeehrter Gönner, daß ich ein Paar Zeilen aufſetze über unſer kleines Geſchäft.

Fritze.

Schreiben Sie nur.

Prellwitz.

In Ihrem Zimmer finde ich wohl Schreibzeug?

Fritze.

Ja, ja.

Prellwitz.

Im Augenblicke. (geht in's Haus.)

Siebenzehnter Auftritt.

Fritze. Jakob.

Fritze.

Jakob, ich habe einen Gedanken.

Jakob.

So!

Fritze.

Einen großen Gedanken, Jakob.

Jakob.

Ei das glaube ich, mit dem Gelde kommt der Verſtand.

Fritze.

Wer reich iſt, kann in eine vornehme Familie hineinheirathen.

Jakob (nickt).

Hm!

Fritze.

Ich — ich will jetzt eine Baroneſſe heirathen.

Jakob.

Aber Sie haben ja Ihre Braut.

Fritze (heftig).

Mit mir und Philippinen iſt's aus! Soll ich mich noch länger hänſeln und hudeln laſſen? Soll ich leiden, daß meine Braut mich in den Ziegenſtall ſperrt?

Jakob.

Ach ſo, die Mamſell hat das gethan?

Fritze.

Aber das war ihr Unglück; von da aus hab' ich die Baroneſſe geſehn, und nun heirathe ich die.

Jakob.

Ei bewahre! wie wäre das denn möglich?

Fritze.

Die iſt ſanft und fein und charmant und elegant und heißt Adelaide. —

Jakob.

Wenn zehnmal, ſie iſt ja unſerm Herrn verlobt.

Fritze.

Sie kennt ihn ja nicht, die Mutter kennt ihn nicht, der Onkel nicht, auf dem Gute kennt ihn kein Menſch, — und mich auch nicht.

Jakob.

Nun, und was ſoll das nützen?

Fritze.

Das iſt mein großer Gedanke, Jakob. Ich fahre hin, gebe mich für den Baron aus und heirathe ſie Knall und Fall.

Jakob.

Aber liebſter Fritze, ſind Sie denn bei Troſte? Wer wird Sie denn für einen Baron halten?

Fritze.

Warum nicht? Ich fahre ſogleich in die Stadt, laſſe mich von Kopf zu Fuß ganz vornehm einkleiden; und Dich auch. Von Stund' an raſire ich mich nicht mehr, daß ich ſo einen Bart kriege. Ich ſage zu Allem: famos, famos! beim dritten Worte: auf Ehre! Reiten kann ich, kutſchiren auch, Equipage habe ich ſchon, nun kaufe ich noch ein Reitpferd und ein Paar Bulldoggs: was fehlt mir dann zum Baron?

Jakob.

Hilft Alles noch nichts.

Fritze.

So kauf' ich noch ein Paar Bulldoggs, dann werd' ich doch ein Baron ſeyn?

Jakob.

Ach, dazu gehört ja Konduite und Verſtand —

Fritze (heftig).

Meinſt Du auch: ich hätte keinen Verſtand?

Jakob.

Na, liebſter Herr Fritze, das Pulver haben Sie nicht erfunden.

Fritze.

Braucht ein Baron das Pulver erfunden zu haben?

Brellwitz (erſcheint in der Hausthür).

Mein gnädigſter Gönner, es iſt keine einzige Feder in Ihrem Zimmer zu finden, wie ſoll ich —?

Fritze.

Machen Sie nur das Eckſchränkchen auf, da finden Sie welche.

Prellwitz.

Danke tauſendmal für gütige Nachweiſung! (geht wieder hinein.)

Jakob.

Geben Sie doch nur den Gedanken auf, der Baron wird es ja nimmermehr leiden.

Fritze.

Der bleibt richtig drei Tage fort, unterdeſſen iſt Alles abgemacht.

Jakob.

Und nach drei Tagen kommt die Geſchichte ja doch heraus, und dann kommen Sie in's Gefängniß, oder an den Galgen.

Fritze.

Haſt Du ſchon erlebt, daß man mit 200,000 Thlr. in's Gefängniß kommt?

Jakob.

Freilich nicht!

Fritze.

Läßt ſo eine feine Baroneſſe ihren Gemal wohl aufhängen?

Jakob.

Na, wer weiß!

Fritze.

Ich weiß, wenn ſie erſt meine Frau iſt, wird's ihr ganz recht ſeyn. Ich bin doch wahrhaftig kein übler Kerl? Ich verſchreibe ihr mein ganzes Vermögen, ich will ſie auf den Händen tragen, will ſie vergöttern, wie es ſo eine feine Dame verdient; ich kann mir ja auch einen Barons- oder gar einen Hofrathstitel kaufen; für Geld iſt Alles zu haben.

Jakob.

Aber die Sünde, Herr Fritze, ſich für ſeinen Herrn auszugeben —

Fritze.

Was ſchadet es ihm denn? Er macht ſich ja nichts aus der Baroneſſe, das haben wir doch geſehn.

Jakob.

Aber es bleibt doch immer Sünde —

Fritze.

Jakob! — Zu reichen Leuten redet man nicht von Sünde.

Jakob.

Und wenn der liebe Himmel Sie nun ſtraft, wie den Ritter Crambinus, von dem Ihre ſeelige Mutter, die Schulmeiſterin, Ihnen immer erzählte? der ſich auch für einen Anderen ausgab und dann in Den verwandelt wurde, daß kein Menſch ihn wieder als Crambinus erkannte, und er zuletzt ganz verrückt und toll darüber wurde.

Fritze (iſt ſtutzig geworden).

Ach Jakob, das iſt ja eine Geſchichte aus dem alten heidniſchen Chriſtenthum, ſo etwas paſſirt heut' zu Tage nicht mehr.

Jakob.

Warum nicht? Was einmal geſchehn iſt, und wäre es tauſend Jahre her, kann auch wieder geſchehn.

Fritze.

Ach, Crambinus wurde ja verwünſcht.

Jakob.

Kann man heut' zu Tage nicht auch noch verwünſchen?

Fritze.

Mit Deinem Crambinus — und Deinem Verwandeln! — Und am Ende, Jakob, was wäre es denn für ein Unglück, wenn ich nun wirklich ein Baron würde? Deſto beſſer, ich habe mir ja mein Lebtage immer gewünſcht, einer zu ſeyn.

Jakob.

Nun, meinethalben!

Achtzehnter Auftritt.

Vorige. Prellwitz.

Prellwitz
(mit einem beſchriebenen Bogen Papier, die Feder in der Hand).

Hier mein innigſtverehrter Gönner und Beſchützer, ich habe dies Geſchäftchen in die einfachſte Form gebracht.

Fritze.

Zeigen Sie her.

Prellwitz (giebt ihm das Blatt).

Gott! wollen Sie ſich bemühen zu leſen? Es iſt ja nicht der Mühe werth.

Fritze (lieſt).

Den Werth von 360 Stück Friedrichsd'or — 360?

Prellwitz.

300 die Equipage, das Andere baar, nebſt Zinſenentſchädigung.

Fritze.

60 für 50?

Jakob.

Das iſt grob!

Prellwitz.

Bei der jetzigen Seltenheit des baaren Geldes iſt es ja das Mindeſte; und für Sie, mein gnädigſter Gönner, ja gar nicht berückſichtigenswerth.

Fritze (lieſt).

Den Werth von 360 Stück Friedrichsd'or als Abſchlagszahlung auf meinen Lotteriegewinn erhalten zu haben, be —

Prellwitz
(ſchiebt den Hut unter das Blatt).

So ziehe ich die Bagatelle gleich bei der Gewinnauszahlung ab, (reicht ihm die Feder) — darf ich unterthänigſt bitten? — und Sie ſind gar nicht weiter beläſtigt. Stehe übrigens bis dahin mit weiteren Vorſchüſſen zu Befehl, Sie werden baares Geld brauchen.

Fritze (hat unterſchrieben).

Ja, freilich, verſteht ſich. Fahren Sie mit mir nach der Stadt, jetzt geht's an's Einkaufen.

Prellwitz.

Ganz zu Befehl! (ruft in die Scene.) Vorfahren! (geht an die Couliſſe.)

Jakob (zu Fritze).

Aber dürfen wir hier ſo aus dem Dienſt laufen?

Fritze.

Ein Mann von 200,000 Thlr. iſt nicht mehr in Dienſten.

Jakob.

Aber ich —

Fritze.

Du biſt der Bedienter von 200,000 Thalern, uns hat kein Teufel mehr zu befehlen. Komm, Jakob, Du ſollſt heut' Mittag in der Stadt Tafel halten wie ein Kaiſer.

Jakob.

Juchhe! Jetzt geht's Schlaraffenleben los! (wollen fort.)

Neunzehnter Auftritt.

Vorige. Jean, gleich darauf Philippine.

Jean.

Herr Verwalter, ſind Sie noch da? Der Baron muß doch wiſſen, daß —

Fritze.

Er ſoll Alles erfahren zur rechten Zeit, ſeyd außer Sorge.

Philippine (einen Rock über den Arm).

Geſchwind, Fritze, nun fort! hier iſt der Rock.

Fritze (höhniſch).

Ah, Mamſell, ſind Sie da? Bringen Sie den Rock für den Ziegenbock?

Philippine.

Ei, Fritzchen, Du wirſt doch Spaß verſtehen? (hält ihm den Rock zum Anziehen hin.) Geſchwind hinein! wie Du da biſt, kannſt Du Dich ja bei den Herrſchaften nicht ſehn laſſen.

Fritze
(rückt die Mütze und richtet ſich ſtolz auf).

Ich werde mich ſehen laſſen, Mamſell, und mit ſolchem Glanz und Ehren ſehen laſſen, daß Ihnen Ihr flinker Verſtand ſtillſtehen wird.

Jakob (wichtig).

Ja wir ſind jetzt ganz andere Hechte geworden.

Prellwitz (devot).

Wenn Sie jetzt befehlen, mein Hochverehrter, der Wagen iſt vorgefahren.

Jean.

Was iſt denn das?

Philippine.

Menſch, biſt Du denn verwandelt?

Fritze.

Ja, Mamſell, der alte Fritze iſt nicht mehr; ein neuer kommt anjetzt, der ſich nicht mehr mit Wirthſchaftsmamſells befaſſen wird. In dieſe meine eigene Equipage werden Sie mich jetzt ſteigen ſehen, dieſer mein Herr Kammerdiener wird hintenaufſtehen, und Sie werden das Nachſehen haben.

Jakob (triumphirend).

He, he!

Jean.

Aber —

Philippine.

Fritze! —

Fritze.

Und wenn ich einmal wieder hier vorfahren ſollte und Ihnen meine allergnädigſte Frau Gemahlin präſentiren, dann werden wir ſehen, wer den Andern auslachen wird, und wer von uns den meiſten Verſtand hat? (geht ſtolz ab; Jakob und Prellwitz mit ihm.)

Jean (bleibt verwundert ſtehn).

Was iſt dem Mann paſſirt?

Philippine (ihm nach).

Fritze, hör' doch Fritze.

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Salon auf dem Gute der Frau von Kern. Eine Glasthür im Hintergrunde zeigt die Ausſicht in den Garten. Rechts und links Seitenthüren, an der erſten Couliſſe. Links ein Tiſch.

Erſter Auftritt.

Baronin und Adelaide mit weiblicher Arbeit beſchäftigt am Tiſche. Boſig geht auf und nieder, ſpäter Wilhelm.

Boſig.

Du beurtheilſt den jungen Baron zu ſtreng, liebe Schweſter, wie leicht kann nicht irgend etwas ihn abgehalten haben?

Baronin.

Nichts durfte ihn abhalten, ſeine unverantwortliche Vernachläſſigung dadurch wieder gut zu machen, daß er uns auf dem Fuße hierherfolgte. Nun wird der Tag bald vorüber ſeyn.

Boſig.

Die drei Meilen ſind auch nicht ſo ſchnell gemacht.

Baronin.

Es gereicht uns jetzt förmlich zur Beſchämung, daß wir ihm den erſten Beſuch gemacht haben; ich war ſtets dagegen.

Boſig.

Unſere Reiſeroute führte ſeinem Gute ſo nah vorüber, daß es die auffallendſte Vernachläſſigung geweſen wäre: nicht anzuſprechen.

Baronin.

Und dieſe ängſtliche Rückſicht für ihn erwidert er durch ſolch' eine Ungezogenheit! Freilich gehört es heut zu Tage unter den jungen Männern zum guten Ton: ſich rückſichtslos gegen Damen zu betragen, und alle Verhältniſſe mit Nonchalance zu behandeln.

Adelaide.

Siehſt Du, Mama, da hat uns Baron Rauten nur einen Beweis liefern wollen, daß er den allerbeſten Ton hat.

Boſig.

Es hält ein Wagen! Eine ſchöne Equipage.

Adelaide.

Da iſt der Wolf aus der Fabel.

Baronin.

Sollte er wirklich —?

Boſig.

Ein eleganter junger Mann ſteigt aus. Wilhelm geht ihm entgegen. Siehſt Du, ich wette, das iſt Baron Rauten.

Baronin.

Dann muß man ihn ſeine Ungezogenheit empfinden laſſen. (Nimmt die Arbeit zuſammen.) Geſchwind hinein, Adelaide!

Boſig.

Aber liebe Schweſter —!

Baronin.

Wir laſſen uns für's Erſte nicht ſehen.

Wilhelm (meldet).

Herr Baron von Rauten wünſcht ſeine Aufwartung zu machen.

Boſig (zu ſeiner Schweſter).

Nun?

Baronin (zu ihm halblaut).

Ich fordere es von Dir, um unſerer Ehre willen, daß Du uns begleiteſt (zu Wilhelm). Führen Sie ihn hier herein, wir wären im Augenblick beſchäftigt. (Wilhelm ab.)

Boſig.

Aber —

Baronin.

Wir wollen ihm Zeit laſſen, Entſchuldigungen zu erſinnen.

Boſig.

Du biſt Frau vom Hauſe, meinetwegen! (Geht mit den Damen ins linke Seitenzimmer.)

Zweiter Auftritt.

Wilhelm führt **Fritze** durch die Mitte ein, der überaus elegant gekleidet iſt. **Jakob** folgt, in überladen glänzender Livree, er trägt mehrere Pakete und eine Hutſchachtel.

Wilhelm.

Iſt's gefällig, hier einzutreten? Die Herrſchaften ſind beſchäftigt, werden aber bald erſcheinen. (Ab.)

Fritze (nach einer Pauſe).

Da wären wir denn!

Jakob.

Ja, da wären wir denn!

Fritze.

Nun nimm Deine Gedanken zuſammen! Daß Du mich nur nie anders als Herr Baron nennſt!

Jakob.

Ei bei Leibe nicht! dann wäre ja der ganze Spaß beim Geier.

Fritze.

Ich bin der Baron Karl Friedrich Ludwig von Rauten.

Jakob.

Verſteht ſich.

Fritze.

Und wenn Dich Jemand fragt, ſo ſagſt Du — na wie ſagſt Du, daß ich heiße?

Jakob.

Sie?

Fritze.

Nun freilich.

Jakob.

Nun Sie, Sie heißen Joachim Gottlieb Fritze.

Fritze.

Biſt Du verrückt, Kerl?

Jakob (rechthaberiſch).

Nun ich werde es doch wiſſen, ich habe ja bei Ihnen zu Gevatter geſtanden. Joachim Gottl —

Fritze (hält ihm den Mund zu).

Unglücksmenſch! Ich frage, wie Du den Leuten hier ſagen ſollſt, daß ich heiße?

Jakob.

Ja ſo! — Herr Baron, immer Herr Baron, Herr Baron hinten und vorn.

Fritze.

Baron Karl Friedrich Ludwig von Rauten.

Jakob.

Schon recht.

Fritze.

Und Dich nenne ich Schäck, wie ich Dir ſchon unterweges geſagt habe.

Jakob.

Ja. Hm. Aber wenn's Ihnen nichts verſchlüge, ich möchte doch lieber keinen Pferdenamen haben.

Fritze.

Was meinſt Du denn?

Jakob.

Scheck, ich weiß nicht, mir fällt gleich dabei der Scheck ein, den wir beim ſeligen Herrn auf dem Stall hatten; das war ſo eine polniſche, ſtätiſche Beſtie —

Fritze.

Aber ſo verſteh' doch nur: Schäck iſt ja fein engliſch, heißt ja auf engliſch: Jakob.

Jakob.

Alſo wenn Sie Scheck ſagen, meinen Sie immer: engliſcher Jakob?

Fritze.

Verſteht ſich.

Jakob.

Dann iſt's gut, dann laß ich mir's gefallen. So etwas Ausländiſches vorzuſtellen, das iſt einem braven Deutſchen immer recht.

Fritze.

Aber die Herrſchaften kommen ja nicht?

Jakob.

Und ich kann die Pakete kaum noch halten.

Fritze.

Wart' nur, ich nehme ſie Dir dann ſogleich ab.

Jakob.

So recht, nur friſch mit den Präſentern vorgefahren, dann werden ſie Alles glauben, was Sie verlangen.

Fritze.

Es ſind ſchöne Sachen, Jakob, Schäck wollte ich ſagen.

Jakob.

Aber liebſter Herr Fritze —!

Fritze.

Sage doch: Herr Baron!

Jakob.

Na ja, Herr Baron, dafür ſitzen Sie auch in Schulden bis über die Ohren.

Fritze.

Hm, 20,000 Thaler habe ich nun im Ganzen dem Prellwitz verſchrieben, was will das ſagen? —

Jakob.

Ich dächte, es wäre erſchrecklich viel Geld, und der Herr Prellwitz hat Sie ſicher tüchtig über's Ohr gehauen.

Fritze.

Bah, ein reicher Mann kümmert ſich um ſolche Bagatellen nicht. — Aber es kommt noch immer Niemand.

Jakob.

Soll ich einmal dort herzhaft an die Thüre pochen?

Fritze.

Ei behüte! Warten laſſen iſt nun einmal vornehm, das muß man reſpectiren. Wenn von nun an zu mir Leute kommen, da ſollſt Du einmal erſt ſehen, die will ich noch ganz anders warten laſſen.

Jakob.

Aber die Zeit geht hin und wenn uns am Ende doch der Herr überrumpelt —?

Fritze.

So lange die Jagd dauert, drei Tage lang, ſind wir vor ihm ſicher. Indeſſen will ich doch die Hochzeit betreiben wie ich kann.

Jakob.

Aha, Da kommt Jemand.

Fritze.

Nun geht's los!

Dritter Auftritt.

Vorige. Boſig, Baronin, Adelaide.

(Begrüßungen.)

Baronin.

Baron von Rauten?

Fritze.

Aufzuwarten (indem er ihr die Hand küßt).

Jakob.

Baron Karl, Friedrich, Ludw —

Fritze (halblaut).

St! Es fragt Dich ja Niemand.

Baronin (vorſtellend).

Mein Bruder, Major von Boſig.

Fritze (ihm die Hand ſchüttelnd).

Ich hoffe, wir werden recht gute Freunde werden.

Boſig.

Soll mich herzlich freuen.

Baronin.

Meine Tochter —

Fritze (einfallend).

Adelaide, ich weiß; und bin ganz voller Wonne, daß ich das Glück habe, Ihr beſtimmter Bräutigam zu ſeyn.

Baronin.

Es iſt Ihnen bekannt, Herr Baron, daß nur gegenſeitige Neigung den Wunſch der Väter erfüllbar machen kann.

Fritze.

Ja ja, freilich, aber meine Neigung iſt ſchon im höchſten Grade vorhanden, auf Ehre! — Würden das gnädige Fräulein Adelaide mir wohl einmal dieſe ſchöne Hand erlauben?

Adelaide.

Wir ſind Nachbarn geworden, Herr Baron, und da mögen wir uns wohl mit Handſchlag geloben, alle Grenzlinien auf's Feinſte zu reſpectiren. (Reicht ihm die Hand.)

Fritze.

Ach — ohne Sorge, gnädiges Fräulein, die Grenzen ſind vor'm Jahre erſt regulirt, neue Grenzhügel aufgeworfen —

Baronin.

Sie weichen aus, Herr Baron, aber ich halte mich überzeugt, auch die zarten Grenzen der perſönlichen Beziehungen werden Sie mit Delikateſſe zu traktiren wiſſen.

Jakob (für ſich).

Mit Delikateſſen ſoll er ſie traktiren? Das iſt nicht übel.

Fritze.

Gewiß, gnädige Frau, in allen Beziehungen — immer perſönlich, — immer perſönlich, und ohne Grenzen mit Delikateſſe. (Küßt Adelaiden die Hand, zurücktretend, für ſich.) Dies Handküſſen und dieſer vornehme Diskurs! es iſt außerordentlich!

Baronin (zu Adelaide).

Macht er ſich über uns luſtig?

Adelaide.

Ich glaube, das iſt an uns.

Boſig.

Ich weiß nicht, Herr Baron, ob man Ihnen geſagt hat, daß wir heut Morgen bei Ihnen angefahren ſind.

Fritze.

Freilich, Herr Major, und das iſt mir ſehr leid. Auf Ehre! Ich war gerade in der Stadt um Einkäufe zu machen; denn weil ich mich ſo famos freute, meine verehrteſte Zukünftige und ihre lieben Angehörigen zu ſehen, ſo wollte ich ihnen doch auch meine Attention durch einige Kleinigkeiten erzeigen. Schäck, gieb einmal her!

Baronin.

Herr Baron, Sie werden fühlen, daß es unſeren Verhältniſſen nicht ziemt —

Fritze

(hält ihr ein Schmuckkäſtchen geöffnet hin).

Ein kleines Präſent anzunehmen? Wenn es aus gutem Herzen angeboten wird, ſollt' ich doch meinen —

Baronin

(hat ſeitwärts auf den Schmuck geſehn).

Ah, ſehr ſchön! — (Nimmt ihn unwillkührlich.) Macht Ihrem Geſchmacke große Ehre, indeß —

Fritze.

Nun Sie nehmen es, nicht wahr? und das gnädige Fräulein — (Adelaiden einen zweiten Schmuck reichend.)

Adelaide.

Ich bin gewiß, daß meine Mutter mir es nicht geſtatten wird.

Baronin.

Du haſt Recht, mein Kind, die Geſchenke ſind zu koſtbar. — Hier, lieber Baron — (ihm den Schmuck reichend).

Fritze.

Keineswegeſ! Was wäre für meine gnädige Schwiegermama wohl zu koſtbar?

Baronin
(wirft noch einen Blick auf den Schmuck).

Aeußerſt geſchmackvoll, in der That! — Nun nehmen Sie!

Fritze.

Parole d'honneur nein, das thue ich nicht! Und das gnädige Fräulein ändert auch noch ihren Sinn. Hier Schäck! (indem er den Schmuck auf den Tiſch legt.) hier lege die übrigen Sachen her.

Baronin.

Nein, Herr Baron, ich werde nicht zugeben (ſie legt ihren Schmuck ebenfalls auf den Tiſch.) — lieber Bruder, ſteh' mir bei!

Jakob
(indem er die Pakete auf den Tiſch legt).

Sehen Sie nur die Sachen erſt an, gnädige Frau, ſie ſind nicht zu verachten.

Baronin.

Wirklich, mein Freund?

Fritze.

Sey doch ſtille, Schäck! — Es ſind die neuſten Moden, wie mein Geſchäftsführer ſagte, der ſie ausgeſucht hat, und der verſteht ſo etwas.

Jakob.

Ja, und er konnte auch gar nicht genug kriegen.

Fritze.

Willſt Du ſtill ſeyn?

Boſig.

Ein drolliger Patron, Ihr Lakai da!

Fritze.

Ja freilich; — geh' nun hinaus, Schäck!

Jakob.

Na, ich könnte ſonſt auch noch ein bischen hierbleiben.

Fritze.

Aber Schäck!

Adelaide (lachend).

Unvergleichlich!

Boſig.

Ein kurioſer Burſche.

Baronin.

Vermuthlich ein altes Familienſtück?

Fritze.

Ja, er dient ſchon ſehr lange bei uns.

Jakob.

Freilich, allein zwanzig Jahre noch beim alten Herrn. Da war ich aber bei den Pferden, Kammerdiener bin ich nun erſt geworden.

Adelaide (immer lachend).

O, Sie ſind ganz dazu geſchaffen.

Jakob.

Nicht wahr? Und der Treſſenrock iſt auch nicht übel.

Adelaide (lachend).

Ganz pompös!

Jakob.

Und wenn ich erſt den Hut mit dem Klunker dazu aufſetze. (Thut es.)

Adelaide (lachend).

Unübertrefflich!

Boſig.

Hahaha! Ein exzellenter Kerl!

Baronin.

Höchſt drollig.

Fritze.

Gefällt Ihnen die Livree wirklich? Das freut mich. Ich weiß nicht, mein gnädiges Fräulein, ob Sie die Anſpielung gemerkt haben?

Adelaide.

Welche?

Fritze.

Nun — blau. — Blau, wie Ihre ſchönen Augen.

Adelaide.

Ah, ſehr galant, aber woher wußten Sie, daß ich blaue Augen habe?

Fritze (herausplatzend).

O, das habe ich ſogleich geſehn.

Adelaide.

Wo denn?

Jakob.

Nun, aus dem Ziegenſtall.

Adelaide.

Was?

Baronin.

O pfui!

Boſig.

Aus dem Ziegenſtall?

Fritze (zu Jakob).

Du Tölpel! — (Laut.) Ach er weiß nicht was er ſpricht — hat nichts als den Stall noch im Kopfe. — (Zu Jakob.) Geh' hinaus! Ich meinte — ich habe Sie in Gedanken immer ſo geſehen — immer mit blauen Augen. (Zu Jakob.) Gehſt Du noch nicht? Dummkopf!

Jakob.

Nun, ich gehe ſchon. (Ab durch die Mitte.)

Vierter Auftritt.

Vorige, ohne Jakob.

Fritze.

Nehmen Sie es nur nicht übel, daß der Alte ſo viel geſchwatzt hat.

Boſig.

Alte Domeſtiken nehmen ſich immer etwas mehr heraus. Nun Herr Baron, Sie bleiben doch wohl einige Tage bei uns?

Fritze.

Wenn Sie's erlauben, von Herzen gern.

Baronin.

Aber die Gaſtzimmer ſind noch nicht gehörig eingerichtet, lieber Bruder.

Fritze.

Thut gar nichts; unter Verwandten wird's nicht genau genommen, und ich rechne darauf, gnädige Frau, Sie müſſen mich ganz wie Ihren Schwiegerſohn behandeln.

Baronin.

Sie gehen raſch, Herr Baron.

Fritze.

Ach, gnädige Frau, die Zeit geht noch raſcher, man muß gute Vorſätze nicht verſchieben, und wenn das ſchöne gnädige Fräulein nicht gerade eine Averſion für mich fühlte, ſo —

Boſig.

Später, ſpäter, lieber Baron, von dieſen Angelegenheiten. Erlauben Sie, ich führe Sie auf Ihre Zimmer.

Fritze.

So ſoll ich alſo ausſpannen laſſen?

Boſig.

Allerdings, ich will ſogleich Ordre geben. Sie haben da ein Paar hübſche Pferde, wie es ſcheint.

Fritze.

Ja, ſchöne, famoſe Thiere, auf Ehre! Es ſollte mich freuen, wenn ſie Ihnen gefielen, Herr Major, nehmen Sie ſie einmal in Augenſchein. Auf Ehre! Ich wäre ganz glücklich, wenn ſie Ihnen gefielen.

Boſig.

Nun, wir wollen ſehen. Ein alter Kavalleriſt wie ich, iſt nicht leicht zu befriedigen. Wir haben einen ſcharfen Blick. Iſt's gefällig?

Fritze (bekomplimentirt die Damen).

Wenn die gnädige Frau alſo erlauben —

Baronin (förmlich).

Herr Baron, Sie werden uns den Vorzug Ihrer Unterhaltung am Theetiſch gönnen?

Fritze.

Von Herzen gern, auf Ehre!

Adelaide
(mit unterdrücktem Lachen ſich verneigend)

So dürfen wir auf einige der genußreichſten Stunden geiſtigen Verkehrs rechnen.

Fritze
(ſich verbeugend und ihre Hand küſſend).

O, — gewiß — famos, famos! (Im Abgehen.) Dieſe Feinheit und Vornehmheit unter uns, — es iſt himmliſch! (Ab mit Boſig durch die Mittelthür.)

Fünfter Auftritt.

Vorige, ohne Fritze und Beſig.

Baronin.

Was ſagſt Du, Adelaide?

Adelaide (lachend).

O Mama, das iſt der köſtlichſte Spaß von der Welt!

Baronin.

Fi donc, was lachſt Du nur?

Adelaide.

Wenn ich nicht über dieſen Dorfjunker lachen darf, ſo muß ich wahrhaftig weinen, daß ich ihm zur Frau zugedacht bin.

Baronin.

Es iſt mir unbegreiflich! Ich weiß, daß er eine durchaus ſtandesmäßige Erziehung erhalten hat. Als ich ihn zum Letztenmale ſahe, war er ein feines, manierliches Kind; freilich war er damals etwa zehn Jahre alt.

Adelaide.

Und die ſogenannten Flegeljahre fangen erſt etwas ſpäter an, nicht wahr, Mama?

Baronin.

Adelaide!

Adelaide.

Laſſen wir dem guten Baron Zeit, dieſe unglücklichen Jahre zu überwinden, dann kann er immer noch das Muſter eines feinen Kavaliers werden.

Baronin.

Kind, Kind! wenn Dich Jemand hörte!

Adelaide.

Ach ich bin ſo guter Laune! Denn Mama, nach dieſer erſten entrevue ſprichſt Du mich doch wohl von jeder Verbindlichkeit gegen Baron Rauten frei.

Baronin.

Sey nicht zu übereilt, Adelaide. Er iſt freilich nicht von einnehmenden Formen —

Adelaide.

Dagegen von blendendem Geiſte.

Baronin.

Er iſt ein Landmann, und im Grunde vielleicht geſcheidter als er ſich hier anſtellte; dabei ſcheint er mir aber einen bedeutenden Fonds von Gutmüthigkeit zu beſitzen. So unſchicklich es war uns ſogleich Geſchenke anzubieten, ſo hatte doch die Art und Weiſe etwas Herzliches und Gutgemeintes. (Sie tritt zum Tiſche, nimmt den für ſie beſtimmten Schmuck.) Sieh nur, der Schmuck iſt wirklich von exquiſitem Geſchmack, und überaus koſtbar.

Adelaide.

Wofür muß er uns halten, daß er ſich in unſre Verwandtſchaft einzukaufen denkt?

Baronin.

Es iſt allerdings eine große Taktloſigkeit. (Hat das andere Schmuckkäſtchen geöffnet.) O das iſt ſüperb! Adelaide, ſieh den Schmuck, den er Dir beſtimmt hat.

Adelaide.

Ich mag nichts ſehen, Mama.

Baronin.

Dieſe Zuſammenſtellung der Perlen mit den Brillanten habe ich noch nie geſehn, das iſt ein fürſtliches Geſchmeide.

Adelaide
(iſt wie von ohngefähr in die Nähe gekommen, ſchielt in das Käſtchen).

Wirklich prächtig. — Und das ſollte mein ſeyn? — Gott! der arme Menſch macht ſich zum Bettler.

Baronin.

In der That muß der Baron reicher ſeyn, als wir dachten.

Adelaide.

Oder er iſt ein thörichter Verſchwender.

Baronin.

Und ſieh gerade wenn dieſe Ausgaben unüberlegt ſind, ſo zeugen ſie von einem warmen Intereſſe für Dich, von Gutherzigkeit und Gutmüthigkeit; und mein Kind, dies ſind zuverläſigere Elemente des häuslichen Glückes, als der ſchärfſte Verſtand.

Adelaide (ſchmeichelnd).

Liebſte Mama, mach' zu und ſtelle die Käſtchen fort, (thut es) wir wollen meinen Freier unparteiiſch kritiſiren.

Baronin.

Adelaide, Du meinſt doch nicht —?

Adelaide (einlenkend).

Ich meine, — daß ein Mann ſehr wenig iſt, wenn man ihn durch das Prädikat der Gutmüthigkeit zu retten ſucht.

Baronin
(indem ſie ſacht die Packete lüftet).

Ich glaube eine Frau von Geiſt kann einen ſolchen wohl zum Glücke leiten.

Adelaide.

Das muß eine paſſende Unterhaltung für die ländliche Einſamkeit ſeyn, ſie rangirt gleich nach dem Weiden der Lämmer und Kälber.

Baronin.

Sieh mein Kind, ein herrlicher Stoff!

Adelaide.

O Mama, wenn der Baron merkt, daß wir die Sachen angeſehn — (Sie geht allmählig näher.)

Baronin.

Das ſoll er nicht. Das Muſter iſt ganz neu.

Adelaide.

Ein ſchöner Lüſtre!

Baronin.

Für halbe Toilette — ſehr paſſend. Und dies hier höchſt elegant.

Adelaide.

Sieh Mama dieſe herrlichen Points, o damit müßte dieſer Stoff ſich vortrefflich garniren.

Baronin.

Zweimal übereinander.

Adelaide.

Einmal, glaube ich, wäre feinerer Geſchmack.

Baronin.

O nicht doch, viel zu ärmlich; und dann der Schmuck dazu. (Oeffnet das Käſtchen.)

Adelaide.

Den Shawl leicht übergeworfen, und dieſer Hut —

Baronin.

Das müßte einen ſchönen Effekt machen.

Adelaide.

Einen ſchönen Effekt — hahaha! Beſonders wenn der gutmüthige Baron Rauten an der Seite dieſer eleganten Toilette erſchiene. Wohin ſind wir gerathen, Mama? Geſchwind eingepackt! ich wäre des Todes, wenn uns jemand beobachtet hätte.

Baronin.

Man kommt.

Adelaide.

Ach um's Himmelswillen! (Sie beeilen ihr Geſchäft.) Mama, ich glaube wir verdienen ausgelacht zu werden.

Baronin.

Still! es iſt der Onkel.

Sechster Auftritt.

Vorige. Boſig (durch die Mitte).

Adelaide
(bringt die Geſchenke völlig wieder in Ordnung).

Baronin.

Nun, lieber Bruder?

Boſig.

Kinder, ich weiß nicht was Ihr von dem Baron wollt? Das iſt ein lieber, prächtiger Menſch! Ich gebe ein Dutzend von den ſuperfeinen, überſtudirten jungen Herren für eine ſolche tüchtige, gutmüthige Seele hin.

Adelaide.

O weh, lieber Onkel, finden Sie ihn auch gutmüthig?

Boſig.

Freilich finde ich das; und dabei ſo ein tüchtiger Landwirth iſt er, weiß alles ſelbſt anzugreifen, ſteckt nicht bloß voll Büchergelehrſamkeit, wie unſre heutigen jungen Grundherren. Denk' nur, Adelaiden will er ein bedeutendes Witthum verſchreiben, er ſprach von 200,000 Thalern.

Baronin.

Wirklich?

Adelaide.

Und damit meinen Sie, lieber Onkel, ſey ich gut genug bezahlt?

Boſig.

Ach Spottvogel! ich meine, daß Rauten ein herzensguter Menſch iſt, der wohl verdient, daß man kleine Schwächen überſieht. — Hat da zwei prächtige Rappen, herrliche Racepferde, und wie er ſieht, der gute Junge, daß ich Wohlgefallen daran habe, ruht er nicht, bis ich ſie von ihm annehme.

Adelaide.

Ah! mit Speck fängt man Mäuſe, und mit Rappen meinen guten Onkel.

Boſig.

Ach, Fräulein Nichte, ich —

Baronin.

Lieber Bruder, Du haſt ſie wirklich angenommen?

Boſig.

Warum denn nicht? Ihr treibt Eure Delikateſſe auch allzuweit. Ein Menſch, mit dem man ſich auf's engſte verbinden will, der ſoll nicht das Recht haben, aus gutem Herzen ein Geſchenk anzubieten?

Adelaide.

Und beſonders wenn es ſo ſchwarz iſt und zweimal vier Beine hat.

Boſig.

Bah, bah! ich ſehe auf den guten Willen, auf's Herz.

Adelaide.

Und nebenher den Rappen in's Maul, nicht wahr, Onkelchen?

Boſig.

Ach Plappertäſchchen!

Baronin.

Du vergißeſt ganz, lieber Bruder, daß empfangene Geſchenke Verbindlichkeiten auferlegen und daß die Entſcheidung unſres Verhältniſſes ganz unabhängig ſeyn muß.

Siebenter Auftritt.

Es iſt indeſſen dämmrig geworden. **Wilhelm** mit Armleuchtern tritt durch die Seitenthür rechts ein; **Fritze** folgt.

Wilhelm.

Wenn Sie gefälligſt hier eintreten wollen?

Fritze.

Ach ſo!

Wilhelm

(ſetzt die Armleuchter auf den Tiſch, geht ab).

Boſig.

Nun, haben Sie ſich häuslich eingerichtet, lieber Baron?

Fritze.

Nun ja, ich wollte nur, ich wäre hier ſchon ganz und gar zu Haus. Haben Sie wohl den Damen geſagt, wie mir's darum zu thun iſt, ſobald als möglich zu Ihrer werthen Familie zu gehören?

Boſig.

Ich habe von Ihrem Anerbieten geſprochen —

Baronin.

Allerdings, und weit entfernt Ihre ehrenhaften Abſichten zu verkennen, muß ich Sie, lieber Baron, doch auf ein völliges Abſtrahiren von den väterlichen Verabredungen verweiſen; laſſen Sie die Zeit allmäblig Ihre Wünſche reifen.

Fritze.

Ja, ja, das iſt recht ſchön, aber ſo allmäblig und mit der Zeit könnten auch wohl garſtige Dinge dazwiſchen kommen.

Baronin.

Was meinen Sie?

Fritze.

Ich meine, gnädige Frau, man kann nichts vorausſehen, — Sie wiſſen noch nicht, wie kurios es manchmal in der Welt zugeht, — wer weiß, was binnen hier und drei Tagen geſchehen kann?

Boſig.

Aber lieber Rauten, was machen Sie ſich für Sorgen!

Fritze.

Ja es giebt doch allerlei Möglichkeiten. Darum, wenn das ſchöne, gnädige Fräulein ſich mir nur ein bischen gewogen zeigen wollte, mir wäre es recht, wenn die Hochzeit ſchon morgen oder noch heute vor ſich ginge.

Baronin.

Herr Baron, was fällt Ihnen ein?

Adelaide.

Mama, das geht zu weit!

Boſig.

Baron! Baron! St! St! — Machen Sie mir die Damen nicht ſcheu. Gehen Sie doch mit einer Haſt und Angſt zu Werke, als ob Ihnen jemand die Braut wegkapern wollte.

Fritze (immer ängſtlicher dringend).

Ja wer weiß, ob das nicht der Fall iſt? Wenn nun ein Anderer ebenfalls Abſichten auf das Fräulein Adelaide hätte?

Boſig.

Sie haben die erſten Anſprüche.

Fritze.

Wenn der Andere aber auch Anſprüche vorbringt?

Baronin.

Wie könnte er das?

Fritze.

Wenn nun Einer käme und behauptete: auch Baron von Rauten zu ſeyn?

Baronin.

Wie kommen Sie darauf?

Boſig.

Ein Betrüger, wie?

Baronin.

Sie ſprechen als wüßten Sie von einem ſolchen Komplott —

Adelaide (leiſe zur Baronin).

Er iſt nicht klug.

Fritze.

Ja, ja, ich habe Wind bekommen von ſo etwas, — dergleichen geſchieht gewiß, denken Sie an mich.

Boſig (fährt auf).

Ei da ſoll ja das Donnerwetter ſo einem unverſchämten Kerl über den Hals kommen!

Baronin.

Lieber Bruder!

Boſig.

Ich wollte nur er käme, der Spitzbube! mit den Hunden hetzte ich ihn vom Hofe, ich ſchöſſe ihm die Beine voll Schroot, ich —

Adelaide.

Aber Onkel, Onkel!

Baronin.

Um Gotteswillen, lieber Bruder, richte kein Unglück an!

Fritze.

Darum, meine ich eben, wäre es am beſten: je eher je lieber die Trauung zu vollziehen. Wenn der Andere dann käme, hätte er das Nachſehen.

Baronin.

Welch ein Vorſchlag!

Boſig.

Ach Baron, Sie ſind nicht geſcheut! nehmen Sie mir's nicht übel.

Fritze (für ſich).

Muß ich mir das hier auch ſchon ſagen laſſen?

Baronin.

Und ſey nur nicht zu raſch, lieber Bruder, Du mußt doch erſt unterſuchen.

Boſig.

Was da! Ein Blick von mir genügt den ehrlichen Mann vom Betrüger zu unterſcheiden; das Auge eines alten Militärs trügt nicht. Wir haben praktiſchen Sinn, liebe Schweſter, das iſt mehr als alle fein geſpitzten Doktrinen. Verlaß Dich auf mich. Beruhigen Sie ſich Baron, ich nehme die Sache ganz auf mich, und Ihr werdet ſehen, wie ich den Nagel auf den Kopf treffe.

Adelaide.

Aber beſter Onkel, durch welche Fabeln laſſen Sie ſich allarmiren!

Baronin.

In der That, ein ſolcher Vorgang iſt völlig unglaublich.

Achter Auftritt.

Vorige. Wilhelm. Jakob.

Wilhelm (eilig zu Boſig).

Herr Major! — (Er ſpricht leiſe mit ihm im Hintergrunde).

Jakob
(iſt raſch zu Fritze in den Vorgrund gelaufen, halblaut zu ihm).

Der Herr iſt da! der Herr iſt da! Was machen wir nun?

Fritze (erſchrocken).

Der Herr da?

Boſig.

Da! da haben wirs! Nun glaubt es oder nicht, ſo eben läßt ſich der zweite Baron Rauten melden.

Baronin.

Iſt es möglich?

Adelaide.

Unglaublich!

Boſig.

Aber ich will ihn empfangen, daß —!

Baronin.

Gelaſſen, lieber Bruder, ich beſchwöre Dich!

Fritze
(vor Angſt in Heftigkeit ausbrechend).

Da haben wir's! da haben wir's! Ich ſagt' es ja, es würde ſo kommen. Nun hilft nichts, ich muß ihn umbringen! ich muß ihn umbringen!

Jakob.

Sie werden doch nicht des Teufels ſeyn?

Baronin.

Aber was ſind das für Auftritte? Bruder, ich verlange, daß Du die Würde des Hauſes aufrecht hältſt.

Fritze.

Schaffen Sie mich fort! Wenn ich ihn ſehe, geht's nicht gut, ich kenne mich; ſchaffen Sie mich fort.

Jakob (zupft ihn).

So kommen Sie, hier hinaus! (Ihn zur rechten Seitenthür ziehend.)

Boſig.

Du haſt Recht, Schweſter, ich werde mich mäßigen.

Fritze.

Ich kenne mich, es geht nicht gut!

Boſig.

Baron, halten Sie ſich ruhig. Sie ſind Gaſt im Hauſe, ich allein habe hier das Hausrecht zu üben.

Fritze.

So bringe mich fort, Jakob. Schäck, bringe mich fort, ich kenne mich.

Jakob.

Die Andern werden Sie auch bald kennen.

Boſig.

Bleiben Sie hier ganz ruhig, Sie müſſen Zeuge ſeyn wie ich Ihren Doppelgänger abfertige. (Zu den Damen.) Bleibt hier ſtehen, damit der junge Herr keine Sprünge macht, und nun Wilhelm führe den Abenteurer herein. (Wilhelm geht.)

Fritze.

Dann Jakob, dann halte mich! (Sie ſtellen ſich Beide mit dem Rücken gegen die Thür, die Damen verdecken ſie in etwas dem Eintretenden.) Geh nicht fort, Schäck!

Jakob.

Gewiß nicht. (Duckt den Kopf um nicht erkannt zu werden.)

Fritze.

Oder es geht nicht gut.

Jakob.

Das glaube ich ſelber.

Baronin.

Baron, zeigen Sie doch etwas Haltung.

Neunter Auftritt.

Vorige. Wilhelm. Baron.

Wilhelm.

Nur hier herein! (Er bleibt in der Nähe der Thür ſtehen.)

Baron.

Habe ich die Ehre Herrn Major von Boſig — ?

Boſig.

Der bin ich. Halt da! Still geſtanden! Nimm einen Leuchter, Wilhelm.

Baron

(der einige Schritte von der Thür ſtehen geblieben).

Darf ich fragen, was dieſer ſeltſame Empfang bedeutet?

Boſig.

Da beleuchte mir einmal das Herrchen.

Wilhelm (thut es).

Baron (zu Wilhelm).

Haben Sie dem Herrn geſagt, wer ich bin?

Boſig.

Der Baron von Rauten will er ſeyn, Patron! ich weiß es.

Baron.

Mein Herr —!

Boſig.

Hätte früher ausrücken ſollen, der rechte Baron von Rauten iſt ſchon im Felde, dort ſteht er.

Baron (will darauf zu).

Wer ſteht dort?

Boſig.

Halt! Nicht einen Schritt!

Fritze (faßt nach Jakob).

Schäck, halte mich! (Beide verbergen ihre Geſichter an einander.)

Baronin.

Still, Baron!

Boſig.

Ich bin ein alter Eiſenfreſſer, der nicht mit ſich ſpaßen läßt.

Baron.

Dennoch bleibt mir nichts übrig, als dieſen

Empfang für einen etwas weit getriebenen Spaß zu halten.

Boſig.

Einen Spaß! Donnerwetter ich will's Ihm zeigen!

Baronin.

Bruder!

Adelaide.

Onkel!

Baron.

Mäßigen Sie ſich mein Herr, oder —

Boſig.

Aufgepackt und fort! oder ich laſſe eine Hetzjagd hinter dem falſchen Baron los, die —

Baron.

Machen Sie nicht, daß ich Ihr graues Haar und die Achtung vor den Damen vergeſſe!

Boſig.

Wilhelm! Hinaus mit dem Burſchen und die Hunde los!

Wilhelm (ſetzt den Leuchter fort).

Fritze (will dazwiſchen).

Nein, das leide ich nicht!

Baronin (ihn zurückhaltend).

Um Gottes willen!

Fritze.

Ich will's mit ihm ausmachen!

Baronin.

Nimmermehr!

Baron.

Genug, mein Herr, wir ſehn uns wieder! (Ab.)

Baronin.

Lieber Brüder, gelaſſen!

Adelaide.

Onkelchen!

Boſig.

Hinaus mit ihm!

Fritze.

Ach hätte ich doch die dumme Geſchichte nicht angefangen!

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Rechts die elegante Façade des Gartenſalons, an welcher im Vorgrunde ein Tiſch und Gartenſtühle ſtehen. Ebenſolche auf der linken Seite. Blumenbeete und Büſche auf der Bühne, der Park im Hintergrunde.

Erſter Auftritt.

Jean ſchleicht hinter dem Hauſe hervor; der **Baron** folgt ihm.

Jean.

Nur ſachte hierher, Herr Baron, daß uns Niemand bemerkt. Durch die Glasthür hier können Sie Ihren Doppelgänger beim Frühſtück mit den Herrſchaften ſitzen ſehen.

Baron.

Wahrhaftig Du haſt Recht, es iſt mein entlaufener Verwalter.

Jean.

Und die Figur im Treſſenrocke dort der alte Jakob. Er wartet auf, wie ein zottiger Pudel.

Baron.

Wie iſt dem einfältigen Fritze nur ſolch' ein genialer Gaunerſtreich in den Sinn gekommen?

Jean.

Das große Loos muß ihn ganz verwandelt haben.

Baron.

Das große Loos! Ja das iſt eine zu ſtarke Doſis Glück für die Faſſungskraft dieſer guten Haut. Und der alte Jakob, auch in dem goldenen Netze gefangen? Kurios! Gerade auf dieſer beiden Leute Redlichkeit hätte ich geſchworen.

Jean.

Da ſehen Ew. Gnaden, was die Redlichkeit von Dummköpfen werth iſt.

Baron.

Ungefähr ſo viel als die Zuverläſſigkeit von Schlauköpfen. — (Für ſich.) Müſſen dieſe beiden Tölpel mir die Heirathsangelegenheit intereſſant machen, die mich ſo ſehr ennüyirte! Würde ich ohne die Herren Jakob und Fritze wohl ſchon am frühen Morgen die Fenſter meiner unbekannten Verlobten belagern? Dieſe Wendung der Dinge iſt äußerſt piquant. (Er lacht.)

Jean.

Ich bewundere Sie, Herr Baron. Sie können lachen, nach der ſchändlichen Nacht, die wir in der Schenke zugebracht haben, nach dem Affront, den man Ihnen geſtern Abend angethan?

Baron.

Gerade das verſetzt mich in die beſte Laune. Die bequeme Einförmigkeit des Lebens iſt doch einmal unterbrochen, Scherz und Scharfſinn ſind herausgefordert und ich habe jetzt Gelegenheit das zu erobern, was mir erſt mit ſo fader Bequemlichkeit angeboten wurde.

Jean.

Aber dieſer Streich geht faſt über den Spaß.

Baron.

O nicht doch! Welch ein Gaudium werde ich ſchon haben, wenn der alte Eiſenfreſſer den wirklichen Baron von Rauten in mir erkennt. Ich kam hierher meine Ungezogenheit zu entſchuldigen, und nun hat man mich ſo in Avantage geſetzt, daß ich der Vergebende, der Gnadenſpender werde.

Jean.

Soll ich nun nicht hinein gehen den Herrſchaften die Augen öffnen? denn mich kennen ſie doch von geſtern früh her.

Baron.

Du ſollſt Dich ganz verborgen halten, daß ſie Dich nicht ſehen.

Jean.

So will ich wenigſtens zum Kreishauptmann hinüber, damit die Betrüger arretirt werden.

Baron (lachend).

Willſt Du mir den ganzen Spaß verderben?

Jean.

Ah! Herr Baron, jetzt glaube ich Ihren Operationsplan zu verſtehen. — Es intereſſirt Sie, zu beobachten: ob der falſche Baron von Rauten dem Fräulein gefallen kann.

Baron (empfindlich).

Hältſt Du das für möglich?

Jean.

Für unmöglich, wenn Ew. Gnaden ſich ihm gegenüber zeigen könnten.

Baron.

Darauf eben iſt mein Plan gerichtet.

Jean.

O jetzt, Herr Baron, bin ich ganz im Klaren. Sie wünſchen bei der Gelegenheit ſich unerkannt der gnädigen Baroneſſe nähern zu können.

Baron.

Ohngefähr ſo etwas.

Jean.

Verſtehe! verſtehe! Eine ſehr piquante Avantüre. Aber der Pinſel, der Fritze, wird keine Courage haben, Ihnen gegenüber ſeine Rolle zu behaupten.

Baron.

Schade, ſchade! Auf Ehre ich wünſchte jetzt, dieſer Gimpel wäre ein gewandter Spitzbube. — Wie ſtellt man's nur an, ihn in ſeiner Rolle zu erhalten, ſo lange es mir convenirt —?

Jean.

Man könnte — Still, ich höre kommen.

Baron.

Geſchwind in die Büſche auf die Lauer, vielleicht iſt der Zufall uns günſtig. (Ab.)

Zweiter Auftritt.

Adelaide und Fritze aus dem Hauſe; gleich darauf Baronin und Boſig, Wilhelm, Jakob.

Adelaide.

Wollen Sie mit mir in's Treibhaus gehen, Herr Baron?

Fritze.

Mit tauſend Freuden, gnädigſte Adelaide, ich gehe mit Ihnen — wie Ihr getreuer Schatten.

Adelaide.

Wie mein Schatten? Da habe ich Ausſicht Sie bald zu verlieren, wenn trübes Wetter wird. (Sie iſt zur Saalthüre gegangen, ruft hinein) Mama, die Luft iſt milde, Du kannſt es immer wagen herauszukommen!

Boſig (in der Thür erſcheinend).

Ja, es iſt ein ſchöner Morgen. (Er kommt heraus.)

Baronin (folgt ihm).

So machen wir den Gang zuſammen.

Boſig.

Wilhelm!

Wilhelm (im Saale).

Befehlen? (Er erſcheint in der Thür.)

Boſig.

Meine Mütze!

Wilhelm (geht zurück).

Fritze.

Schäck! Schäck! meinen Hut!

Adelaide.

Wenn doch der Gärtner ſchon die Gewächſe im Pavillon aufgeſtellt hätte, ich ſäße ſo gern ein Stündchen mit der Arbeit unter den Blumen.

Fritze (galant).

Natürlich, gleich und gleich geſellt ſich gern.

Adelaide (lachend).

O Herr Baron, Sie übertreffen ſich ſelbſt! In der Galanterie ſcheinen Sie gute Uebung gehabt zu haben.

Fritze.

O ich habe das ſchöne Geſchlecht immer bewundert, aber jetzt —

Boſig.

Haha! Sie loſer Vogel! Ich habe geſtern wohl die hübſche Wirthſchafterin bemerkt.

Baronin.

Lieber Bruder!

Fritze (raſch).

Binchen meinen Sie?

Boſig (lachend).

Binchen heißt ſie? Charmant! Haben ſie wohl auch etwas bewundert?

Fritze (verlegen).

Nein, glauben Sie nicht — ich — (entſchieden) mit Binchen iſt's ganz vorbei.

Boſig.

Vorbei? — Alſo war es? — (Heimlich lachend.) Verflucht, da hatt' ich getroffen.

Adelaide (zur Mutter).

Eine ſchöne Entdeckung.

Baronin (zu ihr).

Welche Unſchicklichkeit!

Fritze.

Nein wirklich, Herr Major —

Boſig
(auf die Damen blickend, den Finger auf den Mund).

St! St! (Wilhelm hat ihm die Mütze gebracht.) Wir wollen gehen, wenn's gefällig iſt.

Fritze.

Schäck! Wo bleibt er nur mit dem Hute? Schäck!

Boſig.

Wilhelm ſoll ihn holen. Wilhelm!

Wilhelm (im Fortgehen, wendet ſich).

Herr Major?

Jakob (tritt aus dem Hauſe).

Fritze.

Da iſt Schäck ſchon. Wo ſteckſt Du denn?

Jakob

(käut und ſchluckt, kann nicht antworten, hat die Hand auf dem Rücken).

Fritze.

Warum kommſt Du nicht? He? — Was würgſt Du denn?

Adelaide (zur Mutter).

Er hat ſicher am Frühſtückstiſch gemauſt.

Jakob (der endlich reden kann).

Ich habe nur das Schlucken.

Boſig

(iſt auf Jakobs andere Seite getreten).

So ſcheint es.

Fritze.

Geſchwind meinen Hut!

Jakob

(nimmt beim Umdrehen die Hand vom Rücken vor, zeigt dadurch das große Stück Kuchen, das er in der Hand hat, dem Major, hält es raſch wieder auf den Rücken, wodurch es den drei andern Perſonen ſichtbar wird, und geht in den Saal).

Adelaide

(lachend auf den Kuchen zeigend).

Siehſt Du, Mama? Siehſt Du?

Boſig (lachend).

Der alte Burſche hat Nachleſe am Frühſtückstiſch gehalten.

Fritze (will nach).

Ei den ſoll ja —!

Boſig.

Laſſen Sie, laſſen Sie, Baron!

Fritze.

Er macht mir ſo viel Verdruß, der alte Menſch; verzeihen Sie nur, daß ich ihn hier in's Haus gebracht habe.

Baronin.

Kein Wort darüber Herr Baron. Aber mich wundert es, daß Sie ſich nicht lieber von dem gewandten Menſchen begleiten laſſen, der uns geſtern früh in Ihrem Hauſe empfing.

Fritze.

Den Jean, ja, o den hätte ich freilich auch mitnehmen können. — Ich hätte noch mehrere andere mitnehmen können, auf Ehre! ich habe eine ganze Menge ſolcher Menſchen; — aber ich habe nun einmal eine Schwachheit für den Alten, — es iſt famos — aber es ging ſchon nicht anders.

Boſig.

So eine alte Anhänglichkeit aus den Kinderjahren.

Jakob (iſt zurückgekommen).

Hier iſt Ihr Hut.

Fritze.

Ja, ich hab' ihn gar zu lieb, den (ihm den Hut wegreißend, halblaut) alten Eſel!

Jakob.

Na, na!

Baronin.

Kann ich mich doch nicht erinnern, den Menſchen ſchon früher in Ihres Vaters Hauſe geſehn zu haben.

Jakob.

Ich kann mich aber noch recht gut auf die gnädige Baroneſſe beſinnen, wie Sie, — es müſſen wohl an 16 bis 18 Jahre her ſeyn, — mit dem Herrn Baron von Kern immer auf Ihrer Fuchsſtute herüber geritten kamen.

Baronin.

Wirklich?

Jakob.

Wiſſen Ihro Gnaden nicht mehr, wie unſer Junker einmal gerade mit einem großen Papierdrachen Ihnen entgegenlief und die Stute — wenn mir recht iſt, hieß ſie Mirjam —

Baronin.

Gut behalten, mein Lieber.

Jakob.

Nun ja, die Mirjam ſcheute, ſprang auf die Seite, und hopſa! da lagen Ihro Gnaden auf dem Raſen.

Baronin (beſchämt).

Nicht doch, deſſen erinnere ich mich nicht.

Boſig (lächelnd).

Es wird wohl ſo geweſen ſeyn, liebe Schweſter.

Jakob.

Ja, gnädige Frau, halten zu Gnaden, vom Reiten verſtanden Sie nicht viel.

Fritze.

So ſchweig doch ſtill!

Jakob (eifrig).

Ei, ich weiß es ja noch wie heut. Unſer ſeliger alter Herr wurde noch ſo fuchswild darüber, riß den Papierdrachen in tauſend Stücke und wollte über unſern jungen Herrn her; aber die gnädige Baroneſſe nahmen ihn in Schutz.

Baronin (zu Fritze).

Erinnern Sie ſich deſſen?

Fritze.

Ich glaube wohl — ich war noch ſehr jung — nicht wahr?

Jakob.

I was ſollten Sie davon wiſſen?

Boſig.

Nun, ſo ein väterliches Strafgericht prägt ſich Kindern ſehr lebhaft ein, und der Baron war doch wohl ſchon acht bis zehn Jahr alt?

Jakob.

Ja ſo, der Herr Baron.

Baronin.

Sie haben ſich überhaupt ſehr verändert ſeit Ihrer Kinderzeit, Herr Baron, ich hätte den Knaben in Ihnen nicht wieder erkannt.

Boſig.

Das kommt oft vor.

Fritze.

Ja wohl, — ſamos oft.

Baronin.

Alſo dieſer Drachenaventüre erinnern Sie ſich nicht?

Fritze.

Ach jetzt, jetzt ſehr deutlich, ja das war ein ſchöner bunter Drache.

Jakob.

Weiß war er, weiß.

Fritze.

Ach was weißt Du?

Jakob.

Ich hatte ihn ja ſelbſt geklebt.

Fritze.

Nun ja, ja, ſchweig doch nur!

Baronin.

Alſo bunt und weiß war er?

Fritze.

Ja wohl, und ſehr ſchön.

Jakob.

Ja, es war ein Prachtſtück.

Baronin.

Er war auch ſehr groß, wenn ich mich recht beſinne.

Fritze.

O ſehr groß, ſo hoch, ſo hoch. (Er zeigt immer höher, bis über die Mannshöhe.)

Jakob.

Na na, Fritze, das iſt geflunkert!

Adelaide (auflachend).

Fritze!

Boſig.

Der Kerl iſt wirklich impertinent.

Baronin.

Wie nannte der Menſch Sie, Herr Baron?

Fritze (in äußerſter Verlegenheit).

Ach er — er hat mich von Kind auf gekannt, da nimmt er ſich die Freiheit, mich wie damals zu nennen.

Baronin.

Wurden Sie denn Fritz genannt?

Jakob.

Wie denn ſonſt?

Fritze (heftig).

Schweigſt Du? (zur Baronin). Ich wurde bald ſo genannt, bald anders, ich habe mehrere Namen.

Baronin.

Man rief Sie Ludwig, denke ich.

Fritze.

Ja wohl, Ludwig, — ich habe aber auch den Namen Friedrich, nicht, Schäck? Karl Friedrich Ludwig. Sage einmal, wie ich heiße, Schäck. (Er winkt ihm zu.)

Jakob.

Baron Karl Friedrich Ludwig von Rauten.

Fritze (beruhigt).

Da hören Sie es, gnädige Frau.

Baronin.

Und alſo nannte man Sie zu Zeiten auch Fritz? So!

Boſig.

Aber welch einen Werth legſt Du auf dieſe Kleinigkeiten? Komm, komm, liebe Schweſter, wir gehen. (Reicht ihr den Arm.) Iſt's gefällig, lieber Rauten?

Fritze

(wiſcht ſich flüchtig den Angſtſchweiß von der Stirn).

Aufzuwarten! (Er ſchließt ſich den Abgehenden an, kehrt aber vor Zorn wieder um und fährt auf Jakob los.)

Dritter Auftritt.

Jakob. Fritze.

Fritze (mit gedämpfter Stimme).

Du Halunke! Wart', das bezahl' ich Dir!

Jakob.

Nun, was haben Sie denn?

Fritze.

Hab' ich Dich dazu mitgenommen, daß Du mir Schande machen ſollſt? Du Einfaltspinſel! Du Kuchendieb! Du heilloſer Schwadronör! (Er hält ihm die Fauſt vor's Geſicht.)

Jakob.

Nur ſachte, Herr Fritze, was —?

Fritze (packt ihn bei der Bruſt).

Kommſt Du wieder mit Deinem verfluchten Fritze? (Er ſchüttelt ihn.) Baron bin ich, Baron, Baron Karl Friedrich Ludwig von Rauten.

Jakob (mit ihm zugleich).

Karl Friedrich Ludwig von Rauten; aber laſſen Sie mich los, Fritze, oder es geht nicht gut. (Er hat ſich los gemacht.)

Fritze.

Weißt Du nicht, was Du mir verſprochen haſt, Kerl?

Jakob (auf's Tiefſte entrüſtet).

Herr! wie können Sie einen alten Mann ſo behandeln!?

Fritze.

Gebe ich Dir darum hundert Thaler, daß Du mich blamiren und verrathen ſollſt?

Jakob.

Ich habe Sie auf dem Arme getragen, wie Sie ſo ein Knirbs waren —

Fritze.

Und nun ich ein großer Herr geworden bin, willſt Du mich in Spott und Schande bringen?

Jakob.

Und nun wollen Sie mich ſchütteln Moſje Fritze?

Fritze.

Sey ſtill, Kerl!

Jakob.

Ich ſage Ihnen, Fritze —

Fritze (packt ihn wieder).

Baron bin ich, Baron, alter Sünder, hörſt Du? Baron!

Jakob
(ſchleudert ſeine Hände fort).

So ſeyen Sie denn in drei Teufels Namen Baron bis an den jüngſten Tag!

Fritze (erſchrocken).

Kerl, willſt Du mich verwünſchen?

Jakob (wüthend).

So wollt' ich doch, Sie würden verhext, wie der Ritter Grambinus, daß kein Menſch Sie wiederkennte! Dann würden Sie doch zufrieden ſeyn, Herr Baron, Baron, Baron und immer Baron!

Fritze.

Willſt Du mir etwas anwünſchen, Du Böſewicht?

Jakob.

Ja das will ich, Sie verdienen's nicht beſſer.

Fritze.

Jakob, das iſt ja eine fürchterliche Sünde.

Jakob.

Denken Sie an Ihre eigene Sünde.

Fritze.

Du kommſt ja in die Hölle, Jakob.

Jakob.

Dann werden wir uns da treffen; und da wollte ich mich einmal freuen, wenn ich den hochmüthigen Herrn als Baron braten ſähe; als Baron Crambinus.

Fritze.

Kerl, ich drehe Dir den Hals um, redeſt Du noch ein Wort von Crambinus!

Jakob.

Aha, Furcht haben Sie, aber keine Beſſerung.

Vierter Auftritt.

Vorige. Boſig erſcheint im Hintergrunde.

Boſig.

Nun, was haben Sie denn mit Ihrem alten Erbſtücke da vor, lieber Baron? Wir erwarten Sie.

Fritze.

Ach, wir plaudern ſo ein bischen miteinander. (Geht, kehrt um, leiſe und drohend zu Jakob.) Wenn Du mir einen Streich ſpielſt —

Jakob.

Das könnte kommen.

Boſig.

Aber lieber Nauten —

Fritze.

Sogleich! — (zu Jakob.) Geh' in Dich, Jakob, ich ſage es Dir, geh' in Dich und wünſche Niemandem was Böſes an, ſonſt kommt der Teufel und holt Dich, Jakob; (wüthend.) Jakob, Dich holt der Teufel! (Ab mit Beſtg.)

Fünfter Auftritt.

Jakob. Baron und Jean ſchleichen hervor.

Jakob.

Schon gut, ich fürchte mich nicht. So ein Lump von Verwalter will einen alten Mann maltraitiren? Das gedenke ich ihm mein Leben lang; warte nur! — Baron! Baron! Und wenn zehnmal Baron; man läßt ſich nicht mehr ſchütteln! — Was habe ich denn gethan? Daß ich mich in ſeine Betrügereien nicht ſo flink zu finden weiß? — Und das Stückchen Kuchen, das gönnt er mir nicht, — der Musje Wilhelm ſoll wohl Alles haben, nicht? — Hol' ihn der Geier mit ſeiner ganzen Baronſchaft und ſeinem Gelde! Ich laſſe mich nicht ſchütteln, ich gehe wieder zu meinem Herrn.

Jean

(hinter ihm auf einer Seite, ſchlagt ihm auf die Schulter).

Das habt Ihr nicht nöthig.

Jakob (erſchrocken).

Ei der Daus!

Baron
(auf der andern Seite ihm auf die Schulter ſchlagend).

Ich bin zu Dir gekommen.

Jakob (noch mehr erſchrocken).

Ach du meine Güte!

Jean.

Gefangen iſt der alte Schelm!

Baron.

Schöne Streiche ſind das, die Ihr hier macht.

Jakob.

Ach Ihro Gnaden! Herr Baron, ich bin ein unglücklicher Menſch!

Jean.

Das geſchieht Euch recht.

Jakob.

Ich bin verführt, gnädiger Herr, bin verführt, ganz in meiner Unſchuld verführt, rein verführt von dem ſchändlichen Fritze.

Jean.

Eine verführte Unſchuld, Herr Baron!

Baron.

Ueberaus rührend! Und nicht wahr, um Deiner Jugend willen ſoll ich Dich gelinde richten?

Jakob.

Ja, Jugend hat keine Tugend, aber Alter ſchadet auch der Thorheit nicht. Pardonniren Sie, Herr Baron. Verführung iſt ſehr mächtig, und wenn Sie wüßten, wie gut ich geſtern zu Mittag gegeſſen habe —

Jean.

Und wenn Ihr wüßtet, wie ſchlecht wir geſtern zu Abend gegeſſen haben.

Baron.

Ich werde Dein diner prüfen und entſcheiden, ob es Verzeihung verdient. Jetzt aber ſollſt Du erſt Auskunft geben.

Jakob.

Ja ja, von Herzen gern.

Jean.

Wovor erſchrak der Verwalter ſo ſehr?

Baron.

Was iſt das für ein Crambinus?

Jakob.

Crambinus?

Baron.

Mit dem Du drohteſt, was iſt's damit?

Jean.

Herr Baron, man kommt hierher.

Baron (faßt Jakob beim Arm).

Komm mit, mit mir! (Zieht ihn in's Gebüſch, hinter das Haus.)

Jean (folgt).

Unſer Obſervationskorps verſtärkt ſich.

Sechster Auftritt.

Baronin, **Boſig** treten gegenüber im Vorgrunde auf.

Boſig.

Aber die jungen Leute ſind dort entlang gegangen.

Baronin.

Laß ſie gehen, lieber Bruder, ich habe mit Dir zu reden.

Boſig.

Nun was haſt Du denn, liebe Schweſter?

Baronin.

Lieber Bruder, ich glaube wir ſind in großer Gefahr.

Boſig.

Ei um des Himmels willen! wie denn ſo?

Baronin.

In der größten Gefahr, die es für Perſonen von Stand und Bildung nur geben kann —

Boſig.

So erkläre Dich doch nur!

Baronin.

In der Gefahr, uns auf eclatante Weiſe lächerlich zu machen.

Boſig.

Nun wenn's nur weiter nichts iſt!

Baronin.

Wie? Biſt Du unempfindlich dagegen?

Boſig.

O keinesweges, ich bin auf dieſem Punkte ſo kitzlich wie irgend Einer, aber gegen dieſe Gefahr kenne ich auch Mittel; und zuletzt Mittel, die Lacher zum Schweigen zu bringen.

Baronin.

Lieber Bruder, Du traktirſt alle Dinge zu martialiſch.

Boſig.

Iſt die beſte Art, liebe Schweſter, unbedingt die beſte.

Baronin.

Dein raſches Selbſtvertrauen kann doch irre führen.

Boſig.

Niemals. Mein ſicherer Blick und praktiſcher Sinn haben mich noch nie im Stich gelaſſen.

Baronin.

Vielleicht doch, als Du den Baron Rauten ſo entſchieden protegirteſt.

Boſig.

Wie ſo? Iſt er nicht ein guter Menſch mit offenem Herzen und Sinne? Was thut es, wenn er ein wenig geſellſchaftlich ungeſchickt iſt, oder nicht den allerſubtilſten Verſtand hat? wenn's nur hier, (ſchlägt auf die Bruſt) hier richtig iſt.

Baronin.

Sehr ſchön; aber ſeine ganze Erſcheinung iſt mir aus mehr als einem Grunde verdächtig.

Boſig.

Wie!

Baronin.

Adelaide hat mich noch auf Mehreres aufmerkſam gemacht, ſie hat einen feinen Blick, und ich glaube ebenfalls —

Boſig.

So ſeyd Ihr Weiber nun einmal, an jedem Menſchen müßt Ihr rupfen und zupfen. Wenn Ihr nur etwas praktiſchen Sinn hättet —

Baronin.

Nun höre mich nur an. Sein Verhältniß zu dem alten Bedienten iſt unklar, was er von ſeiner Kindheit ſagt, unrichtig.

Boſig.

Aber liebe Schweſter, Du meinſt doch wohl nicht gar —?

Baronin.

Ich meine, daß Du erſt hätteſt unterſuchen ſollen: welcher von beiden Herren der rechte, und welcher der falſche Baron iſt, bevor Du einem von ihnen die Thür wieſeſt.

Boſig.

Aber liebe Schweſter! — Nein es iſt unglaublich, was Weiberköpfe aushecken können! Dem windigen Patron von geſtern Abend konnte man's doch auf den erſten Blick anſehen, weß Geiſtes Kind er war; der Spitzbube war ihm ja in die Augen geſchrieben.

Baronin.

Ich habe gefunden, — und Adelaide iſt ganz meiner Meinung, — daß er das Anſehen eines feinen Mannes hatte.

Boſig.

Ja, fein ſind die Gauner alle.

Baronin.

Und daß er ſich mit vieler Haltung benahm.

Boſig.

Schöne Haltung! Reißaus nahm er.

Baronin.

Eben weil ein feiner Mann ſich nicht auf eine Rauferei einlaſſen wird. — Wenn er nun der wirkliche Baron wäre, lieber Bruder, und wir den Betrüger im Hauſe hätten?

Boſig (wankend).

Aber liebe Schweſter, — das iſt ja nicht möglich.

Baronin.

Warum nicht? Die koſtbaren Geſchenke beweiſen nur, daß er reich, nicht daß er Baron Rauten iſt. Die unanſtändige Haſt, mit welcher er die Heirath betreibt, ſcheint ſie nicht aus Angſt: zuvor entlarvt zu werden, hervorzugehen?

Boſig.

Wenn dieſer Menſch uns hintergangen hätte!

Baronin.

Mir iſt es mehr als wahrſcheinlich.

Boſig (bricht aus).

Da ſollte ja dem Kerl das Donnerwetter auf den Hals fahren!

Baronin.

Schon wieder oben hinaus.

Boſig.

Denkt ſo ein hergelaufener Burſche uns mit Geſchenken zu kirren? Eine junge Dame durch einen coup de main wegzuſchnappen? Da ſoll ihm ja der Teufel das Licht halten!

Baronin.

Beruhige Dich doch nur.

Boſig.

Seine Rappen mögen zum Henker fahren! Wer weiß, wo er ſie her hat? Geſtohlen wird er ſie haben, der Schnapphahn! geſtohlen.

Baronin.

Aber lieber Bruder —

Boſig.

Alle die Sachen wird er zuſammengemauſt haben, den Schmuck und die Stoffe, wie ſein Flegel von Bediente den Kuchen gemauſt hat; wir haben am Ende eine ganze

Diebesbande im Hauſe. Aber ich werde aufräumen, ich will —!

Baronin
(ſeine beiden Hände faſſend).

Bruder, Bruder, beſinne Dich doch! Es iſt ja noch nichts erwieſen. Willſt Du Dich abermals übereilen? Laß uns vorſichtig prüfen und unterſuchen.

Boſig.

Was iſt da lange zu fackeln? Man muß der Sachgerade auf den Leib rücken.

Baronin.

Aber mit Manier. Ich fordere es um unſerer Ehre willen, daß Du mir die Erforſchung der Wahrheit überläſſeſt.

Boſig.

Gut, ich überlaſſe Dir die Approchen, geht's aber dann zum Sturm, ſo —

Baronin.

Ich werde Dir die Rechte unſeres Schutzherrn nicht entziehen. Still, er kommt mit Adelaide. Nun beſonnen, lieber Bruder, beſonnen!

Boſig.

Sey ganz ohne Sorgen.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Adelaide, Fritze von links im Hintergrunde.

Adelaide.

Hier biſt Du, Mama? Wir haben Dich überall geſucht.

Fritze.

Ja, wir ſind kreuz und quer gelaufen.

Baronin.

Ich bedaure. Da werden Sie wohl ermüdet ſeyn, und mir das Vergnügen machen, bei mir etwas auszuruhen. (Sie ſetzt ſich auf einen der Gartenſtühle nahe dem Hauſe.)

Fritze.

Es wird mir eine Ehre ſeyn.

Voſig
(ſtellt ihm einen Stuhl in die Mitte der Bühne, ſtößt ihn grimmig auf den Boden auf).

Haben Sie die Gewogenheit!

Fritze (ſieht ihn betutzt an).

Mit Vergnügen. (Er ſetzt ſich.)

Adelaide
(hat ſich neben die Baronin zunächſt dem Hauſe geſetzt).

Baronin.

Wir brachen vorhin ſo ſchnell den Austauſch der Erinnerungen an frühere Zeiten ab, ich liebe ſolche Reminiſcenzen außerordentlich. Sie nicht, Baron?

Fritze.

Nicht ſonderlich, muß ich ſagen.

Baronin.

Ihre Frau Mutter war doch eine äußerſt liebenswürdige Frau.

Fritze.

Ja wohl!

Baronin.

Sie war eine — was war ſie doch für eine geborne?

Fritze.

Ja warten Sie einmal, was war ſie doch gleich für eine geborne?

Baronin.

Von Kranitz, wenn ich nicht irre.

Fritze.

Von Kranitz? Hm, iſt mir doch — Aber ja, ja, Sie können Recht haben, gnädige Frau, richtig: von Kranitz.

Baronin (kalt).

Nein, Herr Baron, Ihre Mutter war eine Gräfin von Strehlen.

Fritze (erſchrocken einfallend).

Richtig, richtig! ich verwechſelte das —

Boſig
(der auf ſeiner andern Seite ſteht).

Sapperment Herr! Sie wiſſen den Namen Ihrer Mutter nicht?

Fritze.

Sie iſt ſo lange ſchon todt —

Baronin.

Ihr Stammbaum ſcheint Sie nicht beſonders zu intereſſiren?

Fritze.

Gott, — was hat man denn davon?

Boſig.

So ſagen Sie mir doch, mein Herr Baron von Rauten —

Baronin.

Lieber Bruder! —

Boſig.

Ganz ruhig, liebe Schweſter! — Sagen Sie mir doch — Sie ſtanden mir geſtern und heut' früh nicht gehörig Rede — haben Sie wirklich keine Ahnung: wer der Herr war, der ſich geſtern für Ihre Perſon ausgab?

Fritze.

Ach, laſſen wir doch den armen Menſchen in Ruh'.

Boſig.

Nicht doch. Sie ſchienen ja von ſeinem Anſchlage unterrichtet.

Fritze.

Das heißt, ich vermuthete — verſtehen Sie, ich vermuthete.

Boſig (immer lebhafter).

Sie haben mir ſelbſt geſagt, einer von Ihnen Beiden ſey ein Betrüger, und glauben Sie mir, ich ruhe nicht, bis ich den richtigen falſchen Baron Rauten ertappt habe, und dann ſey ihm Gott gnädig!

Fritze (betreten).

Nun ja — meinetwegen, — ſetzen Sie ihm nach. Wer weiß wo der jetzt iſt?

Boſig.

Vielleicht nicht ſo entfernt als Sie meinen.

Fritze.

Wie? (Für ſich.) Hat Jakob mich verrathen?

Achter Auftritt.

Vorige. Jakob aus dem Hauſe.

Jakob
(mit einem eiſernen Geſicht zu Fritze).

Herr Baron, ſo eben iſt Jean gekommen.

Fritze (fährt auf).

Jean?

Jakob.

Er wünſcht Ew. Gnaden zu ſprechen.

Fritze (aufgeregt vor Beſorgniß).

Ich kann nicht — jetzt nicht.

Boſig (raſch zu Jakob).

Iſt das der Menſch, der uns geſtern in des Herrn Barons Hauſe empfing?

Jakob.

Derſelbe, Herr Major.

Boſig.

Dann ſoll er kommen, ſogleich!

Fritze (heftig).

Nein, ich will ihn jetzt nicht ſehen!

Baronin (höhniſch).

Sie werden ſich doch nicht unſertwegen geniren?

Boſig (zu Jakob, entſchieden).

Er ſoll kommen, dieſer Jean, ich will ihn ſehen!

Jakob (ruft).

Jean!

Boſig.

Und nun wird ſich's zeigen, wer ihm in's Geſicht ſehen kann?

Fritze (für ſich).

Jetzt iſt's aus!

Neunter Auftritt.

Vorige. Jean aus dem Hauſe.

Jean (grüßend, geht auf Fritze zu).

Herr Baron, ich hoffe Sie werden nicht böſe ſeyn, daß ich ohne Ihren Befehl komme; aber da Sie über Nacht ausblieben und der alte Jäk nicht gut Beſcheid weiß, ſo dachte ich, würde ich Ew. Gnaden willkommen ſeyn.

Boſig (iſt dicht an Jean herangetreten).

Ich irre nicht, Sie ſind es, der uns geſtern früh empfing.

Jean.

Zu Befehl, Ew. Gnaden.

Baronin.

Ganz derſelbe.

Adelaide.

Gewiß.

Jean.

Wie ſollte ich nicht, Ihro Gnaden? — Ach, die gnädigen Herrſchaften könnten auch ſogleich bezeugen, daß ich Alles gethan, was ich konnte, um Sie zurück zu halten. Mein gnädiger Herr hier war böſe auf mich, daß ich Sie hatte fortfahren laſſen.

Boſig (auf Fritze zeigend).

Dieſer Ihr gnädiger Herr?

Jean (erſtaunt).

Ja Herr Major, wer ſonſt? (Zu Fritze.) Ich komme Ihnen doch gelegen, Herr Baron?

Fritze.

Sehr, ſehr gelegen.

Baronin (zu Boſig halblaut).

Hätten wir uns doch getäuſcht?

Adelaide.

O weh! was hat der Onkel angerichtet!

Boſig (verdutzt).

Herr Baron — ich weiß nicht — ein Irrthum — eine falſche Vermuthung —

Adelaide (tritt leiſe an ihn heran).

Onkelchen, wo war Ihr ſcharfer Blick, Ihr praktiſcher Sinn?

Boſig (zu ihr).

Deine Frau Mutter iſt an Allem Schuld.

Baronin.

Deine Uebereilung, lieber Bruder. (Sie reden heimlich.)

Fritze
(winkt Jean auf ſeine andere Seite, halblaut).

Jean!

Jean.

Herr Baron!

Fritze.

Jean, das vergelte ich Ihnen noch einmal. (Reicht ihm verſtohlen die Hand.)

Jean (erſtaunt).

Wie meinen Sie, Herr Baron?

Fritze (verwirrt).

Was meinen Sie?

Jean.

Ich verſtehe Ihro Gnaden nicht.

Fritze.

Ach laſſen Sie doch den Spaß!

Zehnter Auftritt.

Vorige. Baron tritt hinter dem Hauſe hervor.

Baron.

Darf ich Verzeihung hoffen, wenn ich es wage, noch einmal vor Sie zu treten?

Baronin.

Der andere Baron!

Adelaide.

Der junge Mann!

Fritze.

Der Herr! Nun ſteh' mir Gott bei!

Boſig.

Ha, der kommt gelegen! (Faßt ihn bei der Hand, ſtellt ihn Fritze gegenüber.) Hiehergeſtellt! und nun gerade heraus mit der Sprache, ohne Furcht, es ſoll Ihnen nichts geſchehen! Prätendiren Sie, Baron von Rauten zu ſeyn?

Baron.

Nein, Herr Major.

Boſig.

Nein?

Baronin und **Adelaide.**

Nicht?

Fritze.

Nein? (Steht erſtaunt.)

Baron.

Ich bin nicht ſo glücklich, dieſen Namen mit Recht zu führen, der zu ſo neidenswerthen Anſprüchen berechtigt, und Sie, Herr Baron, habe ich alſo zunächſt um Verzeihung zu bitten, daß ich ſo kühn war mir Ihren Namen auf kurze Zeit anzueignen.

Fritze.

Ach Herr B —

Baron (raſch einfallend).

Nennen Sie meinen Namen nicht, ich beſchwöre Sie! Schon geſtern haben Sie mir eine ſo edle Schonung angedeihen laſſen, indem Sie mir nicht entgegentraten; der Blick Ihres Auges hätte mich zerſchmettert! verrathen Sie nun nicht, wer ich bin, bis ich durch eine männliche Selbſtüberwindung Verzeihung verdient habe.

Fritze (für ſich).

Mir geht der Kopf rundum.

Boſig.

Was ſollen all' die Räthſel? Was wollen Sie noch hier?

Baron.

Durch ein freies Bekenntniß mein Vergehen gut zu machen ſuchen und Ihnen, hochverehrter Mann, danken, daß Sie durch die kräftige, mannhafte Zurechtweiſung, welche Sie mir geſtern ertheilten, mich zum vollen Bewußtſeyn meines Vergehens gebracht haben.

Boſig (geſchmeichelt).

So? Hab' ich das? Das iſt mir lieb. Ja ja, ich laſſe nicht mit mir ſpaßen.

Baron.

Erlauben Sie mir Ihre Hand zu faſſen, zum Dank für Ihre wahrhaft noble, väterliche Züchtigung.

Boſig.

Na gut, gut! — Sie erkennen Ihr Unrecht, das iſt der erſte Schritt zur Beſſerung.

Baron.

Werden die Damen auch ſo milde richten, die mein keckes Wagſtück wohl am meiſten verletzt hat? Werden Sie einer unglücklichen Leidenſchaft Ihr Mitleid nicht verſagen? Einer Leidenſchaft, die ſich ſtark genug wähnte, Verhältniſſe, Ort, Zeit und die ſüßeſten Anrechte in einem kühnen Anlaufe beſiegen zu können?

Baronin.

Genug, mein Herr, es ſey verziehen, entfernen Sie ſich nun.

Baron.

Sie verbannen mich mit Recht, gnädige Frau, ich fühle es und gehe; ſelbſt ohne Hoffnung, auch nur einen Blick von dieſen Augen zu erhalten, um derenwillen ich mit Luſt in den Abgrund des Verbrechens ſtürzen wollte.

Baronin.

Mein Herr —

Baron.

Ich gehe hoffnungslos; ich weiß, ich habe keinen dieſer Blicke verdient. (Verbeugt ſich, geht zurückblickend.)

Boſig.

Fort fort, mein Herr, Adieu!

Adelaide
(die mit geſenktem Blicke geſtanden, wendet ſich jetzt nach dem Baron um).

Baron
(bemerkt es, legt raſch die Hand auf's Herz).

Adelaide
(kehrt ſich erſchrocken wieder ab).

Baron
(verbeugt ſich, geht raſch ab).

Elfter Auftritt.

Vorige, ohne den Baron.

Fritze (für ſich).

Ich bin heraus aus der Klemme; — aber was das alles bedeuten ſoll —!

Boſig (zur Baronin).

So habe ich alſo doch von vorn herein Recht gehabt, das iſt und bleibt der Baron Rauten.

Baronin (zu Boſig).

Wir müſſen's repariren.

Boſig.

Beſter Herr Baron, wenn ich in der Verwirrung und Heftigkeit ein Wort geſagt haben ſollte, das Sie beleidigt —

Baronin.

Wir waren in einer unglückſeligen Täuſchung befangen.

Boſig.

Ich gebe Ihnen vollkommen réparation d'honneur.

Baronin.

Wir erkennen unſern Irrthum.

Fritze (betäubt, verwirrt).

Ach, ſo laſſen Sie mich in Ruh!

Baronin.

O, wer wird unverſöhnlich ſeyn.

Boſig.

Lieber Baron, (er umarmt ihn.) Sie müſſen mir wieder gut ſeyn!

Fritze (macht ſich los).

Laſſen Sie mich doch nur beſinnen, wie die Sache zuſammenhängt. — Jakob — Jean — ſagt ihnen doch in's Kuckuks Namen, wer ich bin.

faſt zugleich

Jean.

Sie? Herr Baron?

Jakob (triumphirend).

Sie ſind Baron Karl Friedrich Ludwig von Rauten.

Baronin.

Beſter Baron —

Boſig (ſtreichelt ihm das Kinn).

Goldner Baron!

Fritze (wüthend).

Baron! Baron! Baron! — Ihr wollt mich nur zum Narren haben, macht Euch einen Spaß mit mir, das iſt ſchändlich von Euch, hol' Euch Alle der Geier! (Läuft fort.)

Baronin (folgt ihm).

Herr Baron!

Boſig (verdutzt).

Bei all meinem Scharfblick iſt mir der Mann doch zu Zeiten ein Räthſel. (Folgt.) Beſter Baron!

Adelaide

(hat nach des Barons Abgange ſich theilnahmlos zurückgezogen).

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Derſelbe Schauplatz.

Erſter Auftritt.

Adelaide, gleich darauf **Baron** und **Jean**.

Adelaide

(ſitzt vor dem Hauſe, hat den Ellbogen auf die Stuhllehne geſtützt, der Kopf liegt träumeriſch auf ihrer Hand).

Kehren denn, zum Hohne aller guten Erziehung, die Mährchenträume der Kindheit ſpäter wieder, um wahr zu werden? — Dachte ich doch, die Zauberwelt der Sagen und Fabeln wäre längſt hinter mir verſunken, und ſiehe da! hier bin ich ſelbſt in Mitten des allerſchönſten Mährchens. Man wirbt um mich, wie um eine Fabel-Prinzeſſin, mit plumpem Ungeſtüm und mit manierlicher Liſt. Und dieſer wunderliche, geheimnißvolle Fremde ſieht einem verzauberten Prinzen ähnlich genug.

Baron mit **Jean**

(hinter dem Hauſe hervortretend).

Baron (halblaut).

Das Fräulein allein?

Jean (ebenſo).

Die andern Herrſchaften ſind noch im Park.

Baron.

Halte mir den Rückzug frei.

Jean
(bleibt beobachtend im Hintergrunde).

Adelaide.

Wenn mir eine gütige Fee ihren Zauberſtab leihen wollte, mit dem ich nach Gefallen die Menſchen verwandeln könnte, — das wäre hübſch! — (Bemerkt den Baron, der ſich ihr genähert hat, ſpringt erſchrocken auf.) Ach! — da iſt er!

Baron (galant).

Muß ich auch ſo unglücklich ſeyn, durch meinen Anblick Sie zu erſchrecken, mein Fräulein?

Adelaide.

Mein Herr — ich glaubte Sie hätten einen Ort längſt verlaſſen, der Ihnen nur Unannehmlichkeiten bereitet.

Baron.

Wer hat Gedächtniß dafür in Ihrer Nähe, mein Fräulein?

Adelaide.

O mein Herr, ich bin durch eine beſchämende Sprache leichter zu vertreiben, als Sie. (Will gehn.)

Baron.

Bleiben Sie, mein Fräulein, ſtrafen Sie meine Kühnheit nicht zu ſtrenge. Ich will ſtumm ſeyn, vergönnen Sie mir nur einige Minuten Ihre Nähe.

Adelaide.

Mein Oheim kann jeden Augenblick kommen, und meine Mutter, — man wird Ihnen wieder harte Worte geben —

Baron.

Die Sie nicht billigen, — nicht wahr, mein Fräulein? Sie haben Mitleiden mit mir?

Adelaide.

Mit Ihrer Thorheit, ja.

Baron.

Wie ſüß iſt das auszudenken, wenn Sie aus angeborener Güte und Weichheit des Herzens meine Thorheit wirklich mitleiden, vielleicht alſo leiſe mit empfinden könnten —

Adelaide.

Mein Herr —

Baron.

Es giebt ja Sympathien, durch welche ſchöne Seelen mit geheimnißvoller Kraft auch noch ſo tief gewurzelte Uebel in Andern heilen können.

Adelaide.

Solche heilſame Sympathien ſollen beſonders ſtark in weiter Entfernung wirken, ich rathe Ihnen alſo zunächſt dies Mittel anzuwenden.

Baron (für ſich).

Sie iſt allerliebſt! — (Laut.) Und wenn ich auch den Willen hätte, dieſer grauſamen Entfernungstheorie zu huldigen, ſo fehlt mir doch die Kraft dazu. Vergeblich verſucht der Steuermann ſein Schiff zu wenden, wenn er der Magnetinſel der Glückſeligkeit nahe iſt. Nicht links noch rechts kann er ſein Fahrzeug aus dem Courſe lenken, es wird unausweichbar angezogen.

Adelaide.

Ja und geht aus allen Fugen und fällt endlich in Trümmer.

Baron.

Aber der Schiffer wirft ſich in's Meer und erreicht ſchwimmend die Inſel, wo kein Zwang, kein Vorurtheil die Wünſche der freien Herzen beſchränkt. (Er tritt lebhaft einen Schritt näher.)

Adelaide (weicht zurück).

Mein Herr! — wir ſind nicht auf der Magnetinſel der Glückſeligkeit.

Baron.

Aber das Schifflein unſeres Geſpräches wird, wie durch geheimnißvolle Gewalt, dahin gezogen.

Adelaide.

Ja, es iſt auch ſchon merklich aus Fug und Schick gewichen.

Baron.

Wagen wir den Sprung in das reine, freie Element?

Adelaide (raſch).

Nein, mein Herr, ich mache keine Sprünge, — und rathe Ihnen ernſtlich: Ihr Schifflein wieder in ruhiges Fahrwaſſer zu bringen. (Für ſich.) Was iſt das nur für ein wunderlicher, dreiſter Menſch?

Baron
(für ſich, faſt zugleich mit Adelaide).

Sie iſt ſehr intereſſant! (Laut.) Und kennen Sie denn das Fahrwaſſer meines bisherigen Lebens, wohin Ihre Strenge mich wieder verweiſt?

Adelaide.

Wie ſollte ich? Vielleicht wäre es aber angemeſſen, wenn Sie Ihr Incognito ablegten, mein Herr.

Baron.

Ich habe keines abzulegen, mein Fräulein, ich bin und bleibe ein unbekannter, dunkler Menſch.

Adelaide.

Dem Baron von Rauten ſchienen Sie doch bekannt.

Baron.

Freilich, Baron von Rauten und ich, wir kennen uns, — wie man ſich irgend kennen kann.

Adelaide.

Und dies Verhältniß dachten Sie ſo zu mißbrauchen?

Baron.

Verurtheilen Sie mich deshalb nicht, mein Fräulein, die Vertauſchung unſerer Perſonen iſt mir aufgezwungen worden, Sie ſelbſt werden mich noch von allem Vorwurfe freiſprechen: Die Umkehrung der Verhältniſſe liegt heut zu Tage in der Luft, man weicht ihr nicht mehr aus, die Gebieter müſſen dienen, die Diener werden Gebieter.

Adelaide.

So ſind Sie — ?

Baron.

Ein Diener, der ſich zum Gebieter der launenhaften Umſtände machen will.

Adelaide (beſorgt).

Sie ſind des Barons — ?

Baron.

Bedienter? Nein. Aber ſein Intendant, Oekonom, Geſchäftsführer, gemeinhin — Verwalter genannt.

Adelaide.

Verwalter!

Baron.

Nicht wahr, mein Fräulein, das Incognito war mir vortheilhafter? Nun bin ich nur ein Mann, der ſich auf nichts als ſich ſelbſt ſtützt.

Adelaide (beſcheiden).

Man ſagt, das ſtehe einem Manne ſehr wohl an.

Baron (raſch).

Und glauben Sie das, mein Fräulein?

Zweiter Auftritt.

Vorige. Wilhelm aus dem Hauſe.

Wilhelm.

Gnädiges Fräulein, es iſt ein junges Mädchen da, das nach dem Herrn Baron von Rauten fragt.

Baron.

Nach m — ? (Für ſich.) Ja ſo.

Adelaide.

Er iſt im Garten.

Jean (der raſch hinzugetreten).

Was iſt das für ein Mädchen? Sollte ich ſie nicht kennen?

Wilhelm.

Die Wirthſchafterin.

Jean.

Mamſell Philippine?

Wilhelm.

Ja, ſo ſagt ſie.

Baron (giebt Jean Winke).

Adelaide (verletzt).

Und was ſucht die hier?

Jean.

Ich werde es ſogleich erfahren. (Läuft in's Haus.)

Wilhelm (folgt ihm).

Dritter Auftritt.

Baron. Adelaide.

Baron (für ſich).

Hoffentlich wird Jean uns die Mamſell Philippine aus dem Wege halten.

Adelaide (für ſich).

Dieſem Rendezvous weicht man wohl ſchicklicher aus. (Will nach dem Hintergrunde.)

Baron.

Und Sie verlaſſen mich ohne ein Wort des Troſtes, der Ermuthigung?

Adelaide.

An Muth ſcheint es Ihnen nicht zu fehlen.

Baron.

An Schwermuth nicht.

Adelaide.

Auch an Uebermuth nicht; Sie werden keines Troſtes bedürfen; (mit Anſtand) auch wüßte ich Ihnen keinen zu verſchaffen.

Baron.

Mein Fräulein, Ihre Theilnahmloſigkeit wird mich zu den äußerſten Schritten treiben.

Adelaide.

Mein Herr, ich glaube Sie haben ſie ſchon gethan.

Vierter Auftritt.

Vorige. Jean. Philippine, ein Bündel tragend, aus dem Hauſe.

Jean
(im Auftreten halblaut zu Philippinen).

Seyn Sie geſchickt und gehen Sie auf Alles ein. (Laut.) Hier, gnädiges Fräulein, iſt die Mamſell.

Baron (für ſich).

Da bringt der Unſinnige ſie doch hierher! (Zieht ſich zurück.)

Adelaide.

Dort im Garten iſt der Herr Baron, führen Sie ſie nur dort hin. (Sie will in's Haus.)

Philippine.

Guten Tag, mein gnädiges Fräulein, werden Sie wohl ein freundlich Wörtchen für mich einlegen?

Adelaide.

Bei wem?

Philippine.

Bei dem Herrn Baron.

Adelaide (ſpöttiſch).

Bedürfen Sie deſſen?

Philippine.

Ich bin ohne ſeine Erlaubniß hier; die Unruhe um meinen Bräutigam treibt mich her, vielleicht weiß er, wo er ſteckt, und erlaubt mir ihn zu ſuchen.

Adelaide.

Sie haben einen Bräutigam?

Philippine.

Ja den Verwalter des Herrn Barons.

Baron (für ſich).

Welch ein unzeitiger Zwiſchenfall!

Adelaide.

Der Herr Verwalter iſt hier. (Sie wendet ſich gegen den Baron.)

Philippine (ihn erblickend).

Ach da iſt ja —

Jean (raſch einfallend).

Ja, da iſt der Herr Verwalter Fritze, da haben Sie den herzliebſten Bräutigam gefunden.

Baron (gezwungen ſich nähernd).

Ja, da bin ich, liebe Philippine.

Philippine (ſteht ungewiß).

Adelaide (ironiſch).

Das iſt ja ein recht freudiges Wiederſehen! (Für ſich.) Sie hat offenbar den Baron hier aufgeſucht und nicht den Bräutigam. Der arme Menſch! Er thut mir leid! (Sie will in's Haus.)

Baron.

Ein Wort nur! mein Fräulein.

Adelaide.

Was haben Sie?

Baron (halblaut zu ihr).

Sie ſehen, mein Schickſal drängt zur Entſcheidung, die Verhältniſſe, denen ein plötzlicher Aufſchwung meines Glückes mich entreißen wollte, hängen ſich an meine Ferſen; wollen Sie, daß ich darin untergehen ſoll?

Adelaide.

Was kann ich dazu?

Baron.

Auf ein Wort von Ihnen löſe ich dieſes Verhältniß, das ich jetzt verabſcheue, und an dem auch Philippinens Herz nicht hängt.

Adelaide.

Das glaube ich ſelbſt.

Baron.

Und darf ich hoffen, daß Ihre Güte den unabhängig gewordenen Diener ermuthigen würde, wenn er dann frei und offen als Nebenbuhler ſeines Herrn aufträte?

Adelaide (geängſtigt).

Mein Herr, ich habe Ihre Handlungsweiſe nicht zu beſtimmen — nichts darf Sie veranlaſſen — Sie haben Ihre Luſt daran, mich in Verlegenheit zu ſetzen.

Baron.

So bliebe mir keine Hoffnung?

Adelaide.

Das ſage ich nicht — wer lebt, muß hoffen.

Baron.

Aber Sie, Sie geben mir keine?

Adelaide.

Wie kann, wie darf ich? — O Sie quälen mich recht abſcheulich!

Baron.

Das will ich nicht, mein Fräulein — ich werde mein Loos zu tragen ſuchen!

Adelaide (zögernd).

Adieu! (Für ſich.) Wie ungerecht das Schickſal iſt! — Warum iſt das nun kein Baron? (ſeufzend.) Schade! (ab in's Haus.)

Fünfter Auftritt.

Vorige, ohne Adelaide.

Jean und Philippine hatten ſich zurückgezogen und eifrig mit einander geſprochen.

Baron.

Aber Jean! plagt Dich der Teufel, mir jetzt die Mamſell herzuführen und mich als ihren Bräutigam zu deklariren?

Jean.

Sollte ich nicht?

Baron.

Habe ich Dir nicht einen Wink über den andern gegeben?

Jean.

Das habe ich nicht ſo verſtanden. Zudem, was ließ ſich thun, da Mamſell Philippine einmal da war?

Baron (zu Philippinen).

Ja, was thun Sie auch hier? Ihr lauft mir alle von Haus und Hof, da muß es gut in der Wirthſchaft ausſehen.

Philippine.

Ja freilich, Ihro Gnaden, es iſt eine Schande, wie es ſeit geſtern früh bei uns hergeht, aber ich konnte es vor Unruh nun auch nicht länger aushalten. Bis ein Uhr Nachts habe ich aufgeſeſſen und Fritze erwartet; wie er nun nicht kam, Ihro Gnaden auch nicht, da litt es mich nicht länger. Da habe ich ſogleich für den Tag Alles in Ordnung gebracht, und mit dem Zweiten Verwalter und dem Schreiber was nöthig war verabredet; ſie werden ja vernünftig ſeyn. Auf die alte Kathrine kann man ſich auch verlaſſen. Ich habe ihnen Alles haarklein angewieſen und auf die Seele gebunden, — es wird ja wohl einen Taglang ohne mich gehen. Ich will auch ſogleich wieder zurück, wenn ich nur erſt Fritze geſprochen habe. Liebſter Jean, wo finde ich nur den verlaufenen Menſchen? Ich bringe ihm da —

Baron (aufmerkſam).

Was haben Sie?

Philippine.

Ach, Ihro Gnaden, er iſt ſo fortgefahren, wie er in der Wirthſchaft ſtand und ging, — mit dem alten Rocke und — er macht mir ja Schande, wenn er ſich ſo vor Herrſchaften ſehen läßt.

Baron.

Sie bringen ihm Kleider?

Philippine (nach und nach bewegter).

Ja, gnädiger Herr! ſeit wir verſprochen ſind, habe ich ihn in Kleidern und Wäſche gehörig in Ordnung gehalten, und was er auch für Streiche macht, es ſoll ihn doch Keiner für einen verwahrloſten Menſchen halten. Seine letzten Reden gehen mir freilich ſehr im Kopf herum — und wer weiß, was er für Gottloſigkeiten gegen mich im Sinne hat? — wer weiß, was ich hier an ihm erleben werde? — Aber (in Weinen ausbrechend) einen guten Rock und reine Wäſche ſoll er doch dabei anhaben.

Baron.

Nun, beruhigen Sie ſich nur.

Jean.

Der Herr Fritze hat übrigens ſchon ſelbſt für ſich geſorgt, da ſehen Sie hin, dort kommt er mit den Herrſchaften die Allee herunter; ſieht der wohl aus, als ob er ſich von Ihnen wollte einkleiden laſſen?

Philippine.

Der elegante Herr da? Wahrhaftig, das iſt der Schlingel!

Jean.

Und ſo läuft er ſeit geſtern Nachmittag hier umher und giebt ſich für unſern gnädigen Herrn aus.

Philippine.

Für den Herrn Baron? Ach, der Unglücksmenſch! — Herr Baron, ich bitte, verzeihen Sie es ihm, das hat er wahrhaftig nur in ſeiner Dummheit gethan.

Baron.

Das glaube ich auch.

Jean.

Anders kann er ja nicht.

Philippine.

Er iſt ſonſt wirklich eine gute, ehrliche Seele.

Jean.

Und wiſſen Sie, was die gute ehrliche Seele da ſo eben mit den Herrſchaften beſpricht?

Philippine.

Nun?

Jean.

Seine Verheirathung mit dem gnädigen Fräulein.

Philippine (raſch).

Was ſagen Sie?

Baron.

Er denkt mir die Braut wegzufangen.

Philippine.

Ach Herr Baron, Sie können dazu lachen, aber ich armes Mädchen! — Nein, das iſt ja ein Abſchaum von einem Böſewicht geworden! Dazu muß ihn ja der leibhaftige Satan verführt haben!

Baron.

Der Satan Geld.

Philippine.

Das große Loos! Ja ja, das viele Geld iſt ihm zu Kopf geſtiegen, der Mann wird mir noch verrückt darüber.

Baron.

Kommen Sie nur bei Seite, ich weiß jetzt, wie Sie mir nützen ſollen.

Philippine.

Und mir, die ich all unſer Geld verwahre und bei Heller und Pfennig zu unſerer Einrichtung ſpare, mir ſagt er nichts, läuft davon und verthut mir das Geld! Spielt den Baron, will ein Fräulein heirathen, der Haſenfuß! O wart, er ſoll es von mir kriegen!

Baron.

Das ſoll er, hören Sie nur meinen Plan.

Philippine.

Solch eine Abſcheulichkeit!

Jean.

Nur fort, die Herrſchaften kommen hierher.

Baron.

Wo iſt denn Jakob?

Jean.

Er trottet hinterdrein, grimmig, wie der Wolf hinter das Schaf.

Baron.

Sorge daß er nichts verdirbt. (Tritt hinter die Büſche am Hauſe.)

Philippine.

So ein einfältiger Jugendverführer!

Jean.

Nur fort! Nur fort!

Philippine.

Aber gelt, Jean, er ſieht doch gut aus in dem Anzuge, nicht?

Jean.

Laſſen Sie ſich doch nicht ſehen!

Philippine.

Der abtrünnige, grundabſcheuliche Menſch! (Folgt dem Baron.)

Sechſter Auftritt.

Jean, gleich darauf Prellwitz, Wilhelm.

Jean.

Wieder ein bedeutender Succurs für unſre Streitkräfte; jetzt könnte man einen Angriff auf Herrn Fritze's Hauptquartier wagen. (auf die Stirne deutend.) (Man hört Prellwitz und Wilhelm im Hauſe lebhaft ſprechen.) Was giebt's denn da?

Prellwitz

(voran aus dem Hauſe ſtürzend.)

Wilhelm (folgt).

Ich will Sie melden, mein Herr, haben Sie nur Geduld!

Prellwitz.

Geduld? Wo ſoll ich Geduld hernehmen? Verehrteſter Herr Kammerdiener, goldener Herr geheimer Haus- und Hof-Intendant, ich muß den Herrn Baron von Rauten, ich muß —

Jean.

Was Teufel wollen Sie hier, Herr Prellwitz?

Prellwitz (packt ihn).

Ah! Jeanchen, mein Herzensfreund, wo iſt Ihr Herr? Wo iſt der Verwalter Fritze?

Jean.

Pſt! Machen Sie keinen Rumor!

Prellwitz.

Freilich Rumor! Teufelsrumor! Sie wiſſen nicht was mir paſſirt iſt.

Jean.

Sie wiſſen nicht was uns paſſirt iſt.

Prellwitz.

Nachher ſollen Sie's auch erfahren —

Jean.

Nein erſt müſſen Sie erfahren —

Prellwitz.

Nachher, nachher! Wo iſt der Herr Baron? Der wird eine Freude haben!

Wilhelm.

Dort kommt er die Allee herauf.

Prellwitz.

Das der —? Der Lump der miſerable!

Wilhelm.

Was ſagen Sie?

Jean
(dreht Prellwitz bei den Schultern um).

Links um kehrt! Aufgeſchaut! Wer ſteht da? (er deutet hinter das Haus.)

Prellwitz.

Ah! da iſt ja mein Hochverehrteſter —! (er läuft hinter das Haus.)

Jean.

Abermaliger Succurs! Unſre Sache muß gut ſtehen, alles Geſindel läuft uns zu. (Folgt ihm.)

Wilhelm.

Das iſt ſeit geſtern eine curioſe Wirthſchaft!
(In's Haus ab.)

Siebenter Auftritt.

Boſig. Baronin. Fritze. Jakob folgt.

Boſig.

Nun lieber Baron, unſer Friede iſt alſo wieder gemacht? — Sie ſind ſo wortkarg. — Nicht wahr, alle Mißverſtändniſſe ſind ausgeglichen?

Fritze (paſſiv).

Ja, ja, es waren Mißverſtändniſſe.

Baronin.

Es wäre mir äußerſt peinlich, wenn jemals ein Gaſt meines Hauſes ſich über Mangel an Rückſicht zu beklagen hätte.

Boſig.

Der Baron wird ſich nicht beklagen.

Fritze.

Nein, nein, ich werde mich nicht beklagen.

Baronin.

Nun gut. — Die Tiſchzeit wird nahe ſeyn, die Herren entfernen ſich wohl nicht. (Ab in's Haus.)

Boſig.

Ich will noch einen Augenblick mit dem Wirthſchaftsinſpektor reden. (Giebt Fritze die Hand.) Lieber Baron, auf Wiederſehen bei Tiſche! (Folgt der Baronin.)

Fritze.

Auf Wiederſehen bei Tiſche!

Achter Auftritt.

Fritze. Jakob im Hintergrunde, **Jean** tritt zu ihm, wechſelt einige Worte mit ihm, dann treten beide, jeder auf einer Seite der Bühne, in den Vordergrund.

Fritze
(indeſſen für ſich, in der Mitte ſtehend).

Die Geſchichte wächſt mir über den Kopf. Was wird das für ein Ende nehmen? — Hole der Henker Reichthum und Vornehmheit! ich wollte ich ſtäke noch in meinem Alltagsrock und wäre zu Haus bei Pinchen! — Denn das Fräulein — eigentlich mache ich mir gar nichts aus ihr, — manchmal kommt mir's vor, als lachte ſie mich aus; — und dann das feine und vornehme Weſen immer und ewig, vom Morgen bis zum Abend immer fein und immer fein, das habe ich auch ſatt. — Was meint aber nur der Baron mit ſeinem kurioſen Betragen? — Und der Jean und der Jakob — da ſtehen die beiden Kerle ſchon wieder, — was ſie nur mit mir vorhaben, die Affen? (Sieht Jean und Jakob, welche auf beiden Seiten der Bühne ſtehen, wechſelweis erwartend an.) Na? — Na?

Jean (einen Schritt näher).

Gnäd'ger Herr!

Jakob (ebenſo).

Herr Baron?

Fritze.

Aber ſeyd Ihr denn beſeſſen? Wie lange ſollen denn die einfältigen Neckereien dauern? — Seyn Sie vernünftig Jean, ſagen Sie mir: iſt denn der Herr gar nicht böſe?

Jean.

Auf den Verwalter?

Fritze

Auf —? — Nun ja doch, wie ſoll ich denn das verſtehen?

Jean.

In Wahrheit, Herr Baron, ich verſtehe es ſelbſt nicht, daß Sie ſo wenig aufgebracht über den Spitzbubenſtreich des Herrn Fritze ſind.

Jakob

(immer mit grimmig ſtarrer Miene).

Ew. Gnaden ſollten ihn in's Hundeloch ſchmeißen laſſen, denn er hat einen alten treuen Diener verführt und gemißhandelt.

Fritze.

Und deshalb biſt Du noch immer böſe, Jakob? — Laß es doch nur gut ſeyn, es iſt im Zorn geſchehen.

Jakob.

Was ich thue, geſchieht auch im Zorn, und der iſt noch lange nicht vorüber.

Fritze.

Und da wünſcheſt Du mir wohl alles Böſe? he?

Jean.

Ihnen Herr Baron? wie wäre das möglich! (Winkt Jakob.)

Jakob.

Ihnen Herr Baron? i Gott bewahre! Blos dem Halunken, dem Fritze.

Fritze.

Aber — das iſt — (für ſich.) Wie grimmig der Alte mich anſieht, als wollt' er mich beißen. — (Entſchloſſen.) Sagt einmal gerade heraus, redet Ihr nun im Spaß oder Ernſt?

Jean.

Aber gnädiger Herr, natürlich im Ernſt.

Jakob.

Im bitterlichſten Ernſt. (Pauſe.)

Fritze
(fährt auf Jean zu, um ihn zu überraſchen).

Wer bin ich?

Jean.

Herr Baron von Ratten.

Fritze
(dreht ſich raſch um, ebenſo zu Jakob).

Wer bin ich?

Jakob.

Baron Karl, Friedrich —

Fritze.

Halt's Maul! — Das habe ich Dir geſtern einſtudirt und nun ſagſt Du mir's zum Hohn. — Du weißt recht gut, daß ich Joachim Gottlieb Fritze heiße.

Jean.

Ach Ew. Gnaden meinen Ihren verlaufenen Verwalter.

Fritze.

Mich, mich, mich, meine ich! Ich heiße Joachim —

Jean.

Baron Karl —

Fritze.

Joachim Karl

Jakob.

Friedrich, Ludwig —

Fritze.

Nein Karl Gottlieb

Jakob.

Baron Karl

Fritze.

Nein Joachim Karl Ludwig — Gottlieb Ludwig —

Jean.

von Rauten.

Jakob.

Baron Karl

Fritze.

Schweigt ſtill!

Jean.

Wie Sie befehlen.

Fritze.

Ihr macht mich ganz confus! Hol' Euch Alle der Henker, ich gehe fort und zu Philippinen, die wird ſchon ſagen, wer ich bin.

Wilhelm (in der Salonthür).

Herr Baron von Rauten, es iſt angerichtet. (Geht zurück.)

Fritze.

Baron! Baron! malt Euch einen, ich ſpiele nicht mehr mit! — (Bittend.) Jakob! lieber Jakob! ſage doch nur einmal wieder zu mir: Fritze, Herr Fritze, oder lieber Fritze.

Jean.

Zum gnädigen Herrn?

Jakob.

Ei wo werde ich denn Ew. Gnaden wie ſo einen Schubjack von Verwalter tituliren.

Fritze.

Und biſt Du nicht mit dieſem Verwalter geſtern hierhergekommen? Haſt Du ihn nicht noch heute Morgen liebſter Fritze genannt?

Jakob.

Ja, und darum hat er mich geſchüttelt und darum ſoll ihn das —!

Jean (einfallend).

Darum iſt er nun wieder zu Ihnen, ſeinem gnädigen Herrn gegangen, als ein treuer Diener.

Fritze (ſtutzig).

Wieder zu mir —? Alſo ſeit der Zeit bin ich ſein gnädiger Herr?

Jakob.

Ja Herr Baron.

Fritze (für ſich).

Könnte mich der Kerl wirklich verwünſcht haben? — (Laut, gezwungen gleichgültig.) Ah — Ihr! — Ihr ſollt mir nicht bange machen. (Höhniſch.) Ihr Einfaltspinſel glaubt auch wohl —? Davon müßte ich doch auch etwas merken.

Jean.

Wovon, Herr Baron?

Fritze (ſpöttiſch).

Das wären des Barons Arme und Beine, die ich da anhabe?

Jean.

Dero hochfreiherrliche Beine, verſteht ſich!

Jakob.

Ja verſteht ſich!

Fritze.

Verſteht ſich! — Ja Ihr verſteht Euch, wie die Spitzbuben!

Neunter Auftritt.

Vorige. Boſig aus dem Hauſe, bald darauf Baronin und Adelaide.

Boſig.

Nun Herr Baron, Sie laſſen uns warten. Die Suppe iſt ſervirt.

Fritze.

Ich mag die Suppe nicht, die man mir hier einbrockt, man geht ſchändlich mit mir um.

Boſig.

Mein Herr Baron, ich glaube es iſt an uns und nicht an Ihnen, ſich zu beklagen. Sie ſtellen die Gaſtfreundſchaft, das Zartgefühl der Damen und am Ende das Gefühl von Schicklichkeit überhaupt auf etwas kurioſe Proben.

Fritze.

Was iſt denn nun ſchon wieder? Wir haben ja ſo eben erſt Frieden gemacht?

Boſig.

Konnte ich mir einbilden, daß Sie ſo aller guten Sitte den Kopf abbeißen würden, und während Sie herkommen: um meine Nichte zu werben, bis unter ihre Augen alte Liaiſons fortſpinnen?

Fritze (verdutzt).

Alte Liaiſons — den Kopf abbeißen —? Wie denn? Was denn?

Baronin und **Adelaide**
(erſcheinen in der Thür.)

Boſig.

Ach ſo ſtellen Sie ſich nicht noch obenein unwiſſend. Wenn Ihre hübſche Wirthſchaftsmamſell Ihnen nachläuft, ſo werden Sie ſchon darum wiſſen.

Fritze.

Mir nachläuft?

Jean (vortretend).

Ich vergaß Ihnen zu ſagen, Herr Baron, daß Mamſell Philippine gekommen iſt.

Fritze (aufleuchtend).

Philippine hier?!

Baronin (vortretend).

Ja Herr Baron, das Mädchen iſt hier und verlangt ſehr angelegentlich nach Ihnen.

Fritze (freudig).

Ach Gott ſey Dank, daß die da iſt!

Boſig.

Nun das nehmen Sie mir nicht übel, Herr Baron, Sie ſind erſtaunlich unbefangen.

Baronin (halblaut).

Unverſchämt!

Fritze.

Wo iſt ſie denn? wo?

Boſig.

Bei jemand, den ſie hier nicht vermuthete, bei ihrem ſaubern Bräutigam.

Fritze.

Ihrem Bräutigam?

Adelaide.

Nun ja, Herr Baron, Ihrem Verwalter, dem fremden jungen Mann —

Fritze (ſtutzt).

Der Verwalter Fritze hier? — Pinchens Bräutigam —

Baronin.

Nun Herr Baron, wir gehen zu Tiſche.

Jakob.

Da kommt Mamſell Philippine mit —

Jean (einfallend).

Mit Herrn Fritze.

Zehnter Auftritt.

Vorige. **Baron,** der ſein Reitkleid mit dem Rocke vertauſcht hat, welchen Philippine am Schluß des erſten Aktes brachte, **Philippine** an ſeiner Hand, **Prellwitz** erſcheint im Hintergrunde.

Fritze.

Da ſind ſie! — Alle Beide. — (Steht erwartungsvoll.)

Baron.

Verzeihen Sie, wenn wir ſtören, Herr Baron.

Fritze (vor ſich hin).

Meinen neuen Rock hat er an, ſo viel iſt richtig.

Philippine (knixt vor Fritze).

Dienerin, gnädiger Herr!

Fritze (erſchrocken).

Pinchen! bin ich wirklich Dein gnädiger Herr?

Boſig (zur Baronin).

Pinchen! und auf Du und Du, vor allen Leuten!

Baronin.

Skandalös!

Philippine.

Wer ſollten Sie denn ſonſt ſeyn, Herr Baron?

Fritze (für ſich).

Nun iſt's ausgemacht. — Wenn's Pine ſagt, iſt's richtig.

Baron.

Herr Baron, wir kommen, Sie um unſre Entlaſſung aus Ihrem Dienſt zu bitten.

Fritze.

Er iſt in meinem Dienſt, — richtig, — und ich bin Baron, — durch und durch Baron.

Baron.

Es iſt Ihnen wohl bekannt, Herr Baron, daß ich das große Loos gewonnen habe.

Boſig.

Sie das große Loos?

Baron.

Ja, Herr Major.

Fritze.

Es iſt richtig, das Geld hat er auch weg.

Baron.

So eben bringt mir dieſer wackre Mann (auf den hervortretenden Prellwitz zeigend) die Lotterieliſte. (Zieht dieſe und ſeinen Lottozettel hervor, zeigt beides an Boſig.)

Fritze.

Ah Prellwitz! dem bin ich Geld ſchuldig, vielleicht kennt der mich wieder. (Auf ihn los.) Herr Prellwitz, wer bin ich?

Prellwitz (devot).

Herr Baron von Rauten.

Fritze.

Er bleibt auch dabei! Nun, wenn einen die Gläubiger nicht mehr kennen, dann iſt man gewiß verwandelt.

Boſig
(Liſte und Loosʒettel dem Baron zurückgebend).

Es iſt gar kein Zweifel. Sie haben das große Loos. Gratulire! Gratulire!

Fritze.

Aber ſind denn unſre Lotteriezettel auch ausgewechſelt? (Hat ſeinen Zettel hervorgezogen.) Nein! Alles beim Alten. (Zu Prellwitz.) Erlauben Sie, hier iſt die rechte Nummer, 87,569 —

Prellwitz (ſcharf einfallend).

Hat das große Loos nicht, mein gnädigſter Herr

Baron; 61 hat's, nicht 69. Ein kleiner Unterſchied von einer einzigen Ziffer.

Fritze.

Herr, Sie ſagten doch geſtern —

Prellwitz.

Hatte mich verhört, Sie Allergnädigſter; 61 hat's, nicht 69, die Liſte hat meinen Irrthum berichtigt.

Fritze.

Nun hat ſich die Nummer auch verwandelt! alles wird umgekehrt, alles um und um! Menſchen, Namen, Nummern, die ganze Lotterie-Direktion, alles um und um, rundum! Hei! Das wird noch eine Teufelsconfuſion geben!

Baron.

Gnädiger Herr, wir bitten zugleich um Ihren Conſens zu unſrer Verheirathung.

Fritze.

Heirathen? — Binchen heirathen? — Nein, das leide ich nicht.

Baron.

Wieſo Herr Baron?

Fritze.

Es kann ſich ja alles wieder ändern. Ich werde doch nicht immer Baron bleiben.

Boſig.

Was heißt denn das?

Fritze.

Und dann iſt der Pine auch gar nicht zu trauen.

Philippine.

Wie meinen Sie das, Herr Baron?

Fritze.

Ja ja, verſtelle Dich nur! — Ich ſage Ihnen, Sie werden auch noch in den Ziegenſtall geſperrt werden.

Philippine.

O nein, da kommen nur ungezogene Böcke hinein.

Baron (dringend).

Herr Baron, Ihren Conſens! Wir wollen ſtehenden Fußes zum Pfarrer gehen.

Fritze (außer ſich).

Iſt es denn gar nicht möglich, aus dieſem adeligen Leibe herauszukommen und wieder ein ganz ordinärer, vernünftiger Menſch zu werden! (Er weint.) Ach, ich geſchlagener Mann! Das große Loos iſt fort! Eine verſchuldete Baronſchaft habe ich auf dem Halſe, ein ſchändlicher Betrüger bin ich obenein, verhert dazu, und Pine will heirathen! Das überlebe ich nicht! Pine heirathet einen Andern! (Er fällt ſchluchzend auf den Stuhl links.)

Philippine.

Nein, das thut ſie nicht!

Baron.

Sie verderben mir alles.

Jean.

Bleiben Sie ſtandhaft.

Philippine
(reißt ſich von ihnen los, wirft ſich über Fritze hin).

Fritze, mein armer Fritze, weine nicht, ich heirathe Dich!

Fritze.

Ha, was ſagſt Du?

Jean.

Jetzt kommt's zur Erklärung.

Baron.

Mein Spiel iſt aus!

Baronin.

Was ſagt das Mädchen?

Adelaide.

Welch eine Wendung!

Boſig.

Kommt's doch ſo heraus?

Jakob.

Nun iſt's verrathen.

Prellwitz.

Jetzt kommt die Abrechnung.

Philippine.

Beſinne Dich nur, mein alter, lieber Junge! (Streichelt ihm Stirn und Wangen.) Du biſt ja Fritze, biſt's immer geweſen, wir haben nur geſpaßt, biſt mein alter Fritze!

Fritze.

Ich bin noch ich, wie ich immer war! (Noch ſitzend umfaßt er ſie.)

Philippine.

Ja Du abſcheulicher Menſch! (Sie giebt ihm einen Schlag gegen die Schulter.) Du biſt derſelbe abtrünnige, hoffährtige Fritze, der ein ehrlich Mädchen im Stiche läßt und vornehmen Damen nachläuft.

Fritze (aufſpringend).

Pine! Verzeihe mir um Gottes und um meiner Dummheit willen! Alle Baroneſſen können mir jetzt geſtohlen werden, Du biſt doch das einzige rechtſchaffene und treue Herz auf dieſer Welt! (Umarmung.)

Baronin.

Wie es in meinem Hauſe hergeht! Abominable!

Adelaide (aufgeregt).

Aber Mama! Onkel! Wer iſt denn nun der andre Herr?

Boſig.

Ja mein Herr, wer ſind Sie denn nun?

Baron.

Werden Sie mir heut glauben, daß ich Baron von Rauten bin?

Adelaide (freudig).

Er iſt der Baron!

Boſig.

Sie ſind —? So bin ich alſo doch hinters Licht geführt! Und Sie, Herr Baron, führen ſich auf ſolche Weiſe bei uns ein?

Baron.

Ihr geſtriger Empfang, Herr Major, hat mir kaum eine andre Weiſe übrig gelaſſen.

Voſig (ſich beſinnend).

Alle Teufel, ja!

Baronin.

Dein militairiſcher Scharfblick hat die ganze Verwirrung angerichtet, lieber Bruder.

Voſig (beſchämt).

Herr Baron! Herr Baron! Wie ſoll ich das repariren?

Baron.

Indem Sie mir einen gütigen Empfang bei den Damen vermitteln.

(Gegenſeitige Begrüßungen.)

Fritze.

Aber Herr Prellwitz — nun ich wieder zu Fritze geworden, bin ich Ihnen ja eine unvernünftige Menge Geld ſchuldig.

Prellwitz (ſcharf).

Allerdings mein Beſter —

Philippine (einfallend).

Der Herr Baron wird ſich in's Mittel legen, er hat's mir verſprochen.

Baron.

Haben Sie gehalten, was Sie mir zugeſagt? Hat Ihre Uebereilung nicht meine ſchönſten Hoffnungen zerſtört?

Philippine.

Zerſtört? Sie glauben, das gnädige Fräulein da werde Sie nicht lieb haben?

Adelaide (wendet ſich ab).

Philippine.

Seh'n Sie wohl? Sie wird ganz roth.

Baronin.

Oh fi donc!

Baron (zu Philippine).

Still, ſtill! — Da mir denn das große Loos zugefallen, das Fritze ſchon in Händen zu haben glaubte —

Fritze (einfallend).

Ich gönne es Ihnen, Herr Baron, weiß Gott! Mir iſt ein Stein vom Herzen, daß ich's los bin.

Philippine.

Recht Fritze, Du hätteſt doch nichts als Dummheiten damit gemacht.

Fritze.

Ja wohl, Pine!

Baron.

So bin ich gewiſſermaßen vom Glücke zu Ihrem Vormunde beſtellt, und werde Sie arrangiren.

Prellwitz.

Obligirt!

Fritze.

Tauſend Dank!

Philippine.

Gott vergelt's!

Baron (ſtrenger).

Obſchon Ihre ſchändliche Betrügerei verdient hätte —

Philippine.

Gnädiger Herr! Sie haben ihn genug gequält, Sie laſſen mir den Mann nun zufrieden, er ſoll von mir ſchon ſein Theil noch kriegen.

Baron (zu Fritze).

So trete ich Ihnen meinen Verwalterspoſten wieder ab, (zu Adelaide) und möchte dieſer Tag der Verwandlungen der Anfang eines unwandelbaren Glückes für mich ſeyn! (Er küßt ihre Hand, ſie duldet es mit geſenktem Blicke.)

Fritze.

Ach ja, nur niemals wieder verwandelt! Ein jeder iſt doch am liebſten in ſeiner eigenen Haut.

(Der Vorhang fällt.)

Der Zigeuner.

Romantiſche Oper in vier Akten.

1832.

Personen.

Reichsgraf von Hohenegk.
Agnes, ſeine Tochter.
Theobald von Wangen, ſein Pflegſohn.
Graf Veit von Hohenegk, ſein Vetter.
Wolf, Haushofmeiſter auf Schloß Hohenegk.
Polgar,
Sveto, } Zigeuner.
Parna,
Mihaly,
Beda, Zigeunermutter.
Ritter, Jäger, Diener, Zigeuner.

Es wird nicht überflüſſig ſeyn über den hiſtoriſchen Moment des Erſcheinens der Zigeuner in dieſer Oper einige Worte voranzuſchicken.

Die Zigeuner, von einer hindoſtaniſchen Völkerſchaft ſtammend, welche noch jetzt am Ausfluſſe der Indus unter dem Namen der Tſchingani, Zingari oder Zigani wohnt, wahrſcheinlich vor den Grauſamkeiten Tamerlans (1398) nach Egypten geflohen und von dort mit den Zügen der Turkomanen nach Europa gelangt, erſchienen in Deutſchland (1417) in größeren und kleineren Horden, angeführt von einem Könige, Jammadar oder Wayda. Sie gaben vor: zu einem egyptiſchen Volksſtamme zu gehören und auf einer heiligen Pilgerung begriffen zu ſeyn, um das Verbrechen ihrer Voraltern zu ſühnen, welches dieſe einſt gegen Maria, Joſeph und das Chriſtuskind begangen, indem ſie denſelben auf ihrer Flucht nach Egypten, die Gaſtfreiheit in ihrem Lande verſagt hätten. Obſchon ein kirchliches Gutachten die Wahrheit dieſer Erzählung deshalb in Abrede ſtellte, weil Maria und Joſeph durch die Geſchenke der heiligen drei Könige bemittelt genug geweſen ſeyen um auf ihrer Reiſe der Gaſtfreiheit nicht zu bedürfen, ſo verſchaffte die vorgegebne Bußpilgerung doch den Zigeunern anfangs den Ruf der Heiligkeit, man glaubte ſein Glück zu verſcherzen, wenn man ihnen Leides thäte und Kaiſer Sigismund gab ihnen (1423) Schutz und Freibriefe. Da ſie ſich aber nicht wieder entfernten, manchen Gegenden zur größten Plage gereichten durch Zauberei, Raub, Diebſtahl und Betrug, ſo wurden unter Kaiſer Maximilian I. (1500) Befehle zu ihrer Vertreibung gegeben, und von einer Gegend zur andern irrten nun die verſprengten Horden durch Deutſchland. In dieſe Zeit fällt die Handlung der Oper.

Erſter Akt.

Dichter Wald. Im Hintergrunde ein erhöhter Felsweg. Zigeuner und Zigeunerinnen lagern auf der Bühne, theils unter ärmlichen Zelten. Rechts im Vorgrunde ſchmieden einige Männer, Steine dienen ihnen zu Amboßen, Frauen oder Kinder handhaben die Blasbälge bei den Feuern. Links, unter Weidengebüſch, lagern **Veda, Volgar, Mihaly** und Andere.

Introduction.

Ganzer Chor.

Immer frei und ohne Sorgen,
Sind wir überall geborgen!
Sonnenſchein und Regenzeit,
Jedes Ding hat ſeine Freud'.
Wer brav heiſcht und prophezeit,
Dem wird nie das Wandern leid.

Veda, Volgar, Mihaly und **Andre.**

Ferne von Oſten her,
Unſtät über Land und Meer,
Pilgern wir durch die Welt
Unſ're Heimath das wandernde Zelt.

Ganzer Chor.

Luſtig, zu ſtreifen
Frei durch die Welt!
Das Glück zu ergreifen
Wie's grade fällt!
Die Liſt erringt
Was uns gebricht,
Wenn's nicht gelingt,
Uns grämt es nicht.
Immer frei und ohne Sorgen,
Sind wir überall geborgen!

Beda
(ſteht auf, treibt mit ihrer Krücke die jungen Leute zuſammen).

Holla, junges Blut, zum Tanz!
Munter, ihr verhockt mir ganz!

Chor
(Triangel, Handpauken und Zithern rührend).

Zum Tanz! zum Tanz!

(Allgemeiner wilder Tanz, in welchem bald vier Mädchen erſcheinen, welche einen Jüngling zu verlocken und zu fangen ſuchen, der ihnen immer wieder entſchlüpft.)

Chor.

Die Zither ſchwirrt,
Die Schellenpauke klirrt,
Sey, blanker Knabe, auf der Hut!
Sieh nicht die braune Tänz'rin an,
Um Deine Ruh iſt es gethan,
Und Dich verſengt der dunklen Augen Gluth.

(Der Jüngling entflieht den Mädchen, da ſie ihn ſchon gefangen glauben, der Tanz wird wieder wilder und allgemein, die Mädchen verdoppeln ihr Bemühen.)

Chor.

Die Zither ſchwirrt,
Die Schellenpauke klirrt,
Sey, blanker Knabe, auf der Hut!
Schon zieht der Tanz den Zauberkreis,
Bald wird die Bruſt Dir eng und heiß,
Und es erliegt Dein ſtolzer Uebermuth.

(Der Jüngling iſt gefangen, ſinkt, von den Mädchen umſchlungen, in reizender Gruppe vor ihnen nieder. Jetzt reißt ſich Alles in wildem Jubel wieder auf. Man vernimmt ferne Hörner. Der Tanz ſtockt. Alles lauſcht.)

Chor.

Horcht auf! der Grundherr iſt auf der Jagd.
Man wird uns entdecken, habt Acht! habt Acht!

(Einige Männer beſteigen ſpähend den Felsweg. Knaben klettern auf die Bäume.)

Volgar (kommt vor).

Wie luſtig ſchallt der Hörnerklang
Durch Waldesgrün!
Ha könnt' ich mit ihm, frei und frank,
Zum Jagen ziehn!

(Der Tanz hat allmählig wieder begonnen. Nähere Hörnertöne. Der Tanz ſtockt wieder, Alles ſammelt ſich.)

Chor.

Horcht! die Jagd kommt immer näher!

Beda.

Wo bleiben unſre Späher?
Brecht auf! Sie dürfen uns nicht wittern.
Denn ſeinen Boden zu betreten
Hat uns der Graf noch nicht vergönnt.
Die Zelte nieder! Feuer aus!
Hei tummelt euch, ſo viel ihr könnt!

(Die Horde geräth in Aufruhr. Die Feuer werden ausgelöſcht, die Zelte abgeriſſen und fortgetragen, die Weiber ſacken die Kinder auf u. ſ. w.)

Chor.

Packt auf! Packt auf!
Ohn' Aufenthalt,
In vollem Lauf
Tiefer in den Wald!

Zweite Scene.

Varna und **Sveto** tragen die ohnmächtige **Agnes** herbei.

Chor.

Aufgepaßt! Wer kommt denn da?

Varna und Sveto.

Schaut nur was wir mitgebracht,
Haben guten Fang gemacht!

(Sie legen Agnes im Vorgrunde nieder, Alles drängt ſich neugierig hinzu.)

Chor.

Wo denn? wie? erzählt geſchwind!

Varna und Sveto.

Am Waldesſaume ging das Kind,
Blumen zu finden,
Ein Kränzel zu binden.
Wir ſchauen die Kleider, das blanke Geſchmeid,
Springen hinzu, das Jüngferlein ſchreit,
Da ſchallt das Jägerhorn nicht weit,
Wir faſſen flink
Das hübſche Ding,

Packen's auf,
Und hierher im vollen Lauf!

Chor.

Schaut, ſchaut, ſie erwacht.

Agnes (richtet ſich auf).

Entſetzlich! Noch in Eurer Macht?
Erbarmen! Tödtet mich nicht!

Chor.

Nicht Dein Blut wollen wir,
Dein golden Geſchmeide,
Die Borten am Kleide,
Den Samm't und die Seide,
(ſich an ſie drängend)
Gieb ſie mir! Gieb ſie mir!

Agnes (flieht zur Seite).

Barmherzigkeit!
Thut mir kein Leid.
Gold ſollt Ihr haben
So viel Ihr begehrt.
Wenn Graf Hohenegk erfährt,
Daß ſein Kind in Euren Händen,
Wird er reiche Löſung ſenden.

Beda (für ſich).

Wie? des Grafen von Hoh'negk Kind?

Polgar (für ſich).

Wie vertraut mir die Züge ſind.

Chor.

Ei der Daus, 's iſt ein Grafenkind!
Trägt Löſegeld ein,
Muß ſauber verwahret ſeyn,

Faßt ſie geſchwind!
Ohn' Aufenthalt
Tiefer in den Wald!
(Peda und einige Zigeuner laufen voran.)

Agnes (die ergriffen wird).
Wehe mir!

Polgar (tritt dazwiſchen).
Halt ſag' ich, halt!

Chor.
Die Jagd iſt nicht weit,
Wir haben nicht Zeit.

Polgar.
Niemand ſoll ſie weiter führen.
Keine Hand ſoll ſie berühren!

Agnes.
O laß meine Noth Dich rühren!

Chor.
Willſt Du befehlen?
Biſt Du etwa
Unſer Wayda?

Polgar.
Unſer Wayda iſt geſtorben,
Mögt Ihr einen neuen wählen;
Doch jetzt ſollt Ihr dem gehorchen
Der's verſteht, Euch zu befehlen.

Parna und **Sveto**
(langen nach Agnes).
Die Beute iſt unſer!

Polgar
(greift nach dem Dolche).
Rührt ſie nicht an!

Beim Aldebaran,
Sonſt iſt's um Euch gethan!

Agnes
(ſich an Volgars Arm klammernd).
Rette mich, kühner Mann!

Chor der Männer
(iſt zurückgewichen).
Nimmſt uns mit Zwang
Den redlichen Fang,
Biſt immer uns hinderlich?
Her damit, gieb!
Du Schurke! Du Dieb!
In Stücke zerreißen wir Dich!

Chor der Weiber
(ſich dazwiſchen werfend).
Ach droht nicht ſo fürchterlich!

Volgar (höhniſch)

Spart den Hauch in Euren Lungen,
Zähmet Eure tapfern Zungen,
Euer Drohen fürcht' ich nicht.

Weiber (kreiſchen ihn an).

Willſt Du ſie zwingen,
Dich umzubringen?

Männer (wüthend).

Willſt Du uns zwingen,
Dich umzubringen?
(Zu Varna.)
Schieß ihn todt, den Lumpenwicht!

(Varna legt auf eines Andern Schulter ſeine kurze Büchſe gegen Volgar an, bläſt auf die Lunte.)

Polgar

(faßt in dem Augenblicke die Büchſe bei der Mündung, entreißt ſie Parna, wirft ihn nieder, daß die andern Zigeuner zurückſtolpern, er ſchwingt den Kolben).

Meuchelmörder! Rührſt Du Dich,
Schlag' ich Dir den Schädel ein!
(umherblickend)
Wer wagt an die Jungfrau ſich?
Frei und ungefährdet ſoll ſie ſeyn!

Beda (kommt zurück).

Fort, es iſt Zeit!
Seyd ihr geſcheidt,
Was ſoll der Streit?

Chor.

Polgar, Dein Sohn
Wagt uns zu droh'n,
Nimmt unverhohlen
Gewaltſam die Beute,
Die wir armen Leute
Redlich uns geſtohlen.

Beda.

Polgar, ſoll ich das glauben?

Polgar.

Nein, ich will Euch nicht berauben,
Ich kaufe ſie Euch ab,
Mit allem, was ich hab'
Zahl' ich ſie nicht zu theuer.
(Er wirft ihnen einen Beutel hin.)

Agnes.

O mein großmüthiger Befreier!

Chor.

Nun biſt geſcheidt.
Sey ſchön bedankt,
Es iſt uns Leid,
Daß wir gezankt.
(Sie reichen ihm die Hände.)

Volgar.

Kann ſie mein Geld vor Euch ſchützen,
Nehmt denn, ſo nehmt, nehmet hin,
(Er reißt ſich Hals- und Hutſchmuck u. ſ. w. ab und wirft es ihnen zu.)
Nichts will ich, nichts mehr beſitzen!

Chor.

Greift zu, wir theilen uns drein!

Agnes.

O welch ein Edelmuth!

Chor
(Volgar liebkoſend, ihm Hände und Kleider küſſend).

Biſt doch ein gutes Blut,
Sey uns nur wieder gut!
Du ſchmuckes Goldſöhnlein
Sollſt unſer Wayda ſeyn.

Volgar (ſich losmachend).

So geht nur, geht nur, haltet Euch verborgen,
Und laßt mich für das Fräulein ſorgen,
(zu ihr)
Ich geb' Dir ſicher das Geleit.

Veda.

Wage Dich nicht allzuweit!
Ohne Freibrief ſind wir hier,
Vogelfrei, gleich dem Gethier;
Und Du weißt nicht, welche Noth
Dir in dieſer Gegend droht.

Volgar.

Ohne Sorgen, gehet nur!
Ich folge Eurer Spur.

Chor.

Brecht auf! Brecht auf!
Ohn' Aufenthalt,
In vollem Lauf
Tiefer in den Wald!
(Vera und die Zigeuner eilen ab.)

Dritte Scene.

Volgar. Agnes.

Agnes.

Und bin ich wirklich frei? Kehren ſie nicht zurück!

Volgar.

Sey unbeſorgt, ſie haben was ihr Herz begehrt, und kämen ſie, ich ſcheuchte ſie, gleich einem flücht'gen Vogelſchwarm.

Agnes
(läßt ſich auf einen Stein nieder).

So laß mich kurze Zeit nur ruhen, die Kniee zittern mir, ich kann nicht gehn.

Volgar (raſch hinzutretend).

Soll ich Dich tragen? Leicht und raſch bring' ich Dich fort.

Agnes (einfallend).

Bald hab' ich meine Kräfte wieder. (Volgar tritt zurück.) Sind wir nur aus dem Walde, ſo kenn' ich jeden Weg zum Schloſſe.

Volgar.

Ich werde Dir nicht länger läſtig fallen, als Du mein bedarfſt.

Agnes.

Du gehſt doch auch auf's Schloß mit mir, zu meinem Vater?

Volgar

(ſchüttelt finſter den Kopf).

Agnes.

Wie? Du verſchmähſt den Lohn für Deine edle That? Willſt meinem heißen Danke Dich entziehn? — Bleib bei uns, geh nicht wieder in die Wildniß zu Deinem rohen Volke, das Dich haßt, Dich haſſen muß, weil Du ſo kühn und edel biſt.

Volgar.

Und haſſen mich nicht auch die blanken Leute, weil ich von dem verſtoßenen Volke der heil'gen Pilger bin? Geächtet und verbannt durchſtreiſen wir die Gauen; in Euren finſtern Mauern kann nur der Zwang, die Geißel unſrer warten.

Agnes.

O welch ein Argwohn! für Deine Freiheit bürg' ich Dir.

Volgar (ſtolz).

Frei ſoll ich ſeyn, bei Euch? — Seid Ihr's denn ſelbſt? Nur wir ſind frei, die nichts beſitzen, nichts bedürfen, die niemandem gebieten und niemandem gehorchen.

Agnes.

Das iſt des Raubthiers Freiheit, keines Menſchen. Komm, wage es mit uns, und wenn Du die wilde Gewohnheit verlernt, wenn Liebe und Vertrauen Deine Seele durchdrungen, dann nenne Dich frei, dann biſt Du es.

Volgar (weicher).

Und wer wird mir Vertrauen und Liebe ſchenken?

Duett.

Agnes.

Ich werd' es, ich, und Alle, die mich lieben,
Sie werden meine Rettung Dir vergelten
Durch tauſendfache Freundlichkeit.
O laß die Scheu, den Argwohn ſchwinden!
Der Heimath Frieden ſollſt Du finden;
Was kann Dich an die Herde binden?

Volgar.

Mich bindet nichts; bin fremd und frei,
Gleich dem Pilger der Wüſtenei.
Und wie das Gras vor der Sichel fällt,
Geh' unbeklagt ich aus der Welt.

Agnes.

So nennſt Du, Armer, niemand Dein?
Haſt Du nicht Eltern, Geſchwiſter?

Volgar.

Nein.
Das fremde Weib, das mein gepflegt,
Wird auch wol bald in's Grab gelegt.
Dann liebt mich niemand, dann werd' ich allein,
Allein unter'm weiten Himmel ſeyn.
Ich habe nicht Bruder, Vater noch Freund,
Keine Schweſter, keine Mutter, die um mich weint.

Agnes.

Nein, nein, ich kann Dich nicht verlaſſen,
Du mußt auf immer mit mir gehn.
Es zieht ein glühendes Erbarmen,
Mein Herz gewaltig zu dem Armen,
Ich darf ihn nicht verloren ſehn!

Volgar.

Auf immer ſoll ich mit ihr gehn?
Ihr engelgütiges Erbarmen
Zieht mich mit rieſenſtarken Armen,
Welch Wunder iſt an mir geſchehn?

Agnes (tritt ihm näher).

Gehſt Du mit mir?

Volgar.

Mit Dir bis zur Welt Ende!

Agnes.

Du folgſt mir?

Volgar.

Ja! ja!

Agnes.

Dienen willſt Du mir?

Volgar.

Mein Leben lege ich in Deine Hände,
Verſäum' ich einen Blick von Dir!

Agnes.

Wohl mir, ſo hab' ich Dich gewonnen,
Der Himmel ſegnet mein Bemühn!
Ja aus des Verderbens Ketten
Werd' ich eine Seele retten
Und für das ew'ge Heil erziehn!

Volgar.

Hat mir das Leben neu begonnen?
Die ganze Seele fühl' ich glüh'n.
Aus ihrer Milde Zauberketten
Werd' ich mich nimmer wieder retten,
All' meine Freiheit iſt dahin!
(Er kniet vor ihr nieder, die Arme auf der Bruſt kreuzend.)

Vierte Scene.

Vorige. Theobald, im Jagdkleide, erſcheint auf dem Felswege.

Terzett.

Theobald.

Ja ſie iſt es! (Er eilt auf die Bühne herab.)

Agnes (ihm entgegen).

Theobald!

Theobald.

Gott hat gnädig mich erhört!
Seyd getroſt, Euch ſchützt mein Schwerdt.
(Er zieht und ſtellt ſich ſchirmend vor ſie.)

Volgar.

Spar' die Müh', Du kommſt zu ſpät.

Agnes.

Nein kein Feind iſt's, den Ihr ſeht;
Mein Befreier.

Theobald.

Der Zigeuner?

Agnes.

Kühn und edel, wie noch keiner!

Theobald
(läßt das Schwerdt fallen).

So waltet ſichtbar Gottes Hand,
Er hat den Retter Euch geſandt.
(Er fällt heftig bewegt vor ihr nieder, ihre Hände drückend und küſſend.)

Agnes.

Ja ich erkenne Gottes Hand,
Er hat den Retter mir geſandt!

Volgar.

Sie gönnt ihm ihre weiße Hand,
Von mir hat ſie ſich ganz gewandt.

Agnes
(hat Theobald aufgehoben).

Faßt Euch, Theobald, führt mich zu meinem Vater.

Theobald.

Der Jagdzug iſt zerſtreut im Walde, Euch zu ſuchen, da uns ein Hirt Euren Raub gemeldet; laßt mich das Zeichen geben, das ihn ſchnell verſammelt. (Er ſtößt ins Horn; man vernimmt eine ferne Antwort.) Vernehmt Ihr wohl? (Er bläſt abermals.) Bald liegt Ihr nun an Eures Vaters Bruſt.

Agnes.

O wär' er da, mir iſt als wär' ich Monden lang von ihm getrennt.

Theobald (zu Belgar).

Und Du wackrer Burſch haſt die Gräfin befreit? Gieb mir die Hand, ich habe Dich verkannt. (Man hört nähere Hörnertöne.)

Belgar (ſieht ihn ſtarr an).

Weißt Du nicht, daß ich ein Zigeuner bin?

Theobald (nimmt ſeine Hand).

Sey wer Du willſt, Du haſt ein Recht auf unſre Dankbarkeit.

Belgar.

Biſt Du nicht falſch, ſo iſt bei Euch wol Manches anders, als Mutter Beda mich gelehrt.

Fünfte Scene.

Vorige. Chor der Jäger, der Graf im reichen Jagdkleide kommen über den Felsweg.

Finale.

(Nach und nach wird die Scene vom Abendroth beleuchtet.)

Jägerchor.

Weit in die Runde
Schalle die Kunde:
Die Herrin iſt frei!
Sie iſt geborgen,
Fort alle Sorgen
Die Noth iſt vorbei!

Agnes

(dem Grafen entgegen).

Mein Vater!

Graf

(ſchließt ſie in die Arme).

Theures Kind!
Kaum hab' ich die Mähr geglaubt,
Zigeuner haben Dich geraubt?

Agnes.

So iſt es, doch aus ihrer Mitte
Iſt mir ein Retter kühn erſtanden,
Sieh er erlöſte mich aus ihren Banden.

Graf

(flüchtig auf Bolgar blickend, nimmt eine goldne Kette vom Halſe; zu Theobald).

Gebt ihm die Kette, doch bedroht ihn ſcharf,
Weil kein Zigeuner mein Gebiet betreten darf.

Polgar.

Ich habe nicht nach Deinem Geld gefragt,
Als ich mein Leben für Dein Kind gewagt.
Und was ich ſelbſt für ihre Löſung zahlte
War zehnmal mehr als dieſer Bettel werth.

(Er nimmt Ideebalde die Kette ab und wirft ſie dem Grafen vor die Füße.)

Graf.

Was wagt der Bube!

Agnes.

Zürnt ihm nicht,
Es iſt die Wahrheit, die er ſpricht.
Was er beſaß, hat er gegeben
Für meine Freiheit, für mein Leben.

Graf.

Was? Ein Zigeuner, der das Geld nicht achtet?
Laßt ſehn!

(Er tritt auf Polgar zu, beide ſehen ſich an, ein unwillkührlicher Laut der Ueberraſchung entſchlüpft Polgar's Munde.)

Graf (ſanfter).

Wer biſt Du Burſch? — Nun ſprichſt Du nicht?
Was ſiehſt Du mir ſo ſtarr in's Angeſicht?

Polgar (ihn anſtarrend).

Ich weiß es nicht, fürwahr ich weiß es nicht.

Agnes.

O ſeht mein Vater, Ihr auch ſeyd getroffen
Von ſeiner Kühnheit, ſeinen edlen Mienen.
Darf ich Gewährung einer Bitte hoffen,
So laßt ihn mit uns gehn, mir dienen.

Graf.

Vergiſſt Du, daß er ein Zigeuner iſt,
Sich nie zu Zucht und Ordnung wird bequemen?

Agnes.

Ich denke nur, daß er mein Retter iſt,
Daß ich ihn muß in milde Obhut nehmen.

Graf (zu Volgar).

So folg' uns denn, es mag drum ſeyn.
(Zum Chor.)
Nun auf und fort, der Abend bricht herein!

Jägerchor.

Weit in die Runde
Schalle die Kunde:
Die Herrin iſt frei!
(Alle wenden ſich zum Abgehn, erreichen die Mitte der Bühne.)

Sechste Scene.

Vorige. Beda tritt im Vorgrunde auf, die **Zigeuner** lauern hinter dem Gebüſch.

Beda.

Volgar! Volgar! Wo willſt Du hin?

Volgar.

Laß mich Beda, laß mich ziehn,
Denn auf neuer Sonnenbahn
Kreiſet mein Geſtirn fortan.

Beda.

Treuloſes Kind, willſt von mir gehn?

Theobald.

Zu ſeinem Heil laß es geſchehn,
Denn dem Grafen wird er dienen.

Beda.

Dienen ſoll er? welchem Grafen?

Agnes.

Meinem Vater, mir.

Beda (ſchreit).

Dem Hohenegk?

Graf (vortretend).

Iſt mein Dienſt ihm zu gering?

Beda (ſieht ihn wild an).

Du biſt Graf von Hohenegk?
(Zu Bolgar.)
Komm mein Sohn, er bringt Dich um!

Graf.

Iſt das Weib von Sinnen?

Beda.

Ei ſtell' Dich verwundert an,
Ich weiß von Dir, finſtrer Mann,
Seh' ich das Blutmal nicht
Auf Deinem Angeſicht?
(Sie zeigt mit ausgereckter Hand ihm nach der Stirne

Graf. Theobald. Agnes.

Was ſieht ſie an? Was ſagt das Weib?

Beda.

Daß Du der grimme Eber biſt,
Der ſeine eignen Jungen frißt!

Graf
(das Jagdmeſſer ziehend).

Verruchte Hexe! (Theobald hindert ihn.)

Beda (kreiſcht).

Gewalt! Gewalt!
Heran, herbei!
Ihr aus dem Wald
Macht uns frei!
(Die Zigeuner ſtürzen hervor, ſchließen ſich dicht an Beda und Velgar.)
Wer thut Dir Gewalt?
Welch ein Geſchrei?

Jägerchor
(ſich an den Grafen ſchließend).
Hier gilt's Gewalt,
Herbei! herbei!

Beda.

Meinen Buben will er mir nehmen.

Zigeuner (gegen den Grafen).

Schändlich! Abſcheulich! Sollteſt Dich ſchämen!

Graf.

Was wagt die Rotte hier zu toben?
Auf meinem Grund, mir in's Geſicht,
Dem ſie die Tochter erſt geraubt.
Wer war's von Euch? — Ihr ſchweigt? — Sag an,
(Er zieht Agnes zu den Zigeunern, die ſich ſcheu zuſammendrangen.)
Erkennſt Du die Dich angefallen?

Varna und Sveto (ducken ſich).

O weh, nun geht's zum Halsgericht!

Zigeuner (halblaut).

Seyd ſtille! wir verrathen's nicht.

Agnes.

Nein Vater, nein, ich kenn' ſie nicht.

Graf (ſtampft mit dem Fuße).

Die Räuber ſtellt! Sonſt weh Euch Allen!

Zigeuner (ſcheinheilig).

Ach Herr, was fährſt Du ſo uns an?
Von uns hat Dir keiner ein Leid's gethan.
Wir pilgern mit des Kaiſers Geleit,
In ſtiller Buß' und Heiligkeit.

Graf.

O ſpart die abgenutzten Mährchen!
Die Räuber bringt zur Stelle mir,
Sonſt büßt Ihr alleſammt dafür!
(Zu den Jägern.)
Greift das Geſindel! Heran!

Jäger
(treiben die Zigeuner mit den Spießen zuſammen)
Wir fangen ſie, Mann für Mann!

Zigeuner.

Erbarmen! Was ha'n wir gethan?

Polgar (ſich dazwiſchen werfend).

Was quälſt Du ſie, harter Mann,
Glaub mir, ſie verrathen es nicht.

Agnes und **Theobald** (zum Grafen).

Der Himmel hat Gnad' uns gethan,
So gehet nicht ſtreng in's Gericht!

Graf.

Mag's denn ſeyn,
Ich will verzeihn.
Blaſet zum Aufbruch! (Zwei Jäger gehn auf den Felsweg, blaſen nach verſchiednen Seiten hin;
Graf zu den Zigeunern.) Ihr räumt mein Gebiet,
Sonſt fürchtet meine Strenge! (Er wendet ſich zu den Jägern, Agnes und Theobald ebenfalls und winken Polgar zu folgen.)

Veda (hält ihn).

So bleibe doch,
Nur einmal noch
Muß ich Dich herzen,
Du Sohn der Schmerzen,
Du Rabenkind!
(Zieht ihn bei Seite, heimlich und haſtig.)
Gieb mir geſchwind
Das Kreuzchen von Steinen.

Volgar.

Was kannſt Du meinen?

Veda.

Was auf der Bruſt Du
Von jeher getragen,
Gieb es mir her!

Volgar.

Nein, nimmermehr!
Sagteſt Du nicht,
Es ſey meiner Mutter
Einz'ges Vermächtniß?
Nie ſollt' ich es laſſen,
Es brächte mir Glück?

Veda.

Gieb mir's zurück!
Die Sterne ſtehn anders.
Jetzt iſt es Dein Tod,
Entdeckt man's bei Dir.

Volgar.

Und wär' es mein Tod,
Nie laß ich's von mir!

Von verſchiedenen Seiten ſind noch einige Jäger herbeigekommen, der Graf ordnet den Zug, der ſich alsdann nach dem Felswege hinauf in Bewegung ſetzt.

Jäger.

Friſch Ihr Geſellen,
Mußt Euch nun ſtellen,
Das Jagen iſt aus.
Sammelt die Beute,
Koppelt die Meute
Das Jagen iſt aus.

Polgar (zu den Zigeunern)

Sorget für Beda, haltet ſie werth,
Ich laß Euch mein Zelt, meinen Becher, mein Pferd.

Zigeuner.

Geh doch nicht von uns, Du biſt bethört.

Beda.

Haſt Du Dich ganz von mir gekehrt?
Polgar, zum Angedenken,
Mußt Du das Kreuz mir ſchenken.

Polgar

Der Mutter einzig Angedenken
Ich kann es nicht verſchenken.
(Der Jagdzug hat die Mitte des Felsweges erreicht.)

Agnes (ruft hinab).

Polgar! Polgar!

Graf (drohend).

Denkt an mein Wort!

Polgar (ſich losreißend).

Fahrt wohl! (Er eilt dem Zuge nach.)

Zigeuner (ihm nach).

Bleib, geh nicht fort!

Jägerchor (im Abgehen).

Weit in die Runde
Schalle die Kunde:
Die Herrin iſt frei!

Velgar

(kommt zu Veda zurück).

Denke nur nicht, daß ich undankbar bin,
Steht nach dem Kleinod je ſehr Dein Sinn,
(zieht das Kreuz hervor, küßt es heftig)
Da Veda, da, nimm es hin!
(Er eilt dem Zuge nach, die Zigeuner folgen ihm bis zum Hintergrunde.)

Veda

(allein im Vordergrunde, das Kreuz in der Hand).

Das Geheimniß halte ich!
Geht hin, die Zeit erfüllet ſich,
Hier waltet Gottes Finger ſichtbarlich.

Zigeuner.

Warte Graf Hohenegk!
Nimmſt unſren Velgar weg,
Treibſt uns von hier
Wie wildes Gethier;
Sollſt uns nicht ſchrecken,
Man kann ſich verſtecken.
(Wild verſtürzend.)
Hohenegk hab' auf die Stunde Acht,
Sie hat Dir keinen Segen gebracht!
Wenn der Alp Dich plagt,
Dein Gewehr verſagt,
Denke dran
Blanker Mann!
Witehu!
Warte Du!

Hebenegk, hab' dieſer Stunde Acht,
Sie hat Dir keinen Segen gebracht!
Wenn Dein Vieh erſtirbt,
Deine Saat verdirbt,
Denke dran
Blanker Mann!
Witehu!
Warte Du!

(Sie ſtürmen fort.)

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Akt.

Saal im Schloſſe Hohenegk mit Seitenthüren. In der Mitte des Hintergrundes ein großes Bogenfenſter mit hoher Brüſtung, ein andres vorn zur Seite. Nahe demſelben **Agnes** auf einem Seſſel, ein Notenbuch auf den Knieen, **Theobald** die Laute im Arme, zu ihren Füßen auf einem etwas hohen Fußſchemel ſitzend. Ihnen gegenüber ſitzt der **Graf** an einem Tiſchchen, das mit Briefen und Pergamenten bedeckt iſt, näher der Couliſſe ſteht ein hochhinaufreichender Schenktiſch, ohne Geſchirr.

Terzett.

Agnes (zu Theobald).

Bannet auch Ihr unſern Trübſinn nicht,
So finden die Gäſte kein feſtlich Geſicht.
Theobald, warum verſtummt Ihr denn heut?

Theobald.

Zürnt mir nicht Gräfin, ich war zerſtreut.

Graf

(ſeinen Stammbaum aufrollend).

Prangende Namen der mächtigen Väter,
All euer Glanz wird zum flüchtigen Traum.
Was ſind des Stammbaumes prächtige Kronen,
Welkt unſrer Größe lebendiger Baum?

Agnes (im Buche blätternd).

Lehrt mich das Lied von dem treuen Knaben,
Das wir ja noch nicht beendet haben,
Lang' iſt Euch keines, wie dieſes gelungen.

Theobald.

Noch iſt mir kein's ſo vom Herzen gedrungen.

Romanze.

„Ein getreuer Edelknabe
„Diente ſeiner Königin.
„Wuchs in jeder Rittertugend,
„Doch es welkte ſeine Jugend
„An geheimem Gram dahin.

Agnes
(welche im Buche nachgeleſen).

„An geheimem Gram dahin.
Laßt mich weiterſingen.
„Denn er wagte ſie zu lieben,
„Der zu dienen ſeine Pflicht
„Hing an ſeiner Fürſtin Blicken
„Mit unſeligem Entzücken
„Und — (ſie ſtockt.)

Theobald.

„Und die Herrin wußt' es nicht.

Agnes.

„Und die Herrin wußt' es nicht.

Theobald (für ſich).

Sie wußt' es nicht.

Agnes.

Ich verſuch' es, zu begleiten.

(Theobald reicht ihr die Laute, tritt hinter ihren Seſſel, ihr die Griffe zeigend.)

Graf (beide beobachtend).

Näher und näher zieht beide die Neigung,
All meine Plane macht ſie zunicht.
Nimmermehr darf dieſe Liebe ich dulden,
Wie auch mein Herz ihr zu Gunſten ſpricht.

Agnes.

„Doch als einſt von Feindesſchaaren
„Hart bedrängt die Königin,
„Ihre Ritter rings gefallen,
„Da bewährte ſtark vor Allen
„Sich der heldenkühne Sinn.
„Denn der ſtille, treue Knabe
„Iſt es, der den Sieg erwirbt.
Weiter weiß ich's nicht.
(Sie reicht Theobald die Laute.)

Theobald.

„Denn der ſtille, treue Knabe
„Iſt es, der den Sieg erwirbt.
„Bringt der Herrin Krone wieder,
„Sinkt verblutend vor ihr nieder,
„Blickt ſie an und ſchweigt und ſtirbt.

Agnes
(blickt, tief ergriffen, in das Buch auf ihren Knieen).

Theobald.

Wollt Ihr nicht den Schluß verſuchen?

Agnes
(faßt ſich, hebt, ihre Rührung zu verbergen, das Buch dem Geſicht ganz nahe).

„Bringt der Herrin Krone wieder,
„Sinkt verblutend vor ihr nieder.
(ſie ſtockt.)

Theobald.

„Blickt ſie an —

Agnes.

Blickt ſie an —
(Thränen erſticken ihre Stimme, ſie läßt das Buch fallen, ſchüttelt ſanft das Haupt zum Zeichen, daß ſie nicht weiterſingen wolle.)

Theobald.

Und ſchweigt und ſtirbt.

Agnes (raſch aufſtehend).

Nein ich trag' es nicht,
Das Herz mir bricht!

Theobald.

Länger trag' ich's nicht,
Der Muth mir bricht!

Graf.

Länger zögr' ich nicht,
Hier mahnt die Pflicht!
(Agnes eilt hinaus.)

Zweite Scene.

Graf.

Mir ſcheint, daß Agnes heute ſchlecht geſtimmt iſt, ihren Freier zu empfangen. (Da Theobald ſchweigt, durchſchreitet er den Saal, tritt dann vor dieſen hin.) Hör' Theobald, ich achte und liebe Dich. Ich habe mir auch wol durch väterliche Sorgfalt ein Recht auf Dich erworben.

Theobald (weich).

Das heiligſte, Herr Graf. Verdankt Euch der verwaiſte Sohn Eures Vaſallen nicht Alles? Die Doktorwürde ſelbſt, die ich mir von Bologna's hoher Schule jetzt geholt, wie hätt' ich jemals ohne Eure Großmuth —

Graf.

Nun denn, warum durchkreuzeſt Du mir meine liebſten Plane?

Theobald.

Ich, Herr Graf.

Graf.

Du weißt, daß ich die Mitbelehnung meiner Grafſchaft meinem Vetter Veit zuwenden will, daß ich die Hoffnung hege: Agnes werde ihm die Hand reichen, damit mein Stamm, ſo wie mein Name nicht mit mir verlöſche.

Theobald (beſcheiden).

Ihr kennt den Grafen Veit ſo wenig und wollt ihm Eures einzigen Kindes Schickſal anvertrauen?

Graf.

Ich kenne ihn als tapfer und gerade. Mag er auch nicht die glatten Sitten haben, womit man Weibern leicht gefällt; — er iſt der Letzte meines Stammes.

Theobald.

Und wenn Ihr alle Eure Güter, Eure Tochter an einen Fremden hingegeben, weil er den Namen Hohenegk trägt, und Euer frühverlorner Sohn ſich dennoch wiederfände.

Graf.

Das iſt unmöglich.

Theobald.

Noch habt Ihr die Gewißheit von dem Tode Eures Knaben nicht erlangt; er kann Euch noch zurückgegeben werden.

Graf.

Er könnte es? Und das ſagſt Du, der Einzige auf Erden, der es weiß, wie große Schuld ich ſelbſt am frühen Tode meines Weibes, an dem Verſchwinden meines Sohnes trage! (Er führt Theobald vor die Fenſterblende zur Seite.) An dieſer Stelle kannſt Du mich mit falſcher Hoffnung tröſten wollen, wo ich in eiferſücht'ger Raſerei die Treue meines keuſchen Weibes ſchmähte, wo ich, bethört von der Verläumdung Gift, den Knaben, der auf ihren Knieen ſpielte, einen Baſtard ſchalt, ja ſelbſt in blinder Wuth den Dolch gezückt, daß ſie entſetzt hinausfloh in den Wald, wo ich ſie nur als Leiche wiederfand! — Das weißt Du Alles und Du willſt mich glauben machen, daß der gerechte Himmel mein Verbrechen durch Wunder ſeiner Großmuth lohnen werde?

Theobald.

Hat er Euch nicht der Gnade Pfand gegeben, da er die Tochter Euch erhalten hat, die nur ein Zufall damals Eurem Zorn entzogen? Und dieſes einz'gen Kindes Glück wollt Ihr nun opfern.

Graf.

Still, ſtill! Nichts mehr davon, ich kann nicht anders handeln. Denn den Gedanken, meines Namens Glanz einſt untergehen zu wiſſen, kann ich nicht ertragen. Bringe mir meinen Sohn zurück und frei, wie eine Hirtin, mag Agnes ihre Hand verſchenken; jetzt aber muß ſie ihren Sinn auf unſres Hauſes Ruhm und Ehre wenden. Zeige Dich meines Zutrau'ns, meiner Liebe werth, durchkreuze meine Plane nicht und geh' von uns.

Duett.

Theobald.

Wohlan ich ſcheide mit dem nächſten Tage,
Und Agnes höre keinen Laut der Klage,
Mein kaltes Scheiden ſey mein heißer Dank.
Bin aus Vaſallenblut ich auch entſproſſen,
Iſt mir der Adel doch in's Herz gegoſſen,
Der höher ſteht, als angeerbter Rang.

Graf.

Ich weiß Dich ſtets zu edler That entſchloſſen,
O wäreſt Du aus meinem Stamm entſproſſen,
Mit Stolz verlieh' ich Dir des Sohnes Rang.
Doch ſey getroſt, auf allen Deinen Wegen
Gewährt mein Beiſtand Dir den reichſten Segen.

Theobald.

O bietet mir nur nicht der Großmuth Gabe
Für Alles, was ich hier verloren habe.
Laßt frei mich ziehen in die Weite,
Mir bleib' als einziges Geleite
Mein treues Saitenſpiel.
Es ſoll mich durch das Leben tragen,
In ſeine Klänge darf ich klagen
Welch hartes Loos mir fiel.

Graf.

Nimm unſre Liebe zum Geleite,
Dich reißt allein von meiner Seite
Ein ſchmerzlich Pflichtgefühl.
Du darfſt den Kampf des Lebens wagen,
Dich werden Kunſt und Wiſſen tragen
Zum ruhmgekrönten Ziel.

(Der Graf geht ab, Theobald wirft ſich auf des Grafen Seſſel.)

Dritte Scene.

Wolf, mehrere Diener mit Silbergeſchirr.

Wolf.

Nun hurtig hieher! Bau't den Kredenztiſch auf. (Sie thun es.) Friſch tummelt euch, die Gäſte können jeden Augenblick kommen! (Ein Diener bringt auf einem Silberteller ein bemaltes Kelchglas, er rüttelt es herbei, das Glas droht zu fallen.)

Wolf.

Hei Meiſter Ungeſchickt, nimm Dich in Acht! (Beide greifen zu und halten es.) Das hätte Dir den Dienſt gekoſtet und Deinen Hals obenein, wenn Du das Mundglas der ſeligen Frau Gräſin zerbrochen hätteſt. (Er ſtellt das Glas auf den Kredenztiſch.) Wo iſt der Polgar? Will denn der Lotterbube nicht gehorchen lernen?

Theobald.

Still Alter, weißt Du nicht, daß es der Gräſin Wille iſt, daß man ihm gut begegnen ſoll?

Wolf.

Nun ja, nun ja! Doch ſagt nur ſelbſt wo es hinaus ſoll? Seit den drei Tagen daß er hier im Schloſſe iſt, geht Alles verkehrt, der Burſch iſt nicht zu bändigen. Der Herr iſt auch ſchon bös auf ihn, weil er Niemandem, als dem Fräulein gehorchen will. Jetzt ſoll er hier den Dienſt bei Tafel lernen und iſt ſeit einer Stunde ſchon nicht zu finden.

Vierte Scene.

Vorige. Polgar in zierlicher Dienertracht, das Wappen des Hauſes, gleich den übrigen Dienern, auf der Bruſt.

Wolf.

Nun endlich! Kommſt Du einmal? Wo haſt Du wieder geſteckt?

Polgar.

Der ſchöne, bunte Vogel, den das Fräulein in dem goldenen Käfig äzt, hatte ſich verflogen, da mußt' ich ihn doch wiederholen.

Wolf.

Wo war er denn?

Volgar.

Hier oben ſaß er, auf der Wetterfahne, die an der Giebelſpitze ſteckt.

Wolf (erſtaunt).

Und da haſt Du ihn herabgeholt?

Volgar.

Nun freilich.

Wolf.

Du hätteſt Hals und Beine brechen können!

Volgar (lachend).

Warum nicht gar!

Wolf (kopfſchüttelnd).

Du biſt ein toller Geſell! — Nun komm hierher und thu' was ich Dir ſage. (Er führt ihn zum Kredenztiſche.) Du wirſt heut' bei Tafel die Gräfin bedienen, ſtehſt hinter ihrem Seſſel und giebſt wohl Acht, ob ſie etwas verlangt.

Volgar.

Das brauchſt Du mir auch noch zu ſagen.

Wolf.

Dann reichſt Du ihr den Becher ſo. (Er hat ein weißes Tuch über ſeine Hände gebreitet, ſo hält er den Teller, auf dem ein zierlicher Becher ſteht.)

Volgar
(verſchränkt die Arme und ſieht ihm zu).

Wolf.

Das Tellertuch hier legſt Du, ſo glatt gefaltet über Deinen Arm (er legt es über den ſeinigen dicht am Handgelenk) und reichſt es ihr *alſo*, wenn ſie's begehrt. (Er neigt ſich weit vor, das Tuch auf dem gekrümmten Arme darbietend.)

Volgar
(lacht ihm in's Geſicht).

Wolf (entrüſtet).

Nun Burſch', was lachſt Du?

Volgar.

Daß ſolch ein alter Mann ſo närriſche Fratzen treibt. So gieb nur her. (Er nimmt ihm das Tuch und den Teller.)

Wolf (ſchnell).

Du zerknillſt das Tuch!

Volgar.

Das Fräulein ſoll nicht hungern und nicht dürſten, dafür will ich ſchon ſorgen, das Uebrige iſt Afferei. (Er ſtellt dann Becher und Teller auf den Kredenztiſch.)

Wolf
(zu Theobald, ſich ereifernd.)

Nun ſeht nur, ſehr nur, ob wol mit ihm auszukommen iſt!

Volgar
(nimmt das Kelchglas.)

Was iſt das für ein Glas?

Wolf.

Zerbrich es ja nicht, laß es ſtehn! (Er nimmt es ihm und ſtellt es wieder an ſeinen Ort.)

Volgar (nachdenklich).

Zerbrich es ja nicht — zerbrich das Glas ja nicht — das hat mir irgend jemand ſchon einmal geſagt.

Scene und Aria.

(Man hört den Thürmer blaſen.)

Wolf und die **Diener.**

Habt ihr's vernommen?
Die Gäſte kommen.

(Sie beeilen ihre Geſchäfte.)

Volgar
(hat im Saale umhergeblickt, plötzlich ergriffen.)

Wo bin ich hier?

Wolf.

Nun Volgar, hilfſt Du nicht?

Theobald
(geht liebreich zu Volgar).

Was ſtarrſt Du ſo die Wände an?

Wolf.

Er hat
Den Saal noch nicht geſehn.

Volgar.

Doch, doch!
Ich muß ihn ſchon geſehen haben.

Wolf.

Vielleicht im Traum.

Volgar.

Kann ſeyn, kann ſeyn im Traum.

Die **Diener** (lachen).

Theobald (zu ihnen).

Was ſpottet ihr der Unerfahrenheit.
Schämt euch!

Volgar (zu Theobald).

Ich danke Dir, Du biſt hier doch
Der Einzige, der freundlich mir geſinnt.

(Mit geheimem Grauen ſich an ihn lehnend.)

Sag', wenn Du hier in dieſem Saale biſt,
Iſt Dir denn auch — ich kann es nicht beſchreiben. —

Wolf.

Rückt dort den Seſſel der Gräfin zurecht.

(Zwei Diener rücken den Seſſel in die Fenſterblende, den Fußſchemel davor.)

Volgar (treibt ſie fort).

Geht, laßt das ſeyn,
Der Gräfin Dienſt iſt mein.

(Er bleibt vor dem Platze tief ergriffen ſtehn.)

Wolf (kommt zu ihm).

So tummle Dich!

Volgar.

Wo iſt die Frau, die dort zu ſitzen pflegt?

Wolf.

Was weißt Du Burſch? — Die Frau, die ſonſt dort ſaß,
Iſt eine Heilige im Paradies.
Es iſt des Fräuleins Platz.

Volgar.

Des Fräuleins? — Nein. —

Wolf.

Wenn Du es beſſer weißt, was fragſt Du mich?

(Er will fort.)

Velgar (hält ihn.)
Aber die Kinder, die dort um ſie ſpielen?

Wolf.
Kinder? Zum Henker! wo denkſt Du hinaus?
Noch haben wir keine Kinder im Haus.
(Er geht von ihm.)

Velgar.
Und keine Kinder? — nichts — ich hab' geträumt.
Es war mir doch — (reibt die Stirn) ich kann mich nicht
beſinnen.
(Der Thürmer bläſt.)

Theobald
(iſt zu dem Fenſter im Hintergrunde gegangen, hat beide Flügel deſſelben geöffnet, man ſieht in den Schloßhof hinaus, ein Baum ſteht dicht am Fenſter.)
Die Gäſte ſprengen in den Hof.
(Er geht ab.)

Wolf und die **Diener.**
Wer nimmt die Zügel?
Wer hält die Bügel?
Hinab! hinab!
(Alle ab.)

Fünfte Scene.

Velgar (ſteht, im Anſchauen des Platzes verloren.)

Und dennoch muß an einer ſolchen Stelle
Mir ſchon einmal ſo wohl geweſen ſeyn;

So wohl, ſo wohl, wie in dem goldnen Garten
Des Paradieſes nur den Engelein!
Mein Lebelang hab' ich nach ſolcher Stätte
Verlangt, geſucht, hier ward mir's plötzlich licht —
Und doch verwirren nun ſich die Gedanken,
Hier müßt' es ſeyn und doch — hier iſt es nicht.
Haſt du mir denn gelogen
Mein Kindheitsparadies?
Hat mich der Traum betrogen,
Der dich mir oft verhieß?
Hab' ich dich nie beſeſſen,
Wer lehrt mich dann vergeſſen
Das ſüß geträumte Glück?
Wer giebt mir jenes Sehnen,
Wer der Erinn'rung Thränen,
Die Hoffnung mir zurück?

(Vor den Seſſel tretend.)

So haſt du mir gelogen
Mein Kindheitsparadies!

(Er ſinkt, knieend, mit dem Geſicht in die Kiſſen des Seſſels.)

Sechste Scene.

Volgar. Der **Graf** tritt ein mit **Veit v. Hohenegk**, fünf **Rittern**, **Theobald**, **Wolf** und **Dienern**.

Veit.

Nicht länger als vier Stunden ſind wir geritten, bei meinem Ritterwort! Wir hörten deutlich im Kloſter zur Mette läuten, als wir zu Pferde ſtiegen. Beim heil'gen

Kreuz! ſagt' ich, ich habe meinem Vetter verſprochen zu Tiſch' bei ihm zu ſeyn, mein Wort hab' ich noch nie gebrochen. So ließ ich den Troß die große Straße ziehn, wir aber ſprengten grad' aus, über die Wellinger Haide.

Graf.

Wie? — Quer durch die Saatfelder?

Veit.

Ja, mein Wort mußte ich halten. Doch ſeht da, unſre ſchöne Wirthin.

Siebente Scene.

Vorige. **Agnes**, feſtlich gekleidet. **Belgar** iſt von **Wolf** aufgerüttelt worden, er ſteht im Vorgrunde gedankenvoll zur Seite.

Agnes.

Seyd mir willkommen, werthe Herren.

Veit.

Ihr müßt es ſchon verzeihen, Muhme, daß wir uns in beſtaubtem Reitzeug vor Euch ſehen laſſen, aber wir ſind in vier Stunden hergeritten, denkt nur! Ja, Ihr ſollt ſehn, daß Ihr mir lieb und werth ſeyd, ich bring' Euch meinen Falken mit, ſo einen habt Ihr nie geſehn. Ihr ſollt ihn morgen proben, denn Ihr reitet doch mit uns zur großen Jagd, die Euer Vater uns verſprochen hat? O Ihr müßt es thun. Mein Falke iſt ein ausgetrag'nes Thier, ſitzt ungekoppelt auf der Fauſt, ſo lang'

Ihr wollt — ich lieb' ihn aber auch wahrhaftig wie mich ſelbſt.

Agnes.

Ich werd' ihm eine Schellenkappe ſticken.

Veit.

Das wollt Ihr Muhme? wirklich wollt Ihr das? Das nehm' ich an, als ob's mir ſelbſt geſchähe. Beim heiligen Kreuz, Ihr habt ein gutes Herz, gewiß wir werden uns im Eheſtand vertragen, Ihr ſollt ein gutes Leben mit mir haben. (Schüttelt ihre Hand und küßt ſie.)

Volgar (heftig zu Theobald).

Das Mondkalb küßt ihr gar die Hand.

Theobald (ſeufzend).

Er darf es thun.

Agnes (zu den Gäſten).

Wollt ihr's euch nicht bequem machen? man läutet bald zur Tafel.

Veit.

Der tauſend ja! nun geht nur immer voran, ihr Herren, ich habe mit meinem Vetter noch ein klein Geſchäft und mach' es mir einſtweilen hier bequem. (Er beſchäftigt ſich den Degen abzulegen.) Mein Anputz iſt dann bald geſchehen und dann heißt's: Friſch zu Tiſch! (Die Diener ſtehen an der Thür, um den Gäſten vorzutreten, dieſe beurlauben ſich vom Grafen und Agnes.)

Quintett mit Chor.

Veit.

„Die Tafel winkt,
„Der Becher blinkt —
(Er hat den Degen abgeſchnallt, reicht ihn Volgar, der ihm zu nächſt ſteht.)
Da nimm!
„Laßt ſchauen, was die Schüſſel bringt?
(Da Volgar ſich nicht rührt, tritt Wolf raſch hinzu, nimmt Veit das Schwerdt ab.)

Wolf (zu Volgar).

Paß auf den Dienſt!

Veit.

Kann ſich der Burſch' nicht rühren?
Schnall' mir die Sporen ab!

Volgar
(mißt ihn mit den Augen).

Veit.

Der Hageprunk
Iſt wol zu vornehm, um mich zu bedienen?

Agnes (tritt hinzu).

Er iſt für meinen Dienſt nur, nicht gewöhn
An ſolch' Geſchäft.

Veit.

Ah ſo, verzeiht mir denn.

Wolf
(will ihm die Sporen abnehmen).

Graf (heftig hinzutretend).

Volgar ſoll die Sporen löſen,
Ich befehl's!

Wolf (tritt zurück).

Volgar
(des Grafen Blicken ausweichend).
Ich thu' es nicht.

Graf.

Bube, trotzeſt Du?

Agnes.

Mein Vater!

Theobald.

Habt Nachſicht!

Veit.

Wäreſt Du mein Diener, ſtieß' ich
Dir die Sporen in die Rippen!

Volgar.

Wäreſt Du mein Herr, und thät'ſt es,
Bräch' ich Dir den Hals dafür!

Graf (im höchſten Zorne).

Fort, hinaus! Gebt ihm die Peitſche!

Volgar.

Mir die Peitſche? (Zwei Knechte ergreifen ihn.)

Agnes und **Theobald.**

Theurer Vater,
Herr,
O verfahret nicht zu hart.

Graf
(ſtampft mit dem Fuße).

Ich befehl's, die Peitſche gebt ihm!

Volgar
(ſchleudert die Knechte fort).

Ha ſo mußt Du ſterben! (Er ſtürzt auf den Grafen zu.)

Agnes (tritt dazwiſchen).

Polgar!

Polgar

(bleibt gebannt vor ihr ſtehen, ſinkt in die Kniee, küßt den Saum ihres Kleides).

Der Chor

(welcher zum Schutz des Grafen raſch hinzugetreten iſt, unter ſich).

Welch ein unverſchämter Burſch!

Polgar (zum Grafen).

Nimm Dein Schwerdt und tödte mich,
Aber laß mich nur nicht ſchlagen.

Graf.

Du biſt was Beſſres, als man glauben ſollte.
Steh auf, ſei frei; doch geh aus meinem Dienſt,
Und laß Dich niemals wieder vor mir ſehn.

Chor.

So höre auf dies Gnadenwort
Und mach' Dich eilig fort!

Polgar.

Von meiner Herrin ſollt' ich fort?
Wer wagt dies freche Wort?

Graf.

Gehorchen ſollſt Du auf der Stelle,
Und merke das Gebot:
Vermeide meines Hauſes Schwelle,
Sonſt bringt es Dir den Tod!

Polgar.

Nein, nein, ich geh' nicht von der Stelle,
Wie zornig Ihr auch droht.

(Zu Agnes.)
Verbannſt Du mich von Deiner Schwelle,
So giebſt Du mir den Tod.

Agnes und **Theobald.**

So füge Dich nur auf der Stelle
Geduldig dem Gebot.
Verborgen bleib' in Deiner Zelle,
Wir mildern das Verbot.

Chor.

So fliehe dieſes Hauſes Schwelle,
Denn Gnad' iſt dies Verbot,
Ja Du verdienteſt auf der Stelle
Für Deine That den Tod!

(Theobald drängt Wolgar zur Thür hinaus, die Diener umdrohen ihn. Agnes und die Gäſte gehen von der anderen Seite ab.)

Achte Scene.

Graf. Veit. Theobald.

Veit.

Ei das iſt ja ein wahrer Höllenbrand von einem Kerl! Ihr habt Euch geärgert, Vetter, und ſo dicht vor Tiſch, das Eſſen wird Euch nicht bekommen.

Graf.

Laßt den verdrießlichen Vorfall, wir wollen an unſer Geſchäft.

Veit.

Ja ganz recht. Nun ſeht, alter Herr, nachdem wir das letzte Mal meine Mitbelehnung beſprochen, habe ich kurzweg deshalb an den Reichshofrath geſchrieben, der Oheim Kämmerer hat die Sache in Gang gebracht, und ſo habe ich vor dreien Tagen die vorläufige Zuſicherung der Mitbelehnung erhalten; (er ſucht im Koller) wo ſteckt nur der Fetzen?

Graf (verletzt).

Ihr ſeyd ſehr eilig, Vetter, ſo weit ging unſre Abrede nicht, wir wollten's auf dem nächſten Fürſtentage gemeinſchaftlich vorbringen.

Veit.

Ah, auf den öffentlichen Tagen kommt mein Leben nichts zu Stande. Da ſchaut her! (Er giebt ihm das Pergament.)

Graf.

Und was nützt Euch dies Blatt? Der Reichshofrath hat kein Recht in Lehensſachen zu entſcheiden.

Veit.

Recht oder nicht, er thut es doch, und wir ſparen manche Weitläufigkeit. Seyd doch nicht grämlich!

Graf (verdrießlich).

So laßt uns an's Geſchäft. (Zum Tiſchchen tretend.) Hier liegen alle Briefe und Dokumente.

Veit.

Nein mit dem Wuſt bleibt mir vom Halſe, den mögen die Federfuchſer durchkramen; wir wollen das Weitere bei Tiſch beſprechen. Da, Junker Theobald, der

Herr Doktor von Bologna, das iſt der Mann für Bücherſtaub und alte Eſelshaut, den laßt daran.

Theobald (gereizt).

Niemand hat über meine Dienſte zu verfügen, als der —

Graf (zu Theobald).

Es wäre mir lieb, wenn Du die Urkunden ordneteſt.

Theobald (neigt ſich).

(Man hört läuten.)

Veit.

Element! das läutet wol ſchon zur Tafel? (Diener tragen eine gedeckte Tafel herein, ſtellen ſie im Vorgrunde nieder.) Da muß ich mich doch tummeln. (Er geht mit dem Grafen.) Nun hört, für Zeugen habe ich geſorgt und wenn Ihr den Vertrag u. ſ. w.

(Die Diener verlaſſen ebenfalls die Bühne.)

Neunte Scene.

Theobald allein, gleich darauf **Polgar**.

Theobald

(tritt zu dem Tiſchchen, auf dem die Urkunden liegen).

So ſoll ich ſelbſt das Werk vollenden helfen! Den Kerker bauen für die Heißgeliebte, die Grabesſtätte meiner glühenden Wünſche! (Er ſetzt ſich, ſtützt das Haupt.)

Polgar
(welcher hereingeſchlurft iſt, tritt hinter ſeinen Stuhl)

Biſt Du traurig?

Theobald.

Unglücklicher! was willſt Du hier? Biſt Du von Sinnen, dem Verbote ſo zu trotzen?

Polgar (kalt).

Ich trotze ihm nicht, ich kehre mich nur nicht dran. Eh' mich das Fräulein nicht fortjagt, gehe ich nicht, ihr allein habe ich mich verpflichtet. (Er holt Becher und Teller auch vom Kredenztiſche.)

Theobald.

Sagte ſie Dir nicht, Du ſollteſt Dich verborgen halten?

Polgar.

Das habe ich auch bis jetzt gethan, nun aber muß ich ihr doch bei Tafel dienen. (Er ſtellt den Becher auf die Tafel.)

Theobald.

Du biſt verloren, wenn man Dich findet. Im Augenblick kommt der Herr und der Graf Veit, den Du ſo ſchwer beleidigt haſt.

Polgar.

Der Prahlhans? Hoho, dem muß ich ſo noch einen Poſſen ſpielen.

Theobald.

Und denkſt Du nicht, wie ſehr Dein Trotz die Gräfin ängſtigen wird?

Volgar.

Du meinſt — ?

Theobald.

Gewiß Du machſt ihr Sorge und Verdruß.

Volgar.

Dann muß ich fort! (Er will hinaus.)

Theobald.

Es iſt zu ſpät, ich höre die Gäſte an der Thür. Geſchwind hierher! (Er drängt ihn hinter den Kredenztiſch.) Halt Dich verborgen und ſey ſtill, wenn Du Dein Leben liebſt.

Finale.

Zehnte Scene.

Vorige. Der **Graf**, **Agnes**, **Veit** und die **Ritter** ſorgfältiger gekleidet, **Wolf** und **Diener**, welche die Trinkgeſchirre vom Kredenztiſche auf die Tafel ſtellen und dann hinter die Stühle treten. Die erſte Schüſſel wird aufgetragen.

Graf.

Seyd mir an meiner Tafel denn willkommen
Ihr werthen Herrn, ich bitte: Platz genommen!

(Er nimmt ſeinen Platz in der Mitte der Tafel, Agnes neben ihm, Theobald will ſich zu ihr ſetzen.)

Veit.

Ei ſeht, Herr Doktor von Bologna,
Wollt Ihr Euch mit zu Tafel ſetzen?

Theobald.

Ich nehme den gewohnten Platz
An meines Lehnsherrn Tafel ein.

Veit.
Das kann wohl ſeyn, allein mein Schatz
Der Ehrenplatz iſt heute mein.
Auch glaubt' ich, daß im Kreis der Gäſte
Der Anlaß zu dem heut'gen Feſte
Nur ebenbürt'ge Herren litte.

Graf.
Mißfällt Euch meines Hauſes Sitte?

Veit.
Nun, nun, wenn Ihr's zufrieden ſeyd —
(Er ſetzt ſich an das entgegengeſetzte Ende der Tafel.)

Graf (zu Theobald).
Nimm Deinen Platz nur ein.

Theobald (geht zum Tiſche).
Verzeiht. —
Nicht mag ich Euren Gaſt beleid'gen,
Den Eure Gunſt am höchſten ſtellt;
Sonſt wollt' ich dieſen Platz vertheid'gen,
Behaupten ihn, gen eine Welt!

Veit.
Hoho! Die Rede ſteht Euch gut
Zum Bologneſer Doctorhut.

Theobald.
Mir iſt der wohlerworb'ne Hut
Mehr als ererbte Kronen werth,
Und ob ihm ziemt der freie Muth,
Das fecht' ich aus mit meinem Schwerdt.

Veit (ſteht auf).
Hoho! Was prahlt der kecke Muth?
Ich ſtünd' Euch, wär't Ihr deſſen werth!

Die Gäſte (ebenfalls).

Bedenkt ihr Herren, was ihr thut,
Iſt wol der Anlaß Streitens werth?

Graf
(iſt aufgeſtanden, nimmt Theobald, der ſich entfernen will, bei der Hand.)

Bleib Theobald!

Theobald.

O laſſet mich,
Es ſcheiden unſre Wege ſich,
Ich fühle es im tiefſten Herzen.
Gehorſam weich' ich Euren Planen,
Die Welt hat Raum für unſre Bahnen,
Vielleicht auch Troſt für meine Schmerzen:

(Er eilt hinaus.)

Elfte Scene.

Vorige, ohne Theobald.

Polgar (hinter dem Kredenztiſche)

Da treibt der Schuft auch den hinaus!

Veit (zum Grafen).

Ihr habt ja empfindliche Leute im Haus;
Wie muß man ſich denn hier benehmen?

Graf (der ſich wieder ſetzt).

Es thut mir leid wenn's uns nicht glückt
Uns Eurer Weiſe zu bequemen.
Ihr ſeyd mein Gaſt —

Veit.

Ei alter Herr,
Ihr nehmt's mit mir auch zu genau.
Was meint Ihr, Muhmchen? — alle Welt! —
Ihr weint ja gar! — (Agnes ſucht es zu verbergen

Graf.

Was fällt Euch ein,
Laßt uns die Störungen vergeſſen.

Veit.

Zum Teufel ja, wir wollen eſſen,
Stimmt an! Wir müſſen luſtig ſeyn!

(Sobald der Graf und ſämmtliche Gäſte ſich wieder geſetzt haben, wobei Ibbehalds Platz leer geblieben iſt, wird die zuerſt aufgetragene Schüſſel von der Tafel genommen, auf den Kredenztiſch geſtellt, Wolf legt daraus vor, die Diener laufen hin und wieder, den Gäſten die Speiſen zu bringen, einige gehen mit ſilbernen Kannen um die Tafel, die Becher von Neuem füllend.)

Lied.

Veit.

Die Tafel winkt,
Der Becher blinkt,
Laßt ſchauen, was die Schüſſel bringt?
Greift zu, ſtoßt an!
Der iſt mein Mann,
Der ſchlagen
Und jagen
Und zechen kann!

Gäſte.

Greift zu, ſtoßt an u. ſ. w.

Veit.

Von jeder Spur
In Wald und Flur
Läuft Alles in die Küche nur.
Die Sau im Tann
Muß gleich daran,
Wir birſchen
Die Hirſchen
Und ſpeiſen ſie dann.

Gäſte.

Die Sau im Tann u. ſ. w.

Veit.

Bringt Wein herbei,
Die Zech' iſt frei,
Wir bechern trotz der Kleriſei.
Stoß an, Kumpan,
Beſcheid gethan
Im rauſen
Und ſauſen
Da zeigt ſich der Mann!

Gäſte.

Stoß an Kumpan u. ſ. w.

(Sie erheben ſich, ſchwingen die Becher und ſtoßen lärmend an; der Graf und Agnes haben während des Liedes trübe und untheilnehmend da geſeſſen, jetzt erhebt ſich)

Agnes.

Gefiel's euch jetzt den Reihetrunk zu halten?
So bring' ich euch den erſten Trinkſpruch zu.

Gäſte.

Wir folgen Eurem Beiſpiel Mann für Mann.

(Sie ſetzen ſich wieder, auf Agnes Wink hat Welf einen großen, koſtbaren Humpen herabgenommen, ihn gefüllt, und ihn ihr gereicht

Agnes.

Reichen euch beim frohen Mahl
Frauenhände den Pokal,
O ſo herrſch' in eurer Mitte
Auch der Frauen Sitte!

Gäſte.

Ja es herrſch' in unſrer Mitte
Frauenhuld und Ritterſitte!

(Agnes hat den Wein gekoſtet, giebt den Humpen Wolf zurück, der ihn, auf einem Teller, dem Grafen reicht, Agnes ſetzt ſich wieder.)

Graf (erhebt ſich).

Laßt bei dieſem Becher Wein
Uns den alten Spruch erneu'n:
Daß wir Sorgen, Schmerz und Grollen
Hier vergeſſen ſollen.

(Er trinkt, die Gäſte trinken ihm lebhaft zu, Veit ſteht mit ſeinem Becher auf, reicht dem Grafen über die Tafel die Hand.)

Gäſte.

Ja beim kühlen Weine wollen
Wir vergeſſen alles Grollen!

Polgar.

Sich mit den Fratzen zu vertragen! —
Hei könnt' ich doch dazwiſchen ſchlagen!

Gäſte (zu Veit).

Nun iſt's an Euch, auf dieſen Spruch
Seyd Ihr nun den Beſcheid ihm ſchuldig.

Veit (empfängt den Humpen).

Na, ja, na ja, nur hübſch geduldig.

(Er ſteht auf.)

Dieſer Wein, — der gute, liebe Wein,
Den gieß' ich ein — nein wart' einmal —

Volgar (lacht).

Haha!

Veit.

Nun lacht nur nicht, ich bring' es ſchon zu Stand'.

Graf

(ſtreng zu den Dienern, die in Veits Nähe ſtehen).

Wer rührt ſich da?

Diener

(ſich von Veit zurückziehend).

Ich war es nicht! ich nicht!

(Die Teller ſind gewechſelt worden, Wolf und alle Diener entfernen ſich nun mit den gebrauchten Schüſſeln und Tellern von der Bühne.)

Veit.

Dieſer Wein, der kühle Wein,
Das iſt ein ſehr guter Wein.
Und — wenn ich den Wein getrunken
Iſt der Wein —

Gäſte (ihn foppend).

Weiter, nun? — Ihr ſeyd im Fluß.

Veit.

Ach ihr macht mich ganz konfus!

(Er ſetzt ſich und trinkt.)

Gäſte (lachend).

Ausgelacht! Brav ausgelacht!
Ihr habt 'nen ſchönen Reim gemacht!

Veit.

Ei laßt das dumme Reimen doch!
Ich will euch einen Trinkſpruch bringen,
Der ſoll auch ungereimet klingen.
(Steht auf.) Der Gräfin Agnes, meiner Braut.

Gäſte.

Hoch! hoch!

Agnes.

Was meint ihr?

Graf.

Ihr ſeyd allzufrei.

Agnes.

Wer ſagt, daß ich die Eure ſey?

Veit.

Ei ziert Euch doch nicht, ruft mir nach,
Stoßt an, auf bald'gen Hochzeittag!

Gäſte (zögernd).

Stoßt an!

Polgar

(ſpringt hervor, entreißt Veit den Pokal und tritt ihm gegenüber).

Verflucht der Tropfen Wein,
Der dieſem Spruche ſoll getrunken ſeyn!

Gäſte.

Was ſoll das?

Veit.

Iſt's die Möglichkeit!

Polgar.

Die ſchnöde Zunge ſoll der Durſt verbrennen,
Die meine Herrin wagte Braut zu nennen.

Graf und **Gäſte.**

Holla! holla!
Iſt niemand da?

Polgar.

Der Schuft ſoll verderben!
Stoßt an, ſtoßt an!

Mit Trümmern und Scherben
Beſcheid gethan!

(Er ſchleudert den Humpen gegen Veit über die Länge der Tafel, daß das Tiſchgeräth durcheinander fällt).

Graf und **Gäſte** (erheben ſich).

Ha unerhört!

(Wolf tritt mit den Dienern wieder ein.)

Graf (zu ihnen).

Greifet den Buben,
Er büße die Tücke!

Volgar.

Wer ſich mir nahet,
Den reiß' ich in Stücke!

Chor.

Schlagt ihn zu Boden!

Agnes.

O weichet zurücke!

(Volgar ergreift das Tiſchchen, auf welchem die Dokumente liegen, durchbricht damit die Schaar der Diener und Ritter, welche ſich um Veit ihm gegenüber geſammelt haben. Veit entreißt ihm das Tiſchchen, er entſchlüpft aber nach dem Hintergrunde. Hier vertreten ihm die Diener die Thüren.)

Agnes
(zu ihrem Vater, im Vorgrunde).

O zähmet die Wuth,
Verſchonet ſein Blut!

(Volgar, ringsum bedrängt, ſchwingt ſich auf die Bruſtung des offnen Bogenfenſters.)

Chor.

Ha wie verwegen!

Agnes.

Volgar, was wagſt Du?

Volgar

(einen Stein emporhebend, den er aus der Mauer gebrochen.)

Heran denn, ihr Tröpfe,
Wagt eure Köpfe!

Chor (andringend).

Reißet ihn nieder,
Der Schelm wird gehangen!

Volgar.

Mich wollt ihr fangen?

(Er ſchleudert den Stein hinab, Alles weicht davor zu beiden Seiten zurück. Volgar lacht laut, ſpringt nach einem Aſte des außen ſtehenden Baumes, ergreift ihn und ſchwingt ſich ſo hinab.)

Agnes, Chor.

Entſetzlich!

Alle.

Ha nun muß er ſterben,
Das iſt ſein Verderben!
Von der Höhe hinab
Stürzt er ſich ſelbſt in's Grab!

(Sie eilen hinaus.)

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Akt.

Wilde Wald- und Felſengegend, es iſt Nacht, man bemerkt im Mondſcheine ſieben beſonders hervorragende Felskegel. Die Zigeuner lagern unter Zelten, theils an Kochfeuern. Faſt in der Mitte der Bühne, vorn, ein größeres Feuer, an dem **Beda** bei dem Keſſel ſitzt, darin rührt. Ein paar Buben hocken bei ihr und gaffen in das Feuer.

Chor.

Parna, Mihaly und **Andre**
(im Hintergrunde).
Im Nebelgerieſel, im tiefen Schnee,
Im wilden Wald, in der Winternacht,
Ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
Ich hörte der Eulen Geſchrei.

Chor.

Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Witohu!

Beda.

Bringt mir noch Reiſig her und dünnes Holz. Friſch, friſch! Was ſeyd ihr faul und ſchläfrig ſeit der Volgar fort iſt. Kommt, Varna, Mihaly und ihr, kommt lagert her, Suppe kocht ſchon und Ferkel iſt bald gahr.

(Varna, Mihaly u. A. lagern ſich um das vordere Feuer und fahren fort.)

Ich ſchoß einmal eine Katz' am Zaun,
Der Anna, der Hex, ihre ſchwarze, liebe Katz',
Da kamen des Nachts ſieben Wehrwolf zu mir,
Waren ſieben, ſieben Weiber vom Dorf.

Chor.

Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Witchu!

Varna, Mihaly und **A.**

Da nannt' ich ſie alle bei Namen laut,
Was willſt du Anne? was willſt du Beth?
Da rüttelten ſie ſich, da ſchüttelten ſie ſich
Und liefen und heulten davon!

Chor.

Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Witchu!

Zweite Scene.

Vorige. **Sveto**, bald darauf **Theobald**.

Chorſcene und Aria.

Screto (kommt gelaufen).

Paßt auf, es kommt wer durch den Wald,
Seyd auf der Hut!

Chor.

Erſpäht er unſren Aufenthalt:
Koſtet's ſein Blut!

Veda.

Verlöſcht die Feuer! haltet euch ſtill!
Lauſcht, was er will.

(Die Zigeuner löſchen das vordere Feuer aus, ziehen ſich in den Hintergrund zurück, wo ſie die übrigen Feuer theils auslöſchen, theils durch darüber geſtürzte große Keſſel verbergen. Sie kauern dann eng beiſammen.)

Theobald

(tritt ganz im Vorgrunde, heftig bewegt, auf, ohne Barett und Waffen, wie er im vorigen Akte abgegangen).

Aria.

So muß ich Dich verloren geben
Du Freudenglanz von meinem Leben,
Mein goldner Liebesſtern!
Soll ich nimmer Dich erreichen?
Ich ſeh Dein holdes Licht erbleichen,
Und bin verbannt und fern!
Verzweifelnd knirſch' ich in die Ketten,
Von denen mich kein Flehn erretten,
Kein Kampf befreien kann.
O wer kann einen Weg mir zeigen,
Den harten Trennungsſpruch zu beugen?
Mein Leben ſetzt' ich d'ran!

(Die Zigeuner regen ſich, nehmen ein paar Brände von den noch nicht verlöſchten Feuern.)

Chor.

's iſt ein einzelner Mann,
Nur dreiſt heran!

(Sie ſchleichen dicht an ihn heran, umringen ihn mit gezückten Meſſern, ihn anrufend.)

Was ſuchſt Du hier?!

Theobald (gefaßt).
Euch nicht.

Chor.
Willſt uns verrathen?

Theobald.
Was fällt euch ein? Den Rückweg nach dem Schloß
Hab' ich verfehlt.

Beda.
Gehörſt Du in das Schloß?

Theobald.
So iſt's; d'rum waget nicht mich zu verletzen.

Beda.
He Varna, leucht' ihm in's Geſicht!
(Es geſchieht, ſie ſieht ihm ſcharf in's Auge.)
Nein, er belügt uns nicht.
Erkennt ihr ihn wohl?
Er war bei dem Fräulein,
Er dienet dem Grafen,
Der Volgar entführt.

Chor.
So wird er ſicher uns verrathen,
Kommt er nach Haus.

Beda.
Laßt mich nur machen, geht zurücke,
Ich frag' ihn aus.

Chor.
Paſſ' auf, das iſt nicht recht geheuer,
Der meint's nicht gut.

Beda.
So geht nur, ſeht mir nach dem Feuer,
Bin auf der Hut.

Theobald.

Welch unerwartet Abenteuer,
Hier gilt es Muth!

(Die Zigeuner ziehen ſich zurück, zünden die Feuer wieder an, lagern ſich dazu. An dem vorderen Varna, Sveto, Mihaly u. A., ſie verzehren ihr Mahl.)

Veda.

Nun komm, ſey ohne Furcht und ſag' geſchwind wie es meinem Volgar geht. Iſt er noch guten Muthes? ſag' wie nimmt er ſich?

Theobald.

Faſt wie ein ungezähmtes Roß, dem man Gebiß und Zaum anlegen will.

Veda.

Ei zum Gehorchen hab' ich ihn auch nicht erzogen.

Theobald.

Erſt heut' hat nur der Gräfin eifriges Bemühen von ſchwerer Züchtigung ihn frei gemacht.

Veda.

Das Fräulein nimmt ſich alſo ſeiner an?

Theobald.

Mit ganz beſondrer Milde und Freundlichkeit.

Veda.

Ja, ja, die Stimme der Natur ſchweigt nicht.

Theobald (befremdet).

Was ſagſt Du?

Beda.

Nichts, Herr, kehrt Euch nicht d'ran. Sagt mir nur eins: Hat denn der Graf zum zweitenmal gefreit?

Theobald.

Was fragſt Du danach, Alte?

Beda.

Ich frage Dich mit gutem Recht. Iſt dieſes Fräulein eines zweiten Weibes Kind?

Theobald
(nach einer Pauſe der Befremdung).

Nein. — Nur einmal war der Graf beweibt, und Gräſin Agnes iſt das einz'ge Kind, das ihm von einem Zwillingspaar geblieben.

Beda (überraſcht).

Ein Zwillingspaar? — (Murmelt.) So, ſo, das iſt was andres. (Lauernd.) Der Knabe iſt ja wol etwa drei Jahre alt geſtorben? — oder war's nicht ſo? — Doch davon haſt Du wol niemals gehört?

Theobald (geſpannt).

Doch, doch! Genau kenn' ich das Schickſal dieſes Hauſes.

Beda.

So ſag' mir denn: warum der Graf ſein Weib und Kind verſtoßen?

Theobald.

Woher, um Gotteswillen, weißt Du das?

Beda.

Steht Rede mir, dann will ich Euch genügen. Glaub' mir, ich frage nicht aus eitler Neubegier, die Zeit iſt reif, die Stunde iſt gekommen, (mit prophetiſcher Erhebung) ich weiß, Dich führt kein bloßer Zufall her.

Theobald.

Bei Gott, Du ſprichſt in wunderbaren Räthſeln! Doch wie dem ſey — ich will Dir Rede ſtehn, vielleicht, vielleicht — doch nein, die Hoffnung iſt zu kühn. So wiſſe denn: der Graf verſtieß im Zorn ſein Weib, weil er es treulos glaubte, verſtieß ſein Kind, das er für einen Baſtard hielt.

Beda (haſtig).

Und glaubt er's noch? — Steht er dem Sohn' noch immer nach dem Leben?

Theobald.

Entſetzlich Weib! Auch das weißt Du?

Beda (dringend).

Antworte mir, haßt er den Sohn nicht mehr?

Theobald.

Nein, nein, denn wenig Tage reichten hin, der Gräfin Unſchuld an das Licht zu bringen. Mit tiefer Reu' beweint er nun den Sohn, denn Fremden muß er ſeine Güter laſſen und ſeiner Tochter Herz —

Beda (einfallend).

Davor ſey Gott! Der junge Adler kommt zurück und wirft die Kukuksbrut aus ſeinem Neſt!

Theobald.

Um Gotteswillen, Weib, weißt Du etwas von dem verlornen Sohn? Du kannſt Dir überreichen Lohn erwerben und Dank und Segen neubelebter Herzen.

Veda.

Vielleicht — vielleicht. —

Enſemble.

Chor (an dem Feuer).

Wille wau, wau, wau! Wille wo!

Veda (zu Theobald).

Kommt, die wilde Herde ſtört uns,
Kommt hieher und hört mich an.
(Sie zieht ihn ſeitwärts zu einem Gebüſch und ſetzt ſich mit ihm im Dunkel deſſelben auf das Geſtein.)
Siebzehn Sommer ſind vergangen,
Daß wir wandernd, ſo wie jetzt,
Nachts in dieſem Wald gelagert,
Und ich, einſam Kräuter ſuchend,
Nahe bei den ſieben Steinen
Eine Frau im Sterben fand.

Theobald.

Ja, an ſolcher Stelle war es,
Wo man todt die Gräfin fand.

Veda.

Schaut umher, im Mondenſcheine
Zählet Ihr die ſieben Steine.

Theobald (aufſpringend).

Hier alſo, hier hat meiner Agnes Mutter
Die engelreine Seele ausgehaucht?!

Beda.

Meine Hülfe war vergebens;
Und ſie ſagte ſterbend aus:
Ihr Gemahl, Graf Hohenegk,
Habe ſchuldlos ſie verſtoßen,
Sie und ſein unmündig Kind.

Theobald
(der ſich wieder geſetzt).

Und dies Kind? Wo blieb das Kind?

Beda (ſieht ihn an).

Weiß nicht, Herr — ich weiß es nicht,
Habe nur die Mutter funden.

Theobald.

Weib Du lügſt! das iſt unmöglich.
Mit dem Kind' war ſie gefloh'n,
Nimmermehr hat ſie's verlaſſen,
Sprich, wo haſt Du ihren Sohn?

Beda (höhniſch).

Fordert Ihr von mir den Knaben?
Fragt die Füchſe und die Raben,
Wo ſie ihn gelaſſen haben?

Theobald
(ſchlägt die Hände vor's Geſicht).

O entſetzlich!

Chor (am Feuer).

Wille wau, wau, wau! Witohu!

Theobald.

Gab die Mutter keine Nachricht?

Beda.

Sie verſchied bei meinen Fragen.
Ich bedeckte ſie mit Zweigen,

Nahm dann ſtille meine Kräuter
Und zog meines Weges weiter.

Theobald.

Ja, ſo hat man ſie gefunden. —
Alſo keine Spur des Knaben?

Veda (den Kori wiegend).

Fragt die Füchſe und die Raben —

Theobald (aufſtehend).

Nein, Du verhehlſt mir die Wahrheit; o rede!
Gieb einem Vater die Ruhe zurück!
Rede, denn auch mein Lebensglück —

Veda.

Still!
Horch, es regt ſich in dem Lager,
Was mag's geben? Flink, verſteckt Euch
(ſie drängt ihn hinter das Gebüſch)
Hier — und ſchweigt, bei Eurem Leben!
Mehr hab' ich Euch noch zu ſagen.

Chor (hinter der Scene).

Taho! taha!
Volgar iſt da!

Dritte Scene.

Volgar ſtürzt mit einigen **Zigeunern** auf die Bühne. **Vorige.**

Volgar.

Da bin ich, ja!
Bin wieder da!

Veda
(liebkoſend um ihn herkeuchend).
Mein Goldkind, biſt Du wieder da?

Chor
(Volgar bewillkommend, umtanzen ihn, rühren Handpauken und Triangel.)
Taho! Taha!
Volgar iſt wieder da!

Volgar.
Laßt mich ſitzen, ich bin müde.
Er ſetzt ſich auf einen Stein am großen Feuer, Veda hockt zu ihm, die Zigeuner kauern, liegen und ſtehen neugierig dicht um ihn.)

Chor.
Nun ſag' an,
Hatt'ſt Du Glück?
Warum kommſt
Schon zurück?

Volgar.
Weil die blanken Leute
Stolz und herriſch ſind.
Wollten gebieten
Als wär' ich ihr Knecht,
Wollten mich — ſchändlich! —
Doch hab' ich's gerächt.
Als ſie breit zu Tafel ſaßen,
Warf ich Alles über'n Hauſen.

Chor.
Hahaha! Das war recht!

Volgar.
Sprang dann behende
Zum Fenſter hinaus.

Chor.
Zum Fenſter hinaus?
Tahe! Hahaha!
Biſt ein Burſch' wie ein Daus!

Polgar.
Wollt ihr mir zu trinken geben?

Veda und einige **Weiber.**
Gleich mein Sohn, gleich ſollſt Du haben.
(Sie geben zu den Feuern im Hintergrunde.)

Polgar
(ſpringt auf, zieht die Männer in den Vorgrund).
Wollt ihr ſie zücht'gen, die blanken Leute?
Lüſtet es euch nach reichlicher Beute?

Die **Männer.**
He, wie Du fragſt!

Polgar.
Laßt es nur Veda nicht hören,
Sie würde uns ſtören.

Chor.
Rede nur, rede!

Polgar.
Wir wollen morgen das Schloß erſteigen,
Wollen den Rittern die Meiſter zeigen.

Chor.
's wird nit gelingen,
Können's nit zwingen.

Polgar.
Iſt Alles bedacht. Der ganze Troß
Ziehet morgen aus dem Schloß
Früh zur Jagd hinaus.

(Zu Einigen.) Still erklettern wir die Mauer,
Oeffnen das Thor, (zu Andern) ihr ſeyd auf der Lauer,
Stürmet herein, wir ſind Herren im Haus!

Chor (wild).
Huli! Tabo!
Wir ſind Herren im Haus!

Beda
(kommt mit einem Becher aus dem Hintergrunde, die Männer beobachtend ſchleicht ſie zu Theobald.)
Was haben die vor? Was wird daraus?

Theobald (verſteckt).
Ha welch ein Schlag bedroht unſer Haus!

Chor.
Aber die Wächter
Werden uns ſtören,
Werden ſich wehren,
Wie dann?

Volgar.
Memmen!
Habt ihr nicht Waffen,
Bahn euch zu ſchaffen?
Ich führ' euch an!

Chor.
Laß uns nur machen.
Wenn der rothe Hahn kräht,
Wenn das Schloß in Flammen ſteht,
Dann woll'n wir ſie verlachen!

Volgar.
Sengen und brennen?
Seyd ihr von Sinnen?

Wir wollen wie Männer
Das Schloß uns gewinnen.

Chor.

Wollen ſchon fechten
Sind wir erſt drinnen.

Theobald.

Wie ſoll ich retten?
Wär' ich von hinnen!

Beda
(kommt zu Theobald).

Eh ſie Euch treffen
Macht Euch von hinnen!

(Man ſieht, daß ſie ihm den Weg bezeichnet, den er zu nehmen habe.)

Volgar.

Nun denn, auf morgen!

Chor.

Sey ohne Sorgen.

Volgar.

Die Jagd zieht hinaus.

Chor.

Wir ſchleichen um's Haus.

Volgar.

Ich öffne das Thor.

Chor.

Wir ſpringen hervor.
Die Büchſen knallen,
Die Wächter fallen,
Wir ſtürmen hinein,
Huli, huli!
Alles was drinn' muß unſer ſeyn!

Polgar.
Die Büchſen knallen,
Die Stolzen fallen,
Das Schloß iſt mein,
Und ſie ſoll meine Königin ſeyn!

Theobald (zu Beda).
Wann ſeh' ich Dich wieder?

Beda.
Früh um die neunte Stund'
Im Mühlengrund!

Chor
(nach dem Gebüſch blickend).
Horcht, wie's da rauſcht.
Sind wir belauſcht?
Still nur! — Kein Wort! —

Theobald.
Ich komme.

Beda.
Nur fort! (Er eilt ab.)

Polgar und **Chor**
(ſtürzen auf das Gebüſch zu).
Wehe dem Horcher!

Beda
(tritt hinter dem Buſche hervor, Polgar den Becher entgegenſtreckend).
Da trink, mein Junge.

Polgar.
Du biſt es Beda?

Beda.
Ei wer denn ſonſt?
(Die Weiber kommen wieder in den Vordergrund.)

Chor.

Wo iſt der Mann aus dem Schloſſe geblieben?

Beda.

Der wandert lange auf Dorneck zu.
Fort! es iſt ſpät, macht euch zu Ruh!

Weiber.

Gute Nacht!
Alles wird zur Ruh gebracht,
Und erwacht,
Wenn die Sonn' am Himmel lacht.
Gute Nacht!

Volgar und **Männer.**

Gute Nacht!
Habt wohl Acht!
Früh erwacht,
Dann wird ſacht
Kühn vollbracht,
Was wir ſchlau uns ausgedacht!
Gute Nacht!

(Die Männer zerſtreuen ſich im Hintergrunde, verſchwinden theils in den Zelten, theils lagern ſie ſich, in ihre Mäntel gehüllt, bei den verglimmenden Feuern. Es wird ſtill. Beda ſchürt die Gluth des vorderen Feuers, Volgar wirft ſich dabei nieder. Ein Glöcklein ſchlägt in der Ferne Zehn.)

Melodrama und Lied.

Beda.

Iſt das die Schloßglocke?

Volgar.

Ja. Dort ſchläft nun Alles ſtill und unbekümmert ein. Um mich wird dort kein Aug' in Sorgen wachen.

Beda.

Hätteſt dort weicher ruhen können, als hier auf dem rauhen Boden.

Polgar.

Ruhen? — ich ruhen? — Es liegt ſich überall hart, mit dem Sturm und dem Brand in der Bruſt. Mutter Beda, ich glaube der böſe Feind hetzt mich, ſeit ich von Dir ging. Gewiß ich finde nimmer wieder Ruhe!

Beda
(hat ſich zu ihm auf einen Stein geſetzt, auf welchen er den Ellbogen ſtützt).

Nicht doch, mein Goldjunge! was fällt Dir ein? Komm laß uns plaudern, daß Dir die böſen Gedanken vergehen. (Sie rückt an ihn heran.) War denn der alte Graf Dir freundlich?

Polgar (bitter).

Ja, o ja. Er wollte mir die Peitſche geben laſſen.

Beda.

Die Peitſche? — Dir? — Hei warte alter Rabe, die Geißel Gottes kommt noch über Dich!

Polgar.

Ja, wenn er nicht ſo weiße Haare hätte, und nicht des Fräuleins Vater wäre und — ſag' mir doch Beda: was mag das bedeuten? Du weißt wie oft in meinen Bubenjahren mir von einem böſen Mann geträumt, der mich mit einem blanken Dolch' verfolgte.

Beda.

So, ſo, haſt Du davon geträumt?

Polgar.

Wie oft hab' ich es Dir damals geklagt! (Er richtet ſich zur Hälfte auf.) Sieh ſo, ſo ſtand der grimme Mann vor mir und holte aus zum Stoße gegen mich. — Ich klammerte mich feſt an jemand an, — ja — (ſich beſinnend) ja, wer war nur das?

Beda.

Laß ſeyn, was quälſt Du Dich damit?

Polgar.

Sieh nun, ſo oft der alte Graf ſo zornig auf mich wird, fällt mir der Traum heiß ein, daß mir's durch Mark und Bein geht.

Beda.

Hm! — was wird's bedeuten? — Ich will Dir morgen 'ne Alraunwurzel ſuchen, die hilft Dir von den böſen Träumen.

Polgar

(legt ſich wieder nieder).

Ja könnte ſie's! Die unglückſel'gen Träume! Die guten werden niemals wahr und den böſen begegn' ich überall.

Beda.

So lieg' nur ſtill und ſchlaf'! ich ſinge Dir, wie ſonſt, die böſen Träume fort.

Lied.

Schlaf', ſchlaf'!
Die Nacht bricht ſchwarz herein,
Die Fledermäus flattern, die Unken ſchrei'n.

Die Eule glotzt mit den Augen voll Gluth,
Und flieget nach Fraß für die hungrige Brut.
Schlafe, ſchlaf' in guter Ruh,
Sovava, sovava, svadaju!

Volgar.

Die jungen Eulen haben eine Mutter, ich habe keine.

Beda.

Du Rabenkind! Bin ich nicht Deine Mutter? Hab' ich Dich nicht mit Angſt und Noth gepflegt?

Volgar.

Ja, ja, das haſt Du — aber meine Mutter biſt Du doch nicht.

Beda
(faßt ihn am Halſe).

Geh Du Schelm! Bin ich Dir nicht hübſch genug?

Volgar.

Du haſt doch noch das Kreuz, das ich Dir ſchenkte?

Beda.

Was werd' ich nicht?

Volgar.

Laß mich's doch noch einmal ſehen.

Beda.

Da iſt's. Du kannſt es auch von nun an wieder tragen. (Sie will es ihm umhängen.)

Volgar.

Nein, laß es mir ſo in der Hand. (Er betrachtet es im Feuerſchein.)

Beda.

Das Fräulein aus dem Schloß war wohl recht liebreich gegen Dich?

Bolgar.

Ja, o ja! — Den Sänger aber zieht ſie mir doch vor. Ich hab' es wohl belauſcht, wie ſie ihn anſieht, wenn es Keiner merkt. Mich hat ſie noch niemals ſo angeſehen. Und der großmäulige Schuft, den ſie heirathen ſoll, der darf ihr gar die weißen Hände küſſen.

Beda.

Du Spatz! Du wirſt ihn doch nicht daran hindern?

Bolgar.

Ich denke doch! — Ich gehe hin und ſchlag' ihn todt! — Dann wird mir auch wol leichter werden.

Beda.

Willſt Du wol ſtille liegen, wilder Burſche? Nimm Dich in Acht vor Blutgedanken, wenn Du vor böſen Träumen ſicher ſeyn willſt! (Sie ſingt.)

Schlaf', ſchlaf'!
Die Geiſter gehn jetzt um
In langem Zug um die Kirch' herum.
Die Braut mit dem Kranz und der klappernde Greis
Und die Mutter, die weint um die Kinderchen leis!
Schlafe, ſchlaf'! —

Bolgar.

Weißt Du denn nicht, wie meine Mutter ausgeſehn?

Beda.

Fängſt Du ſchon wieder an? Lieg ſtill, 's iſt tiefe Nacht.

Polgar.

Sie muß doch Augen wie das Fräulein gehabt haben und ſo weiche, weiße Hände, womit ſie mir die Thränen aus den Augen wiſcht. — Es iſt ſchon lange, daß ich nicht geweint.

Beda.

Es iſt auch lange ſchon, daß Du kein Kind mehr biſt.

Polgar
(legt beide Hände gefaltet auf Beda's Knie).

O, wär' ich noch ein Kind, und könnte einmal, einmal nur auf meiner Mutter Knieen liegen, und weinen, weinen bis in alle Ewigkeit! (Er drückt das Geſicht in die gefalteten Hände und bleibt in dieſer Stellung.)

Beda.

Nun ſchlaf' doch nur, mein armer Junge; zum weinen iſt auf Erden jede Stelle recht. (Sie ſingt:)

Schlaf', ſchlaf'!
Und iſt gleich finſtre Nacht,
Der Mond und die Sternlein halten ja Wacht.
Und ob ſie verlöſchen auch ſpät oder früh,
(da ſie ihn eingeſchlafen glaubt, ſingt ſie ſtockend:)
Ein treues Auge —

Polgar (halb ſchlafend).

Ein treues Auge es ſchließt ſich nie.

Veda
(iſt wieder eingefallen).
Schlafe, ſchlaf' in guter Ruh,
Sovava.
(ſie beugt ſich über ihn, läßt mit der Stimme nach.)
Sovava-sva-da-ju!
(ſie bemerkt, daß er ſchläft, ihr Geſang erhebt ſich.)
Schlaf', ſchlaf'
Mein junger Graf!
Noch einmal ſchlaf' im Walde aus,
Biſt bald im goldnen Schloß zu Haus.
Nacht, zieh vorbei!
Laß den Morgen frei!
Schlaf' aus von aller Sorg' und Qual!
Ich wiege Dich wol zum Letztenmal!

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Akt.

Im Hofe des Schloſſes Hohenegk. Zur Seite das Wohnhaus, einige Stufen führen zur Thür hinan, an beiden Seiten derſelben ſind Bannerlanzen aufgeſteckt. Auf der andern Seite der Bühne bemerkt man den Eingang zum Schloßgärtchen, am Gemäuer eine weinumrankte Bank. Im Hintergrunde zieht ſich eine Mauer mit Thürmen, halb von wildem Gebüſch verdeckt, über die Bühne. In der Ferne bewaldete Berge. Jäger und Knechte ſtehen mit Jagdgeräth aller Art auf der Bühne.

Chor und Duett.

Chor.

Hinaus in den grünen Wald,
Hinaus, das Hüfthorn ſchallt!
Wie ſtampfet und ſcharret des Roſſes Huf,
Wie heulen die Rüden in Jägers Ruf!
Jo huſſaſſa, hallo!
Herrideh!
Hinaus in den grünen Wald,
Hinaus, das Hüfthorn ſchallt!
Nun ſpüret der Leithund, das Wild iſt geſtellt,
Bald raſſelt es luſtig durch Haide und Feld!
Jo huſſaſſa, hallo!
Herrideh!

Zweite Scene.

Vorige. Wolf kommt eilig hinter dem Wohnhauſe hervor

Still! ſtill! Macht euch aus dem Wege! Die Herren ſind in heftigem Streit. Der Graf Veit nimmt ſich auch gar zu viel heraus; er tadelt die Ställe, die Falknerei und will Alles gleich geändert haben, als ob er hier ſchon Herr wäre. Da wurde der Graf böſe und ſie ſind heftig aneinander gerathen. Macht euch aus dem Wege. Sind die großen Herrn im Streite, ſteh' der Diener fein bei Seite! (Er zieht ſich mit den Jägern zurück.)

Dritte Scene.

Vorige. Der **Graf** tritt heftig, hinter dem Hauſe, auf, ihm folgt **Veit,** den Falken auf der Fauſt, mit den **Rittern.** Alle in Jagdkleidern.

Graf.

Nein, es länger zu ertragen,
Fehlt mir die Geduld.

Veit.

Will mein Wort Euch nicht behagen,
Iſt's nicht meine Schuld.

Die **Ritter.**

Müßt als Vettern euch vertragen
In Liebe und Geduld.

Graf.
Ich bin Herr, und ich allein
Habe hier zu ſchalten.

Veit.
Ja für's Erſte mag das ſeyn,
Aber bauen und verwalten
Taugt einmal nicht für die Alten,
Das kommt Eurem Eidam zu
Und Ihr ſetzt Euch fein zur Ruh.

Graf.
Noch ſeyd Ihr mein Eidam nicht,
Habt das Lehn noch nicht empfangen,
Seht Euch vor, es ſteht bei mir,
Ob Ihr beides ſollt erlangen!

Veit (verdutzt).
Wie? Iſt Euer Wort Euch leid?

Die Ritter.
Beſter Graf, Ihr geht zu weit,
Vor den Knechten führt Ihr Streit.
Kommt hinaus zum luſt'gen Jagen,
Euch des Unmuths zu entſchlagen.

Graf.
Laßt mich, laßt, ich mag nicht jagen!

Veit.
Ihr wollt nicht jagen? alle Welt!
Die Treiber ſind draußen, das Wild iſt geſtellt.

Graf.
Zieht Ihr hinaus, doch laßt mich hier.

Veit und die Ritter.

Nimmermehr, ſo bleiben wir,
Mag das ſchöne Treiben
Lieber unterbleiben.

Graf.

Das ſoll's nicht, bei meinem Wort.

Veit und die Ritter.

Nun ſo kommt denn mit uns fort.
Hinaus in den grünen Wald!

Chor (vortretend).

Hinaus, das Hüfthorn ſchallt.
Es ſchüttelt der Falke die klirrende Kapp',
Schon tummelt ſich munter ſo Ritter als Knapp'!
Jo huſſaſah, hallo!
Horridoh!

(Veit und die Ritter haben den Grafen begütet, ihn mit hinweggeführt, die Jäger folgen ihnen, der Chor verklingt. Agnes tritt aus dem Garten.)

Vierte Scene.

Agnes.

So bin ich endlich, endlich doch allein.
Und wie der wilde Klang der Hörner
Mir ferne tönt und immer ferner,
Verklingt in mir auch alle Sorg' und Pein.
So kann ich in Dein liebes Angedenken
Mich ungeſtört und ganz verſenken,
Mein theurer Theobald!
Die Liebe, die wir nimmer uns geſtanden,
Sie hält uns doch in feſten Treuebanden,
Und ſtählt das Herz mit ſiegender Gewalt.

Aria.

Wie ſcheuchen die goldenen Liebesgedanken
Die düſteren Schatten der Sorge zurück.
Sie tragen uns hin über neidiſche Schranken,
Und bauen der Seele ein dauerndes Glück.
Mag ſich die Welt auch feindlich verſchwören,
Uns trennen in Raum und Zeit;
Sie kann dem Zuge der Herzen nicht wehren,
Wir werden einander untrennbar gehören,
Verlobt für die Ewigkeit!

Fünfte Scene.

Agnes. Graf.

Graf (in die Scene rufend).

Und tragt mir Sorge für den Rappen, ſonſt fühlt er den Ritt ſein Leben lang!

Agnes.

Wie, mein Vater, ſchon zurück? Und allein?

Graf (erhitzt und heftig).

Hätt' ich doch den Fuß nicht in den Bügel geſetzt! Der Unverſchämte! Verwünſcht ſey dieſe Vetterſchaft!

Agnes.

Um Gott, was iſt geſchehn?

Graf.

Was? Was? — Schon hier hat er mich toll gemacht durch ſein unverſchämtes Meiſtern, und kaum ſind wir im Forſte, ſo fängt er wieder an (er ſtampft mit dem Fuße) Tod und Ver —! Da warf ich den Karren herum ins Gebüſch hinein und jagte zurück.

Agnes.

Und ſind Euch Eure Leute nicht gefolgt?

Graf.

Es hat mich wol keiner bemerkt. — (Bitter.) Wer merkt auch noch auf mich? Ich habe mich überlebt. Hohenegks Adler liegt ſterbenskalt und flügellahm auf einſamer Klippe, und die Krähen umkrächzen ihn und zerren ſchon dort und hier an ſeinem Fleiſch.

Agnes
(wirft ſich an ſeine Bruſt).

Mein Vater, Vater! Was ſind das für Worte?

Graf (ſie umfaſſend).

Aber wir wollen edel untergehn, mein Kind! Keine Mitbelehnung, keine — wie könnt' ich einen Augenblick nur daran denken, mein einzig liebes Kind an dieſen wüſten Burſchen zu verſchenken! — Nichts, nichts mehr davon. Mag mein Stamm mit mir erlöſchen, mein Lehn zerfallen, mein Name ſpurlos untergehn; ich will bis zum letzten Athemzuge bleiben, der ich war und tragen, was ich ſelbſt verſchuldet. O mein Weib, mein Weib, wie fürchterlich wirſt Du gerächt!

Agnes.

Mein Gott, was ſprecht Ihr denn?

Sechſte Scene.

Vorige. Theobald. Wolf.

Theobald (noch hinter der Scene).

So führt mich nur zum Grafen! Da, da iſt er. (Er tritt, außer Athem, haſtig auf.) Schnell, ſchnell Herr Graf, ſchickt einen Boten fort, laßt alle Eure Knechte zurückrufen, dem Schloſſe droht ein Ueberfall!

Graf.

Von wem? Biſt Du bei Sinnen?

Theobald.

Von den Zigeunern; fragt nicht lange, ich habe ihre Abrede belauſcht, eilt, eilt!

Graf.

Wer Teufel wird ſich vor Zigeunern fürchten?

Theobald.

Volgar führt ſie an, ſein Beiſpiel macht ſie kühn.

Agnes.

Volgar?

Graf und Wolf.

Der Verräther!

Theobald.

Bedenkt, daß Ihr nur ein paar alte Wächter im Schloſſe habt, wie wollt Ihr widerſtehn?

Graf (zu Wolf).

So ſende hinaus — doch wen?

Wolf.

Laßt mich nur ſelber reiten, Herr, es wird ſonſt nichts Geſcheudtes.

Graf.

So thu' es, Alter. Nimm meinen Rappen. Mein Vetter mag mit allen Teufeln jagen, alle meine Leute ſollen heim!

Theobald.

Nur ſchnell, nur ſchnell! Denn jeder Augenblick bringt die Gefahr uns näher. (Wolf ab.)

Graf (ruft ihm nach).

Dann ſoll das Thor verriegelt, die Brücke aufgezogen werden!

Siebente Scene.

Vorige, ohne Wolf.

Theobald.

Ich hoffe, wol eine Stunde ſind wir vor dem Ueberfall noch ſicher, denn fern im Walde fand ich das Zigeunerlager, bei den ſieben Steinen.

Graf.

Bei den ſieben Steinen?

Theobald.

Ja dort, Herr Graf, an jener Unglücksſtelle erfuhr ich die Gefahr, die Euch bedroht; doch fand ich dort auch eine andre Spur, die uns vielleicht zum höchſten Glück geleitet, doch wie — (ſich beſinnend) weh mir!

Terzett.

Graf und Agnes.

Was iſt $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{Dir,}}{\text{Euch,}}$ was ergreift $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{Dich}}{\text{Euch}}$ ſo?

Theobald.

Sprach ſie nicht?
„Um die neunte Stund'
„Im Mühlengrund.“

Agnes.

So ſprecht!

Graf.

Erkläre Dich!

Theobald (zum Grafen).

So wißt denn, daß in dieſer Nacht
Ich eine ſichre Spur gefunden
Von Eurem früh verlornen Sohn!

Agnes.

Von meinem Bruder?

Graf.

Meinem Sohn?

Theobald.

Zwar dunkel iſt noch meine Kunde,
Doch ſollte Alles ich erfahren
Zur neunten Stund', im Mühlengrunde.

Agnes und Graf.

So eilet hin, es drängt die Stunde!

Theobald.
Und jetzt, jetzt ſollt' ich von Euch gehn,
Da die Gefahr Euch rings bedroht?
Muß ich nicht fechtend bei Euch ſtehn?

Agnes.
Nein bleibet, draußen harrt der Tod!

Theobald.
So grauſam höhnt mich das Geſchick!
Es winkt mit fernen Freudenzeichen,
Das höchſte Glück konnt' ich erreichen,
Und darf nicht von der Stelle weichen,
Der Theuerſten Gefahr hält mich zurück.

Graf, dann Theobald.
Der Herr wird uns die Wage halten,
Er wird gewähren, was uns noth.
Er mag mit unſrem Glücke ſchalten,
Wir wollen treu zuſammenhalten,
Auf Leben und auf Tod!

Agnes.
Der Herr wird uns die Wage halten,
Er wird gewähren, was uns noth,
Er mag mit unſrem Leben ſchalten,
Denn ſeine Liebe wird uns halten
Im Leben und im Tod!

(Der Graf und Theobald eilen hinweg.)

Agnes (allein).
O warum kann ich die Gefahr nicht theilen,
Muß hier in Sorg' und Zweifel müßig weilen.

(Sie wirft ſich auf die Bank.)

Achte Scene.

Agnes, Polgar, Parna, Sveto, Mihaly u. A. ſteigen im Hintergrunde über die Mauer, ſich vorſichtig hinter dem Gebüſch verſteckend. Sie ſind unregelmäßig bewaffnet. **Polgar** noch in der Dienertracht, doch theilweis zigeuneriſch geputzt, einen bunten Mantel auf der Schulter, mit Dolch und Säbel.

Finale.

Zigeunerchor.

Alles ſtill,
Gut gelungen!
Immer weiter
Vorgedrungen!

Polgar.

Stolze Ritter
Seyd bezwungen,
Ich bin Herr,
Es iſt gelungen!

(Die Zigeuner ſchleichen die Mauer entlang, durch's Gebüſch, rechts ab. Polgar will auf's Haus zu.)

Neunte Scene.

Polgar. Agnes.

Agnes
(iſt aufmerkſam geworden).

Was flüſtert dort? Was kann das ſeyn?
(Sie ſteht auf, wendet ſich, erblickt Polgar.)
Barmherz'ger Gott! (ſie will entfliehn.)

Volgar
(vertritt ihr den Weg).
Kein Laut, es iſt Dein Tod!

Agnes.

Entſetzlicher! Was haſt Du vor?

Volgar.

Nein, ſieh mich nicht ſo ſcheu und feindlich an,
Dir wird kein Leides angethan.
In dieſem Schloß, das jetzt mein eigen,
Soll jedes Haupt nur Dir ſich neigen,
Dir unſrer Königin fortan!

Agnes.

O welch' ein frevelhaft Beginnen!
Entflieh'! Laß nie Dich wieder ſehn!

Volgar.

Von Dir hinweg ſollt' ich? von hinnen?
Soll wieder in die Wildniß gehn?
Ich kann nicht mehr.
Die Sterne ziehen mich hieher,
Es drängt mich mein Geſchick.
Mag ich nun ſiegen
Oder unterliegen,
Ich kann nicht mehr zurück!
(Ganz ferne Hörnerklänge.)

Agnes.

Dein Anſchlag iſt entdeckt, die Hörner kunden
Schon unſrer Jäger Wiederkehr.
Du biſt verloren, wenn ſie hier Dich finden!

Volgar.

Heran! heran! Hier will ich ihnen ſtehn,
Und muß es ſeyn, an dieſer Stelle,
Im Strahle Deiner Augen untergehn.

Agnes.

Nein, nein, Du ſollſt nicht ſterben, rette Dich!

(Nähere Hörner.)

Volgar.

Wirſt Du den Blick dann gütig auf mich wenden?
Und wenn die Quellen meines Lebens fließen,
Mit dieſen weichen, weißen Händen
Mir meine glüh'nden Augen ſchließen?

(Er ergreift ihre Hand.)

Willſt Du? Willſt Du?

(Vor ihr niederſinkend.)

Dann ſchlaf' ich ruhig ein,
Und werde ſterbend einmal glücklich ſeyn.

(Ihre Hand an die Bruſt drückend, lehnt er das Haupt an ihren Arm.)

Agnes.

In tiefſter Seele rührt Dein Schickſal mich,
Um meinetwillen, Jüngling, rette Dich!

(Getümmel hinter der Scene, Geſchrei der Zigeuner.)

Huli! huli!
Die Bahn iſt frei!

(Nothruf vom Thurme, Volgar ſpringt auf.)

Agnes.

Was iſt geſchehn?
Welch ein Geſchrei?

Zehnte Scene.

Vorige. Parna und Sveto, gleich darauf Theobald.

Parna und **Sveto** (zu Polgar).

Sieg, Sieg! Es iſt gelungen,
Die Wächter ſind bezwungen!

Theobald (mit bloßem Schwerdt).

Verrathen! Ueberfallen!
Auf Agnes, rettet Euch!
(Erblickt Polgar.)
Ha treff' ich Dich, Verräther?
Ergieb Dich mir ſogleich.

Polgar.

Ich will mit Dir nicht ſtreiten,
Du war'ſt mein einz'ger Freund.
(Man hört die Hörner immer näher.)

Theobald.

So leg' die Waffen nieder,
Sonſt tödt' ich Dich als Feind.

Polgar.

Willſt Du dem Sieger trotzen?

Theobald.

Hier ſteh' mir, haſt Du Muth!

Polgar.

Hinweg aus meinem Wege!

Theobald.

So zieh, es gilt Dein Blut!

(Er dringt auf Polgar ein, dieſer zieht, parirt den Streich, zugleich ergreifen Parna und Sveto Theobald von hinten, entwaffnen ihn, ihre Dolche ſind auf ſeine Bruſt gezückt.)

Varna und Sveto.

Du biſt verloren!

Agnes

(wirft ſich zwiſchen die Meſſer, Theobalds Bruſt mit der ihrigen deckend).

Haltet!

Seyd menſchlich, haltet ein!

Theobald (zu Agnes).

Gönnt mir für Euch zu ſterben,
Entflieht, gebt Euch nicht Preis.

Agnes.

Meinſt Du, ich könnte leben
Wenn ich bedroht Dich weiß?

Theobald.

O flieh, ich ſterbe freudig,
Beſeligt durch dies Wort.

Agnes.

Der Tod ſoll uns vermählen,
O weiſe mich nicht fort!

(Sie hängt an ſeinem Halſe. Man hört die Hörner ganz nah.)

Volgar

(der, in den Anblick des Vorganges verſunken, daſteht).

Wie könnt' ich jetzt noch Deinen Tod verlangen?

(Zu Varna und Sveto, welche, ein Zeichen von ihm erwartend, die Meſſer gezückt halten.)

Die Meſſer fort! Doch haltet ihn gefangen.

(Varna und Sveto wollen Theobald binden. Getümmel und Geſchrei hinter der Scene. Man hört Schüſſe fallen.)

Elfte Scene.

Vorige. Zigeuner und **Zigeunerinnen** fliehen auf die Bühne, ſich um Volgar ſammelnd.)

Zigeuner.

Weh, weh, wir ſind verloren,
Wir werden umgebracht!

Volgar.

Ihr Memmen! wer verzagt?

Ritter und **Jäger**
(die Zigeuner verfolgend.)

Ergebt euch! Streckt die Waffen!
Sonſt nieder, niedergemacht!

Veit.

Drauf, drauf! Welch' luſt'ge Jagd!
(Erblickt Volgar.)
Ha Dich hab' ich geſucht!

Volgar.

So ſteh mir denn!

(Er fängt Veits erſten Schwerdtſtreich mit dem Mantel auf, den er um den linken Arm geſchlagen, und verwundet Veit am rechten Arme. Veit, das Schwerdt fallen laſſend, ſtampft mit dem Fuße.)

Verflucht!

(Volgar hebt den Säbel zu einem zweiten Streiche gegen ihn, als der Graf, der Helm und Schwerdt im Kampf verloren, das Haar verwirrt, den Dolch geſchwungen, vor Volgar hintritt.)

Graf.

So ſtirb Du falſche Schlange!

(Agnes hält ihres Vaters Arm, die Zigeuner ſtrecken ſo eben die Waffen, rings von Spießen und Schwerdtern bedroht. Volgar, der bei dem Anblick des Grafen den Säbel fallen läßt, weicht mit einem Schrei des Entſetzens zurück.)

Ha!

Das iſt der Mann aus meinem Traume!

Ritter und Jäger.

Ergieb Dich!

Graf und Theobald.

Was ſagt er?

Polgar.

Hu, wie er wieder droht! — er kommt! —

(Mit der Bewegung, als wolle er ſich an einen Nebenſtehenden anklammern.)

Beſchütz' mich Mutter! Mutter!

(Schlagt die Hande vor die Stirn.)

Ha!

Was habe ich geſagt?

(Auf die leere Stelle blickend.)

Nein! Nein!

(Er gewahrt Agnes, die theilnehmend vorgetreten iſt.)

Biſt Du es meine Mutter? Nein! nein! nein!

(Er reißt das Kleid über der Bruſt auf.)

So ſtoß denn her und ende dieſe Pein!

(Er fallt erſchopft in die Arme der Jäger, die ihn ergreifen.)

Die Jäger.

Herr ſchon' ihn nicht, er muß beſtrafet ſeyn!

Theobald.

Ha welch ein Licht! Das muß er ſeyn!

Graf.

Ha was iſt das? und welch ein Demantſchein?

(Er hat das Kreuz auf Polgars Bruſt bemerkt, es betrachtend geht er auf ihn zu, den Dolch noch in der Hand.)

Zwölfte Scene.

Vorige. Beda hat ſich durch die Menge gedrängt, wirft ſich dem Grafen in den Weg.

Beda (kreiſchend).
Hei Rabenvater, ſteck' Dein Meſſer ein!

Chor.
Was wagt das Weib?

Theobald.
Sie ſendet Gott, jetzt wird es tagen.
(Er geht zu ihr.)

Graf
(unverrückt auf Volgars Bruſt ſtarrend).
Dies Kreuz hat einſt mein Weib getragen.

Beda.
So iſt's, ſo iſt's! Stoß zu, haſt Du den Muth,
Er iſt Dein Sohn, es iſt Dein eigen Blut!

Graf
(zurückwankend, läßt den Dolch fallen).
Er iſt mein Sohn?

Agnes.
Mein Bruder!

Chor.
Er ſein Sohn!

Theobald.
O glaubt ihr, glaubt, ſie bringt Euch treue Kunde,
Sie fand die Gräfin in der letzten Stunde.

Beda.

Ich bringe Botſchaft Euch aus ihrem Munde.
Sie hat mir Euren Sohn an's Herz gelegt,
Den ich getreu und mütterlich gepflegt.

Ritter und Jäger.

Ha welch ein Wunder iſt dies Wiederfinden!

Veit.

Denkt man ein Mährchen uns hier aufzubinden?

Zigeuner.

Nun werden wir wol auch Vergebung finden.

Agnes und Theobald.

O nun muß alle Noth und Sorge ſchwinden!

Graf.

Mein Sohn! Mein Sohn!
So alſo ſoll ich, ſo Dich wiederfinden?

(Er geht auf ihn zu.)

Polgar
(blickt betäubt umher).

Und wo iſt meine Mutter?

Graf
(tritt zurück, bedeckt die Augen).

O mein Gott!

Beda (zu Polgar).

Die iſt ja längſt geſtorben.

Polgar (vor ſich hin).

Wirklich todt?

Agnes.

O wende nun Dein Herz der Schweſter zu
Mein theurer Bruder.

Polgar.

Meine Schweſter Du?

Agnes. Polgar (mit ihr).

Ich bin's, ich bin's! mein Herz hat nicht gelogen,
Hat mich allmächtig zu Dir hingezogen.

Graf

(zu dem Beda und Theobald eifrig geſprochen).

Ja es iſt wahr, die Zeichen treffen ein,
Er muß mein Sohn, muß Hoh'negks Erbe ſeyn.

(Er ſchließt Polgar in ſeine Arme.)

Beda (zu den Zigeunern).

Nun friſchen Muth,
's geht alles gut.
Beſchenkt und frei ziehn wir hinaus.

Zigeuner

(Triangel und Handpauken rührend).

Juchheia! Segen über dieſes Haus!

Polgar.

So willſt Du wirklich, willſt mein Vater ſeyn?
Hör' Beda, hör', nun iſt das Schloß doch mein.
Ich bin ein Graf und kann Dich reich bedenken,
Kann Dir nun Geld und bunte Kleider ſchenken.
Auf ſtolzen Pferden werd' ich reiten,
In Helm und Panzer werd' ich ſtreiten,
Die Farben meiner Schweſter tragen,
Und alle ihre Feinde ſchlagen!
Halloh! ich bin ein Rittersmann,
Der Ehr' und Ruhm gewinnen kann!
Ach ſtimmt doch Alle in mein Jauchzen ein,
Ich nenne Vater, Freund und Schweſter mein!

(Er fällt in ihre Umarmung.)

Zigeunerchor.

Biſt nun von hohem Stand,
Zeig' Deine goldne Hand,
Du ſchmuckes Junkerlein,
Sollſt hoch geſegnet ſeyn!

(Der Chor der Jäger und Knechte hat die Bannerlanzen von der Thür des Hauſes geholt, dringt jetzt mit erhobenen Speeren und fliegenden Fahnen huldigend gegen Volgar vor.)

Hoh'negks Adler hebt ſich wieder,
Schüttelt ſein Gefieder
Freudenjung und keck.

(Der Graf reicht Volgar ein Banner und ein bloßes Schwerdt, er faßt beides begeiſtert und kniet nieder.)

Agnes. Theobald. Graf. Volgar.

Treu dem Ruf der Ahnen,
ich }
Schwinge } ihre Fahnen,
Hoch für Hohenegk!

Chor.

Treu dem Ruhm der Ahnen,
Schwinge ihre Fahnen,
Hoch für Hohenegk!

(Volgar ſteht mit geſchwungenem Banner in der Schlachtgruppe, beim Huldigungsrufe des Chores fällt der Vorhang.)

Ende des dritten Bandes.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Vierter Band.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Vierter Band.

Briefe aus Paris. 1839.
Ueber Theaterſchule.

Zweite Auflage.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1846.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Dieſe Briefe waren urſprünglich an meine Frau gerichtet, als vertrauliche Mittheilungen über meine Erlebniſſe. Sie wurden im Kreiſe meiner Freunde bekannt, welche mich bei meiner Rückkehr aufforderten, ſie auch dem Publikum mitzutheilen. Ob, was ſie mir geſagt, um mich zu dieſem Schritte zu ermuntern, und über Zweifel und Bedenken wohlwollend hinwegzuheben, mich mit Recht bewogen hat nachzugeben, muß ich dahin geſtellt ſein laſſen. Ich bin der Aufforderung gefolgt.

Gern hätte ich nun den Briefen eine andere Geſtalt gegeben, ihren Inhalt erweitert, berichtigt, um ſie der öffentlichen Erſcheinung würdiger zu machen; allein ich erkannte bald, daß ich ihnen weder die etwas unfügſame Form eines fortlaufenden Tagebuches, noch die Sorgloſigkeit des Styles, noch die Flüchtigkeit der angeſtellten Betrachtungen nehmen durfte, weil ich ihnen damit alles geraubt hätte, was ſie auch nur einigermaßen anziehend machen kann: das Gepräge des friſchen, erſten Eindruckes und die Unmittelbarkeit der Aeußerungen darüber. Ich konnte daher nur Einiges ändern, und die Stellen auslaſſen, welche nicht vor das Publikum gehören.

So erſcheinen denn dieſe zwangloſen Reiſeblätter ohne Anſpruch auf literariſche Geltung. Sie enthalten keine erſchöpfende Darſtellung und Entwickelung der angeregten Gegenſtände, ſondern nur den Abdruck ſubjectiver Anſchauungen. — Eine ſo günſtige Aufnahme wie bei ihrer erſten Leſerin können ſie freilich nirgend wieder finden, aber wenn ſie nur freundlich hingenommen werden, als Erzählungen und Plaudereien eines rückkehrenden Reiſenden, ſo iſt ihre öffentliche Beſtimmung vollkommen erfüllt.

Seit dem September 1839, da ich dies Vorwort ſchrieb, haben dieſe Blätter eine überraſchend freundliche Theilnahme gefunden, deren Fortdauer bis auf den heutigen Tag mich zu dem Glauben verführt hat: daß die Eindrücke, welche ich von der franzöſiſchen Bühne und ihren merkwürdigen Talenten empfangen, daß meine Anſichten von den natürlichen Annäherungs- und Trennungspunkten zwiſchen deutſcher und franzöſiſcher Schauſpielkunſt nicht unwerth ſein dürften als dramaturgiſches Material aufbewahrt zu werden. Darum habe ich dieſe Briefe in die Sammlung meiner literariſchen Verſuche aufgenommen.

Daß die kleine Schrift über Theaterſchule ſich dieſen Briefen natürlich anſchließt, wird der Leſer leicht erkennen. Nicht nur Geſtalt und Wirkung des Pariſer Conſervatoire hatten mich zu dieſer Arbeit angeregt, ſondern mehr noch die Wahrnehmung: wie ſehr die franzöſiſche Schauſpielkunſt an gemeinſamer und übereinſtimmender Richtung, an dem was man in allen Künſten durch den Ausdruck Schule zu bezeichnen pflegt, der deutſchen Schauſpielkunſt unſrer Tage überlegen ſei, und wie viel von dieſem Unterſchiede wir durch ſorgfältige Vorbildung unſrer Talente ausgleichen konnten.

So möge was auseinander entſtanden auch beieinander ſtehen und der Aufmerkſamkeit der Theaterfreunde empfohlen ſein.

Im April 1846.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Erſter Brief. 3

Ankunft in Paris. Rückblick auf Brüſſel. Unterweges. Erſter Eindruck von Paris. Im Gymnase dramatique la gitana, Maria. Leontine Volnys. Maurice. Bouffé. Enſemble.

Zweiter Brief. 16

Salon. Biard. Scheffer. Nepomucène Lemercier. Théatre des variétés, l'allumeur des chalans. Phöbus. Vernet, Moustache, eine Manſardenwirthſchaft. Beſuche. Théatre du Palais royal. Ungezogenheiten des Parterre. La femme du ménage. Levaſſor, Touſez, Nanon, Ninon et Maintenon. Dlle. Dejazet, le conseil de discipline.

Dritter Brief. 29

Rachel. Place royale. Der König in den Tuilerien. Concert im Conſervatoire. Paſtoralſymphonie, Mozarts ſechste Symphonie. Nourrit's Tod. Concert Muſard. Aufenthalt im Gaſthofe. Cherubini. Die Paſſagen. Académie royale de musique. Le filtre. La fille mal gardée.

Vierter Brief. 41

Théatre français, à la queue. Dejazet. Rachel Roxane. Les trois chapeaux.

Fünfter Brief. 53

Betrachtung über den Eindruck von Paris. Moderne Kirchen. Die Vendôme-Säule. Théatre de la renaissance. Entree. Mlle. de Fontanges. Diane de Chivry. Madame Albert. Guyon. Charfreitag. Promenade de Longchamp. Triumphbogen. Navalorama. Onslow. Concert im Conſervatoire. Symphonie in a von Beethoven. Motette von Cherubini. Haydn's Schöpfung. Die Omnibus. Das alte Paris. Der 24. Februar von Werner im Théatre de la renaissance.

Seite

Sechster Brief. 71

Kirchenmuſik in St. Euſtache. Der Kampf am Louvre in den Julitagen. Die Gallerie der ſpaniſchen Bilder. Das egyptiſche und römiſche Muſeum. Kirchen. Opéra italien im Odeon. I Puritani, eine Abſchiedsvorſtellung.

Siebenter Brief. 84

Frühſtück mit Guzen und Boccage. Der junge Theaterdirector. Theaterverhältniſſe. Lebenslange Anſtellungen. Pariſer Theater-Directionen. Einfluß der neueren Bühnenſtücke auf die Sittenverderbniß in Paris. Horace von Corneille. Rachel als Camille. Dlle. de Belle-isle von Dumas. Dlle. Mars. Die Comédie française.

Achter Brief. 105

Unterricht der Theater-Eleven im Conſervatoire, die Profeſſoren Provoſt und Beauvallet. Beſuch bei Victor Hugo. Eine Courtiſane. Le lac des fées von Scribe und Auber. Duprez. Die alte Gallerie im Louvre. Eröffnung der Kammern. Das Königthum in Frankreich. Hôtel des invalides. Faubourg St. Germain. Dlle. de Belle-isle und le dépit amoureux. Monrose.

Neunter Brief. 122

Alexander Dumas. Anſtößiges in Theaterſtücken. L'eau merveilleuse, ein Maskenſpiel. Derivis Unterricht der Opern-Eleven im Conſervatoire. Eglise St. Etienne du mont. Beichte. Pantheon. Die Gobelins. Bouffé im Gymnaſe: la famille de Riquebourg. Candinot. Le mariage de raison. Romanzen. Le gamin de Paris. Das Enſemble im Gymnaſe.

Zehnter Brief. 136

Cathédrale de nôtre dame. Der Erzbiſchof von Quelen. Ravignan's Predigt. Kirchhof des père la Chaise. Ein Nachtſtück. Ein Schlachthof. Fieschi's Fenſter. Théatre des funambules. Deburau. Volksauflauf. Abend bei Dumas. Reboul, le poëte boulanger. Dlle. Mars. Dramatiſche Stoffe. Deutſche Recitation.

Elfter Brief. 155

Das Kupferſtichkabinet. Coſtumatorium. Théatre national du Vaudeville. L'ami Grandet. Parterre. Le père Pascal. Chanteurs des Alpes. Heimweh. Les cabinets particuliers. Arnal. Das Hoſpital la salpêtrière. Dr. Pariset. Seine Behandlung der Wahnſinnigen. Garten. Reboul. Geſpräch mit den Akademikern über den Schauſpielerſtand. Les pilules du diable im Cirque Olympique.

Seite

Zwölfter Brief. 175

Beſuch bei der Gräfin Merlin. Théatre de la porte St. Martin. Richard d'Arlington. Lucrezia Borgia. Dlle. Georges. Musée d'Artillerie. Eine Sitzung der Deputirtenkammer. Mauguin. Eine vernichtete Wahl. Salvandy u. A. Delebecque. La Canaille. Odry. Samſon. Verfaſſung des Conſervatoire, ſeine Wirkſamkeit für das Schauſpiel. Zu hoffende Schauſpielerſchulen in Deutſchland.

Dreizehnter Brief. 195

L'Alchimiste von Dumas. Frédéric Lemaitre. Ueber Theater-Coſtüm. Freie Entree. L'amour médecin. Concert von Mar. Wartel im Hauſe Erard's. Sammlung des Chevalier du Sommerard. Das Kloſter St. Merry. Théatre de l'ambigu comique. L'élève de St. Cyr. Abend bei Dumas. Pariſer Theater-Praxis. Auber. Adam. Scribe. Cinna von Corneille. Ligier. Rachel als Emilia.

Vierzehnter Brief. 211

Beſuch bei Rachel. Ihr Vater. Leo Burkhardt, ou une conspiration d'étudians. Lützow's wilde Jagd. Manieren und Vorträge der franzöſiſchen Schauſpieler. Vergleich der franzöſiſchen und deutſchen Eigenthümlichkeit.

Fünfzehnter Brief. 223

Meunier. Herr von Chabrol und der preußiſche Orden. Berryer. Verleſung des Fauſt. Antheil franzöſiſcher Zuhörer. Ungenirte Unterhaltung mit Damen. Bocage als Henry Hamelin. Ferville. Madame Dorval. Chut. Das geſchloſſene Theater, ſeine Vorzüge. Widerlegung der Ausſtellungen dagegen. Abermals Rachel als Roxane. Le médecin malgré lui. Molière's Stücke.

Sechszehnter Brief. 238

Fahrt nach St. Denis. Die Cathedrale. Gottesdienſt der Kanoniker. Die Grabmäler der Königspaare. Die Grabgewölbe. Le domino noir in der Opéra comique. Mad. Cinti-Damoreau. Fahrt nach St. Germain und Verſailles. Der Garten. Die Gallerie. Die Statue der Jeanne d'Arc. Louis XI. im Théatre français. Charakterrollen.

Siebzehnter Brief. 251

Die Explicationen in der Deputirtenkammer. Laffitte und Andere. Guizot. Thiers. Dupin. Lamartine und Guizot reden abwechſelnd. Odilon Barrot. Guizot ſpricht zum dritten Male. Cunin-Gridaine. General Bugeaud. Mauguin reſumirt. [illegible]. Die proviſoriſchen Miniſter. Mauguin wieder und abermals. Schluß der Sitzung. Die Gallerie

Seite

des Banquiers Aguado. Sculpturen. Magdalena von Canova. Ein Meiſterwerk von Thorwaldſen. Nicomède von Corneille. Soirée bei Ancelot's. Franzöſiſche Converſation. Nachts in den Straßen von Paris

Achtzehnter Brief 265

Verfaſſung des Théatre français. Dilettanten-Concert für die Martiniquer. Die Gräfin Merlin. Souper bei ihr. Bibliothek. Der Mont-martre. Im Gymnase le dépositaire. Bouffé.

Neunzehnter Brief 276

Abſchied von Lemercier. Jardin des plantes. Die Giraffe. Beſuch bei Caſimir Delavigne. Schwierige Feſtſtellung der Autorrechte. Charakterrollen. Neue Tragödie für Rachel. Einnahme der Autoren. Duponchel's Speculationen. Er ſelbſt.

Zwanzigſter Brief 288

Verwahrung vor Mißverſtand. Das Portrait von George Sand. Das Marinemuſeum. Die Handzeichnungen. Vernet als Mathias, l'invalide. Abſchied vom Théatre des variétés. Das Leopoldſtädter Theater ehemals. Arnal. Lepeintre und Bardou in le frère de Piron.

Einundzwanzigſter Brief 298

Rachel's Benefiz. Dlle. Mars. Andromaque. Rachel als Hermione. Der Herzog von Oſſuna. Tartuffe. Dlle. Mars. Anaïs. Mad. Desmouſſeau. Rachel als Dorine. Abſchluß über das franzöſiſche Theater.

Zweiundzwanzigſter Brief 306

Der Namenstag des Königs. Straßenleben. Die Induſtrie-Ausſtellung. Feſtlichkeiten in den champs élysées. Diner bei der Gräfin Merlin. Neu- und altfranzöſiſches Weſen. Die Gräfin. Noch eine Stunde bei Ancelot's. Nächtiger Abſchied von Paris. Dumas. Des Pariſers Intereſſe für das Theater. Die höchſte Wirkſamkeit der Bühne. Schluß.

Ueber Theaterſchule 319

Nothwendigkeit der Schule 325

Einrichtung der Schule 345

Briefe aus Paris.

1839.

Erster Brief.

Paris, den 20. März 1839.

So bin ich denn angelangt in der Weltſtadt, die mir gleich bei meiner abendlichen Einfahrt über die Boulevards, mit ihren hunderttauſend Gasflammen, dem fabelhaft glänzenden Aufputze der Kaufläden und dem Straßengewühle imponirt hat, als wäre ich zu dem Glanzpunkte eines mondenlang vorbereiteten Volksfeſtes eingetroffen, und es war doch nur das alltägliche Treiben. —

Brüſſel habe ich gern verlaſſen. Trotz einer gewiſſen Fülle des Lebens, in der man ſich bei dem Reichthum des Landes, der blühenden Induſtrie, dem muntern Verkehr auf den herrlichen Eiſenbahnen behaglich fühlen könnte, war mir unheimlich zu Muth. Es iſt in den Verhältniſſen dort etwas ſo Unnatürliches, Gemachtes; der Zuſtand der Dinge ſchien mir ſo gar nicht aus der Art des Landes und Volkes hervorgegangen, alles trug mehr die Farbe einer künſtlichen Nachahmung franzöſiſchen Lebens. Die politiſche Schwebe wegen der aufzugebenden Anſprüche an Limburg und Luxemburg war den Leuten ſo fatal, ſo bloß läſtig, ſie nahmen gar keinen eigentlichen Antheil daran, ja die ganze Trennung von Holland hörte ich überall beklagen, wie einen dummen Streich, über den man zur Beſinnung gekommen iſt. Dazu nun die kleinlichen Affectationen, auf welche man ſtößt, wie z. B. die Ueberſchrift an öffentlichen Gebäuden S. P. Q. B. — Senatus populusque Belgicus (Du weißt, wie verhaßt mir die Sucht iſt, das alte Rom in unſere Zeit hineinzuſchleppen), kurz die Verhältniſſe kamen mir ſo gar nicht geſund vor, daß ich Belgien gern verlaſſen habe, wie unſchätzbar mir auch ſeine Bekanntſchaft iſt.

Hieher bin ich nun recht wie ein Felleiſen geſchafft worden. Solch ein rückſichtsloſer Transport, als mit dieſer messagerie iſt mir nicht vorgekommen. In den 34 Stunden, binnen welchen wir die 65 lieues zurücklegten, haben wir nur zweimal zu eſſen bekommen, das eine Mal nur Biſſenweiſe, während der Plackerei unſrer Viſitation an der Gränze, das andere Mal heut früh um 10 Uhr, wobei uns zugleich angekündigt wurde, daß dies für den ganzen Tag vorhalten müßte.

Die Gegend iſt im Ganzen flach, nur in der Nähe von Paris hügelig, waldlos wie in Belgien, die Felder ſind auch wie dort in kleine Beete getheilt und äußerſt ſorgfältig cultivirt, doch fehlt ihnen größtentheils die

Einfaſſung von Weiden und Pappeln. Dazu kommt noch, daß man hier, wie in Belgien, alle Bäume bis in die Kronen hinauf ihrer Zweige beraubt, um Reiſigbündel für das Kaminfeuer zu gewinnen. Jeder Quadratfuß Land, jedes Zweiglein, jeder Halm wird hier benutzt. Die Leute ſind hübſch, wohlhabend, bien nourris, wie man hier ſagt und auffallend wohl gekleidet, ſelbſt die Kinder, die in den Dörfern auf den Fahrwegen ſpielen; auch ſpricht man überall verſtändig und gewandt. Ueber unſeres Conducteurs politiſche Anſichten war ich erſtaunt, ſo vernünftig, gemäßigt und ſcharfſinnig ſprach der große hübſche Mann. Eine niedliche Frau, die eine Strecke weit mit uns fuhr, erzählte mit ſo natürlicher Grazie von der Untreue eines Poſtillons, der in Paris ſeine Frau verlaſſen, die ihm nun kürzlich, wie Donna Elvira, nachgereiſt ſei, es war in ihrer Rede ſo viel weiblicher Unwille über dies Verhältniß, neben einer ſo ſchicklichen Mäßigung des gewandten Ausdruckes, daß ich verwundert war zu hören, ſie ſei auch nichts mehr, als die Frau eines Poſtillons. Alles hat hier ausgeprägten Charakter, Phyſiognomie: man fühlt, das Volk lebt tauſend Jahre länger in der Civiliſation, als das unſere. Gebettelt wird deſſenungeachtet unerträglich viel. Alte und Krüppel umſtehen den Poſtwagen beim Pferdewechſel und plappern Gebete, Kinder keuchen neben dem Wagen her und ſingen Revolutionslieder, dieu des soldats, sois nous propice, donne nous la liberté! — Liberté, liberté!

kreiſchen ſie mit dem letzten Athem, und halten die Schürzen auf; oft kleine Dinger, die in den Holzſchuhen kaum fort können.

Nun gute Nacht. Zum Erſtenmale ſchlafe ich in Paris, in einem Gaſthofe dicht bei dem großartigen Hofe der messagerie. Der Gaſtwirth hat mich buchſtäblich am Arme unter ſein Dach gezogen; mit dem erſten Schritte vom Wagentritt hinunter iſt man eine Beute der andrängenden Gaſthaus-Commiſſionäre.

Am 21ſten.

Von 8 bis 3 Uhr war ich auf den Füßen. Das iſt eine tolle, tolle Stadt! Anfangs mußte ich mir das Lachen verbeißen, weil jeder Schritt mir neue unerhörte Dinge zeigte. Dieſes auf die äußerſte Spitze getriebene Raffinement in der Eleganz und dem Luxus des Lebens iſt ſelbſt für die Fantaſie eines Einzelnen unerreichbar, es gehörte die Arbeit von Jahrhunderten dazu, das ſinnliche Leben zu einer ſolchen Ausbildung zu ſteigern. Dieſe Pracht der Kaufläden, dieſer äußerſte Geſchmack in Ausſtellung der Waaren läßt ſich nicht beſchreiben. Die Auslegefenſter unſerer Putz- und Schnittwaaren-Handlungen geben Dir ohngefähr eine Vorſtellung von den hieſigen, aber hauptſächlich fehlen jenen die großen Spiegelfenſter, wie wir ſie nur in den Paläſten unſerer Fürſten ſehen, und wie hier jeder Kaufladen ſie hat.

Von all' dieſen Waarenausſtellungen in Straßen, Paſſagen und unter den Säulenhallen des palais royal ſind mir als die auffallendſten und geſchmackvollſten die der Speiſen und Fleiſchwaaren bei den charcutiers und restaurants erſchienen. Lache nicht, es iſt wirklich ſo. Denke Dir nur hinter mächtigen, in Meſſing gefaßten Spiegelgläſern um einen kleinen Springbrunnen rieſige Silberfiſche, zum Theil angeſchnitten, amphitheatraliſch gelagert, große Seekrebſe, ſchwarz und lebend über ihre roth geſottenen Brüder hinkriechend. Im Vorgrunde etwa ein Reh, wie im Leben auf Moos gelagert, auf der andern Seite Kalbs- und Schweinsköpfe blank von Gallert Dich anglotzend, daneben aufgethürmte Paſteten, jede mit einer kleinen Fahne beſteckt, welche den Füllſel nennt. Gallertkuchen in reizenden Formen und Farben, auf Tellern Fleiſch, in den verſchiedenſten Weiſen völlig für die Pfanne zubereitet, große Gemüſebündel dazwiſchen, und Pyramiden von Aepfeln in Moos geſchichtet. Ueber dieſem genußwinkenden Boden hängt nun noch der ganze Himmel voll großer und kleiner Würſte und Geflügel. Denke Dir das Alles und dann begreife, daß ich von dieſen Fenſtern mich anfangs gar nicht trennen konnte. Man kann ſich hier wirklich ſatt ſehen. Kurz wenn man den Kindern eine Feenſtadt mit fabelhaften Kauf- und Kramläden beſchreiben will, ſo braucht die Fantaſie nicht über dieſe Wirklichkeit hinauszugehen.

Anfangs, wie geſagt, lachte ich, ſtand und gaffte wie Pachter Feldkümmel, bald aber fingen die fremden Gegenſtände und Menſchen an mich zu bedrängen, ich war froh, bei W. eine vertrauliche Aufnahme, deutſche Sprache und freundliche Beihülfe für meine Einrichtung zu finden.

Dann habe ich mich noch weit umhergetrieben in der Stadt, auf den Quais, den großen Brücken, von denen man die ſchönſten Blicke auf die grandioſe Stadt hat, auf den rieſigen Plätzen, an den Paläſten vorüber, bis ich nun, des Geſchwirres herzlich müde, ſchon überſatt von allem Sehen, mich auf mein Zimmer und zu Dir geflüchtet. Ich fühle mich doch gedrückt von dieſem überreichen, tollen Leben. Wenn ich nicht bald hinter dieſem Glanze einen tüchtigen Inhalt finde, nicht bald liebe Menſchen treffe, an denen das Gemüth ſich aufrichten kann, ſo werde ich, weiß Gott, melancholiſch. Du glaubſt nicht, wie dieſe Herrlichkeit des äußeren Lebensgenuſſes, in der hier Alles ſich ſo dreiſt und anmaßend bewegt, mich einſchüchtert. Daß die Kinder vor Blödigkeit weinen, iſt mir nie begreiflicher geweſen, als heut; ich ſehe mir die Leute auf der Straße darauf an: ob ſie es auch nicht übel nehmen, daß ich hier bin. Die Pracht und Eleganz der Café's iſt auch nicht gemacht, einem Muth einzuflößen. Ich hatte großes Verlangen nach einem Frühſtücke, aber ich konnte lange kein Herz faſſen, in ſolch einen goldnen Prunkſaal einzutreten. Endlich, ich will Dir's nur geſtehn, war ich froh, eines der geringeren leer und darum für mein Reſtaurations-Debüt geeignet zu finden. Und wie die Herren hier hereinkommen, den Hut auf dem Kopfe, die Zigarre im Munde, ſich hinwerfen, den Fuß auf den nächſten Stuhl geſtreckt, nach den Journalen greifen, dreiſt und laut fordern, es hat Alles eine mir unerreichbar ſcheinende Art. Freilich iſt man hier in den Café's wie zu Hauſe im eigenen Zimmer. Uebrigens ſehen dieſe Elegants hier ſehr gut aus, tragen ganze Bärte, wie die Orientalen, dazu das etwas lange Haar, und ſind größtentheils ſchöne Männer.

Für den Abend hatte ich mir das Theater du gymnase dramatique ausgewählt, und ich glaube, ich konnte nichts Beſſeres thun. Das erſte Stück freilich, ein Vaudeville in 3 Akten, la Gitana, war weniger, als mittelmäßig. Außer Paul, der einen flinken Zigeuner, einen allerliebſten Spitzbuben gab, und Bernard-Leon, der mit ſeinem lebhaften Humor mich an die italiäniſchen Buffi erinnerte, indem er wie jene im Uebermuthe die Gränze des darzuſtellenden Charakters überſchritt (er ſpielte einen vornehmen Mann) war an der Vorſtellung nichts zu loben. Das Coſtüm aus Ludwigs XIII. Zeit war ſehr treu und geſchmackvoll, die ſceniſche Anordnung immer ungezwungen und natürlich; das geſchloſſene Theater ſammelt die Handlung ganz außerordentlich. Man ſagte mir, daß das erſte Stück auf denjenigen Theatern, die ſchon um 6 Uhr anfangen, immer ſehr vernachläſſigt werde, weil das feinere Publikum, das um dieſe Stunde zu Mittag iſt, ſich erſt nach 7 Uhr verſammle. So fand ich es denn auch und erſt die beiden folgenden Stücke rechtfertigten den Ruf dieſer Bühne.

Man gab Maria, ein zweiaktiges drame vaudeville. In elegant geſelligen Verhältniſſen ſich bewegend, zeigt dies Stück die unentfliehbare Verdammniß, welcher in Amerika die Abkömmlinge der Farbigen und Sklaven unterliegen. Leontine Volnys ſpielte eine als Sklavin Geborene, die durch außerordentliche Umſtände zu höherer Bildung und in den Kreis der angeſehenſten Coloniſten gelangt iſt. Ein Repräſentant der Colonie, der ſtreng auf die Rechte der Weißen über die Sklaven hält, will Maria heirathen, ſie erwiedert ſeine Liebe, aber ein eiferſüchtiger, beleidigter Nebenbuhler, der ihre Herkunft entdeckt hat, droht ihr Glück zu zerſtören, unmittelbar vor der Trauung ſie ihrem Bräutigam zu entreißen, wird aber endlich durch ihre Verzweiflung, ihren Edelmuth beſiegt und zerreißt die Beweiſe ihres Sklavenſtandes.

Leontine ſpielt in dieſen gewaltſamſten Zuſtänden ganz hinreißend und weiß mit kleinen Motiven aus dem ganz gewöhnlichen Leben die größten Wirkungen in den außerordentlichſten Situationen hervorzubringen. Welch ein Ausdruck der Liebeſeligkeit, des Wolluſt athmenden Schmerzes, als ſie ſich in der größten Bedrängniß noch einmal dem Glauben an die Möglichkeit des Glückes hingiebt, da der Geliebte ſie mit aller Zärtlichkeit beſtürmt. Und könnte ich Dir dann wieder dieſen allertiefſten Jammerton ſchildern, mit dem ſie dem Bräutigam ihren Betrug geſteht, zögernd, ſtockend, umſchreibend und doch zuletzt vor ihm in die Kniee ſinkend, wie ein Opfer, das um Erbarmen fleht, mit den Worten: je suis esclave! das gehört zu dem Schönſten, was die Schauſpielkunſt vermag. Dazu iſt ihr Vortrag der Couplets ganz hinreißend. Sie hat eine klangloſe, dürftige Stimme, aber der Ausdruck ihres Geſanges greift tief in die Seele. Deſſen ungeachtet muß man ſich an mancherlei gewöhnen. Ihr Ausdruck der Leidenſchaft hat etwas Scharfes, Männliches. Wenn ſie z. B. ihrem Geliebten ſagt: ,,ich habe dich betrogen, weil ich dich mehr als mein Leben liebte, ein Wort, ein einzig Wort hätte mir deine Liebe geraubt, hätteſt du gewußt, wer ich bin, hätteſt du mich auch dann geliebt?'' ſo klingt das und ſieht ihren Bewegungen nach aus, als ſchölte ſie heftig mit ihm. Bald indeß erkennt man darin eine nationale Färbung und leichter kommt man darüber hin, als über einige ſtets wiederkehrende Bewegungen. Das unaufhörliche Zuſammenſchlagen der Hände, ſie vor die Bruſt zu drücken oder flach gegen den Zuſchauer wenden, erſcheint um ſo mehr conventionell, als alle Andere es ebenſo machen, wodurch in erregten Situationen ein faſt komiſches Händeklatſchen aller darſtellenden Perſonen entſteht.

Volnys ſpielte den Bräutigam. Ein großer ſtarkknochiger Mann, mit einem ſchönen Organe und reichem Gefühlsausdrucke. Nur die etwas großen Hände ſcheinen ihn mitunter zu geniren und das Bemühen um Anmuth der Bewegung nimmt ſich bei ſeiner Geſtalt bisweilen geziert aus. — Paul ſtellte den Eiferſüchtigen mit viel äußerer Haltung dar. Dies echt franzöſiſche sang froid. die gemeſſenſte äußere Haltung bei leidenſchaftlicher Aufregung iſt doch von großer Wirkung. Paul's Stimme iſt für den Ausdruck der Heftigkeit zu flach, aber er weiß in ſolchen Momenten trefflich hinter die geſellſchaftliche Rückſicht zu flüchten, die den Ton dämpft. — Sylveſtre gab einen drolligen Vetter, ſehr angenehm, ohne Prätenſion. Seine Einmiſchung in die furchtbarſten Situationen ſtörte durchaus nicht, im Gegentheile, da ſein Weſen immer an das Glatte, Unangefochtene des gewöhnlichen Lebens erinnerte, hob er durch den Contraſt die gewaltſamen Zuſtände der Anderen ungemein. Auch die beiden untergeordneten Perſonen des Stückes thaten überall das Richtige, und ſo kannſt Du denken, welch einen Genuß ich hatte. Solch eine Vorſtellung geht hier mit einer Glätte, einem ſicheren Ineinandergreifen, einer ſauberen Berechnung der kleinſten Nüancen, einem hinreißenden Ineinanderſtürmen der heftigen Scenen, wobei die äußerſten Effekte ſo auf den rechten Moment und mit Blitzesgewalt einſchlagen, daß man nicht weiß, ſoll man die Wärme der Auffaſſung oder den ruhig berechnenden Fleiß daran mehr bewundern. Letzterem gebührt gewiß das größere Lob, die erſtere iſt kein Verdienſt, ſie kommt dem Talente von ſelbſt.

Den Schluß der Vorſtellung machte Maurice, ein zweiaktiges Vaudeville, worin Bouffé die Titelrolle ſpielte, einen alten, muntern Arzt, der viele Schmerzen des Lebens getragen, ſich aber in Heiterkeit herausgerettet hat; gutmüthig, empfindungsvoll, Andere ironiſirend, gegen die Vornehmen kurzab. Bouffé ſpielt durchaus anſpruchlos, mit dem liebenswürdigſten Humor, und doch die epigrammatiſchen Spitzen der Rede aufs ſchärfſte lancirend. Sein Schmerz, ſein Zorn, als er erfährt, das junge Mädchen, deſſen er ſich angenommen, ſei das Kind ſeiner treuloſen Geliebten, hat eine ſo volle Wahrheit, daß man glaubt in allen Zügen den alten, durchgelebten Künſtler zu ſehn, dem dieſe Art und Weiſe natürlich geworden iſt; aber Bouffé iſt ein Mann von höchſtens 40 Jahren und ſpielt den Gamin de Paris, den ſiebzehnjährigen Burſchen ebenſo vortrefflich, als dieſen alten Arzt. — Das ſind hier ganze Kerle! —

Numa gab einen ſteifen, langweiligen Baron unübertrefflich. Der Liebhaber Rhozevil war ganz gut, man konnte ſich wirklich für ſeine Leidenſchaft für des Arztes Pflegetochter intereſſiren, die ihn zuletzt bleich und abgezehrt erſcheinen läßt. Dlle. Sauvage war in der Rolle dieſer Pflegetochter höchſt anſpruchlos naiv, heiter und geſund, beſcheiden und unwiſſend über ihren Werth und ihre Stellung zu dem Geliebten. Als Maurice entdeckt, wer ihre Mutter geweſen, wie rührend iſt ihre verzweiflungsvolle Beſchämung; dieſes kindiſche Weinen, dann dies ſich Abmühen, um daraus wieder zum Lachen zu kommen, — das ſteht alles auf der oberſten Stufe unſerer Kunſt. Wenn ich mich nur erſt an das, was bei ihnen Manier iſt, gewöhnt hätte. In leidenſchaftlicher Bewegung ſpielen ſie Alle, aber auch Alle, ganz gleich. Alt und jung, vornehm und niedrig, Mann und Weib, Alles ſchlägt die Hände zuſammen, ſchiebt einzelne Worte heftig voran, läßt die Anderen hinterdrein rollen, rückt dann wohl noch einmal an, und ſchließt mit einem Schwunge des Tones, der mich an den runden Federzug erinnert, den man unter eine Namensunterſchrift zu werfen pflegt.

Dlle. Habeneck ſpielte die hübſche, etwas beſchränkte Baronin allerliebſt. Als ſie ſich den Gegenſtand der heftigen Leidenſchaft ihres Neffen glaubt, wie weibiſch eitel und wie graziös macht ſie das! Dlle. Julienne, die alte Baronin, war freilich etwas bürgerlich, ſchmählte und tobte mitunter ſehr unadlig; dagegen war ſo viel Natur und Wärme in der großmütterlichen Sorgfalt um den Kranken, in der Erinnerung an deſſen Vater, in dem Abſpringen vom Zorne über die unadelige Liebe des Enkels zu der komiſchen Angſt um ſeine Geſundheit, daß man, um dieſes echten Lebens willen, gern eine kleine Uebertreibung hinnahm.

Sieh, das war ein ſchöner Abend. Um ſolcher Genüſſe, um ſolches Gewinnes willen läßt ſich der Tag ertragen, beſonders da ich ihn damit anfangen kann, Dir vom Vergangenen zu erzählen. Doch noch ein Wort vom Aeußern des Theaters.

Der Zuſchauerraum hat vier Logenreihen, an der erſten läuft eine Gallerie hin. Die Verzierung des Hauſes iſt nicht ſonderlich, weiß und gelb, ebenſo der Vorhang; Alles ſehr abgenutzt. In den Zwiſchenakten ſchrieen mehrere Kerle die Theaterzettel aus, auch Operngucker, die hier für den Abend vermiethet werden, ſpäter den moniteur du soir, dann ſogar détails sur la mort de Soufflard, dies iſt der Handlungscommis, der einen Raubmord begangen und, zur Galeere verdammt, ſich vergiftet hat. So wird man, ſobald der Vorhang fällt, aus den Erſchütterungen der herrlichſten Kunſtleiſtungen ſogleich in den Neuigkeitsmarkt des Pariſer Lebens hinausgeſtoßen. Ein deutſches Publikum würde ſich an dies und einiges Andere ſchwer gewöhnen. So kam z. B. in einem Zwiſchenakte ein Knabe, in einem ſchäbigen polniſchen Anzuge, vor den Vorhang und legte von der Rampe aus die Schnüre unter den Vorhang, an denen der Fußteppich befeſtigt wurde, der zur nächſten Decoration gehörte. Wie würde unſer Publikum darüber lärmen und lachen und ich glaube mit Recht. Hier iſt man daran gewöhnt, niemand achtet darauf.

Zweiter Brief.

Paris, den 23. März 1839.

Geſtern habe ich den Salon, die Ausſtellung moderner Malereien und Bildwerke beſucht, die in den Sälen des Louvre Statt findet. Welche Pracht in Skulpturen und Vergoldung, welche königliche Verſchwendung des Raumes an Treppen und Flure! Von der Ausſtellung konnte ich, binnen zwei Stunden, natürlich nur den allgemeinen Eindruck nehmen und die vorzüglichſten Bilder betrachten.

Unter mehreren ſehr großen Schlachtenbildern, welche zur Ergänzung der Gallerie de Versailles beſtellt ſind, zeichnen ſich drei zuſammengehörige von Vernet aus, den Sturm auf Conſtantine darſtellend. Es iſt gewiß ein Meiſterſtück, bei einer ſolchen Unzahl von rothhoſigen Figuren, auf dieſen Bildern ſo viel Mannichfaltigkeit der lebendigen Bewegung und Farbe und ſo viel Harmonie in der Totalwirkung zu ſchaffen.

Von Biard's Bildern zog mich eines beſonders an. Die lebensvolle Darſtellung eines Angriffes von Eisbären gegen ein in die Eisfelder eingekeiltes Boot, das nur mit zwei Matroſen und einem Jungen bemannt iſt. Wie entſetzt wirft der eine Mann ſich nach der hinteren Bordſeite hinüber, da eine Beſtie die Tatzen ihm in den Schenkel ſchlägt, und mit welchem Verzweiflungsmuthe ſtürzt der Junge — es muß ſein Sohn ſein — mit dem kurzen Taſchenmeſſer auf das zähneblökende Thier ein! Das iſt die Gewalt des vollſten Lebens.

Nur von Scheffer's Bildern muß ich Dir noch ſagen. Das eine zeigt uns Gretchen. Sie tritt ſo eben aus der Kirche, ſchreitet die Stufen herab, einige ältere Geſtalten folgen, ein hübſcher Knabe mit nackten Beinen, dicht hinter ihr, trägt ein Gebetbuch. Rechts im Hintergrunde ſtehen etwas tiefer Fauſt und Mephiſtopheles, und wenden ſich nach Gretchen um. Dieſe iſt vom ſüßeſten Zauber deutſcher Jungfräulichkeit übergoſſen, ſo ſtill und züchtig iſt die Bewegung der üppig knospenden Geſtalt, ſo kindlich unberührt die Miene des hellblonden Köpfchens, und das blaue Auge doch in keuſcher Wolluſt ſchwimmend. Das Bild macht auch hier im Publikum die größte Wirkung. — Auf zwei anderen Bildern iſt Mignon vorgeſtellt. Zuerſt als ein dürftig, dunkel gekleidetes Kind von 12 Jahren etwa, baarfuß, einſam auf freiem Felde ſtehend, verlaſſen, nicht wiſſend wohin. Auf dem anderen Bilde ſitzt ſie, eine weiß gekleidete

Jungfrau, beide Ellbogen auf einen Tiſch geſtützt, lehnt die Wange auf die brünſtig gefalteten Hände und halb abgewendet vom Beſchauer, blickt ſie ſehnſüchtig in die Wolken. Die Schönheit dieſer beiden Bilder kann nur aus vollſtändiger Kenntniß des Wilhelm Meiſter verſtanden werden. Das erſte Bild wird hier ſchon la petite mendiante genannt. Du ſiehſt, nur das Alleräußerlichſte davon wird gefaßt.

Ein Bruſtbild des Königs von Thule, „letzte Lebensglut trinkend“, gefällt mir ebenfalls ungemein. Mir fiel die braunere, wärmere, faſt Rembrandtiſche Färbung an dieſem Bilde, gegen die grauere ſeiner andern auf.

Unter den Skulpturen fand ich eine entzückend ſchöne Arbeit von Jouffroy in Marmor. Ein nacktes, junges Mädchen, in der Blüthe der erſten Jungfräulichkeit, ſteht bei einer Herme und reckt ſich auf den Zehen empor, dem ſtarren, egyptiſchen Haupte etwas ins Ohr zu flüſtern. Das kann nur das erſte, ſüße Geheimniß ſein, was dieſen jungen Buſen ſchwellt und in der Elaſticität dieſer ſchlanken, weich kräftigen Glieder zu beben ſcheint. Es iſt ganz einzig ſchön.

Nach dieſem Beſuche bei den Bildern bin ich dann lange und endlos weit umhergefahren und habe Menſchen beſucht. — Nepomucène Lemercier fand ich in einem engen bücherumſtellten Zimmerchen, welchem ein eiſerner Ofen (hier eine Seltenheit) eine afrikaniſche Hitze gab. Er iſt ein kleiner, alter, freundlicher Mann, verbindlich und gütig. Während die Höflichkeit der eigentlich modernen Franzoſen glatt, kalt, ernſt und trocken iſt und deutlich zeigen will, man beobachte nur die ſchickliche Form, giebt dieſes altfranzöſiſche Entgegenkommen einem den Glauben: es entſtehe aus Neigung und freundlicher Achtung. Das thut einem Fremden ſehr wohl. Wir geriethen ſchnell in ein Geſpräch über Kunſtprinzipien. Obſchon Lemercier's eigne Werke einen Schritt zur Befreiung aus den Banden der alten Claſſicität bezeichnen, ſo iſt er nichts deſtoweniger ein entſchiedener Gegner der neuen literariſchen Richtungen. Was ich ihm darüber aus deutſchen Geſichtspunkten ſagte, nahm er überaus beifällig auf, kam mir ſo ſchnell und doch ſo leiſe zu Hülfe, wo mir der franzöſiſche Ausdruck nicht ſogleich gelang, verſicherte mir gleich darauf, ich drücke mich ganz vollkommen aus, begegnete überhaupt mir und meinen Anſichten mit ſo achtungsvoller Verbindlichkeit, daß ich mir als was Rechtes vorkam. Er lud mich ein, ihn im Sprechzimmer der Academie zu beſuchen, um mich mit einigen intereſſanten Männern bekannt zu machen.

Abends war ich im Theater des variétés. Der Zuſchauerraum iſt größer, als im gymnase, das Theater ebenſo groß. Die Logenbrüſtungen ſind roth behängt, durch goldene Stäbe ſind Felder darauf abgetheilt. Der vierte Rang tritt bedeutend zurück, wodurch der Raum oben recht luftig erweitert wird. Hier iſt das wahre Lokal- und Volkstheater. Du wirſt das ſogleich aus den Stücken erſehen.

Das erſte, l'alumeur de chalans lehrt, wie man es machen müſſe, den Pariſern Sand in die Augen zu ſtreuen, um ein neues Café in Aufnahme zu bringen. Dabei wird ein alter Junggeſell, den Prosper in ſehr komiſcher Maske gab, um ſeine Verlobte geprellt und das verſchuldete Café ihm aufgehängt. Villars ſpielte den durchtriebenen Pariſer ordinär und lebendig, wie er ſein ſoll. — Hierauf gab man Phoebus, écrivain public. Auf manchen Straßen und Plätzen ſtehen nämlich hier hölzerne Buden, in denen öffentliche Schreiber hauſen, welche das Abfaſſen oder Abſchreiben von allerlei Schriften übernehmen. Einen ſolchen alten, hungrigen Burſchen, der für Geld zu Allem bereit iſt, beſchränkt und pfiffig, mit einer Art von Gutmüthigkeit und bettelhafter Eleganz, ſpielt Vernet ganz vortrefflich. Man ſieht deutlich, alle Situationen des Stückes ſind für ſeine Individualität zurechtgelegt und erkennt hieraus, warum dieſe Art von Stücken in der Uebertragung nach Deutſchland ſo gehaltlos und ſchaal erſcheinen müſſen. Dieſe Rollen ſind wie ein wohlangemeſſenes Kleid, das nur dem ſteht, für den es gemacht iſt. Schade, daß für den Fremden ſo viele Wortſpiele und lokale Beziehungen in dieſem Stücke unverſtändlich ſind; man kann ſich aber mit der Ausbeute begnügen, welche die Darſtellung der Zuſtände gewährt. Wenn Vernet dem Dienſtmädchen die Marktrechnung ſchreibt und dabei von allen ihren Einkäufen naſcht, gegen die verſchleierte Dame den Galanten ſpielt, mit der alten Jungfer ſich überwirft, die Schnur zerſchneidet, an der ſie ihr Hündchen führt, um ſie zu entfernen, dann den Hund wieder einfängt, une récompense honnète fordert, darüber mit ihr in Zank geräth, — es iſt Alles, um vor Lachen zu erſticken. Dabei ſpielt er ganz einfach, ſo ohne die Abſicht lächerlich zu ſein. Auch die anderen Perſonen ſind ſo ſicher getroffene Figuren, daß der Fremde ſelbſt ſie ſogleich für ächte Pariſer Geſtalten erkennt; gerade wie man vor guten Portraits ganz fremder Menſchen deutlich fühlt: ſie ſeien getroffen. Die Verwicklung dieſes Stückes iſt freilich wieder auf die frivolſte Geringſchätzung weiblicher Zucht und Sitte und auf den ewig wiederkehrenden Spott gegen die Ehe gegründet.

Zuletzt gab man Mouſtache, der Name eines Pudels, der auch zuletzt aufs Theater kommt und eine äußerſt loſe Verknüpfung des Stückes erzeugt, das kaum ein Stück zu nennen iſt. Es ſchildert nur das Leben von drei jungen Leuten in einer Dachſtube (die Decoration war ſehr gut gemacht), die nichts zu eſſen, nichts anzuziehen haben, frieren, aber den letzten Franc zu Pommade, Räucherkerzchen u. dgl. verwenden. Der Eine, ein gutmüthiger Dümmling, von Adrien ſehr anſpruchslos und komiſch geſpielt, liegt das halbe Stück hindurch im Bette, der Lockerſte von Allen ſtipitzt ihm die Pantalons vom Bettbrette und verkauft ſie. Man kann nun nichts Lächerlicheres ſehen, als die Angſt des armen Kerls, der ſeine Hoſen ſucht, da er aufſtehen will. Die Art, mit der er ſich bis an des Bettes Fußende ſchiebt, über das Bettbrett hinweg ſehen will, ob die Pantalons hinunter gefallen ſind und nun, um ſich ohne den äußerſten Skandal aufrichten zu können, mit dem gewandteſten Wurfe die Decke um ſich ſchlägt, das iſt ſo keck als unausſprechlich lächerlich. So geht's nun fort. Brindeau, ein ſchöner junger Mann, ſpielt den tollſten der Stubengenoſſen, ſo losgebunden franzöſiſch, verwegen, gutherzig und ganz verloren liederlich, daß man ihn ordentlich mit Bedauern ſieht. Er hat die 5 Francs verzettelt, die er für die Pantalons gelöst, kommt zerſchlagen und fieberkrank nach Hauſe, die Kameradſchaft iſt in der äußerſten Noth. Der Dümmling iſt in ein Paar zu enge Nankingbeinkleider geſteckt worden, es geht Alles etwas über das Erlaubte hinaus. Später erbarmt ſich eine junge Nachbarin, die Kupferſtiche kolorirt, giebt ihnen ein Abendbrod, ein reicher Freund kommt an und hilft aus der Noth; zuletzt erſcheint der Pudel und ſeine Herrin, ein Landmädchen, von Erneſtine allerliebſt geſpielt, und das Stück iſt aus. Wie geſagt, es iſt kein Drama, es ſind Bilder aus einer Paul de Kock'ſchen Erzählung, aber wir empfangen dieſe in ſo wahren lebendigen Farben, daß wir dicht an die Wirklichkeit geführt werden, und dabei immer die Grazie bewundern müſſen, mit welcher die ſtärkſten Dinge uns erträglich gemacht werden. Es iſt erſtaunlich, wie viele gute und geſchickte Schauſpieler bei jedem dieſer Theater ſind, wie viel Talent, wie viel Leben und Erlebtes in dieſen Menſchen.

Nach dem Theater ging ich in ein Café, es war ganz neu decorirt, im Renaiſſanceſtyl. Der ganze Salon von Spiegelwänden zwiſchen vergoldeten Säulen. Die rechnungführende Dame ſitzt immer hinter einem prächtigen großen Tiſche auf Stufen erhöhet, vor ihr ſtehen das Silberzeug, Früchte, Blumen, Zucker und die Büchſe für die garçons. Es iſt nämlich Sitte, daß ein jeder Gaſt bei der Bezahlung eine Kleinigkeit für den garçon giebt, die von dieſem in die Büchſe geworfen wird, zu gemeinſamer Theilung. Was denkſt Du, das ich zur Erfriſchung nahm? — Milchreis, ja, ja, Milchreis, ſehr beliebt bei den Pariſern, in einer eleganten ſilbernen Schaale mit Zucker und Orangenwaſſer ſervirt. Es war gegen 12 Uhr, noch waren mehrere Tiſche beſetzt, man ſpielte Domino, hier ein ſehr allgemeines Spiel, das ein unaufhörliches Geklapper mit den Zahlentäfelchen auf den Marmortiſchen verurſacht. Bald nach Beendigung der Theater aber veröden doch auch die Café's, beſonders weil die wenigſten Menſchen in Paris zu Nacht eſſen.

Am 24ſten.

— — — — — — — — — —

Es war gegen 5 Uhr, als ich von all dieſen Beſuchen an meinen Mittagstiſch kam, wo ich in Geſellſchaft von vielleicht 150 Menſchen doch ganz einſam bin, und ſchweigend, wie in einem Trappiſtenkloſter, mich der Pflichten gegen meinen Magen entledige. Anders kann ichs nicht nennen, es iſt zu verdrießlich, unter lauter fremden Menſchen zu eſſen. Meine bisherigen Beſuche haben mir gezeigt, wie ſchwer es ſein mag, ſich in Paris geltend zu machen. Die wichtigen Menſchen ſind ſo überlaufen, daß ſie den Fremden anfangs wie eine Laſt aufnehmen. Ich erkannte bald die Nothwendigkeit auf ſie einzureden, um ihnen irgend einen Antheil abzulocken. Dann werden ſie freundlich, lebendig, erbieten ſich zu allen Dienſten, aber wie Viele mag man in Bewegung ſetzen, wie verſchiedene Fäden zuſammenfaſſen müſſen, um etwas zu erreichen? Wer in Paris irgend etwas erlangen will, muß entweder die überragendſten Fähigkeiten beſitzen, wo ſich dann ſchnell Viele hülfreich zeigen, um ſich ſelbſt dadurch einen Relief zu geben, oder er braucht Zeit und Connexionen, um allmählich ſich irgend einem Kreiſe anzuſchließen, der ihn tragen kann.

Zur Theaterzeit ging ich nach dem Théatre français. Dlle. Rachel ſpielte. Aber ich fand eine ſolche Menge von Menſchen à la queue ſtehen, zwiſchen hölzernen eigens dazu aufgeſtellten Gittern, durch einen langen dunkeln Gang, bis in den kleinen Hof des palais royal, daß ich verzweifeln mußte, noch Platz zu finden und mich nach dem andern Ende des palais royal in das Vaudeville-Theater begab.

Der Saal hier iſt klein, hat nur drei Ränge, vor dem erſten und dritten laufen Gallerien hin, die Verzierung iſt nicht ſonderlich. Eine hübſche eiſerne Treppe führt zu den Logen, das Foyer iſt einladend, ein Saal, in dem man in den Zwiſchenakten ſpazieren gehn, und von deſſen Gallerie, die von den Logenrängen ausgeht, man auf die Spazierenden hinabſehen kann. Die Plätze ſind in dieſem, wie in den beiden Theatern, die ich geſehen, ſehr eng und unbequem. Die Damen in den Logen fand ich nicht ſonderlich geputzt, doch tragen ſie häufig Blumen im Haare, das ſieht feſtlich und anmuthig aus. Die Logenbrüſtungen hängen voll Hüte und Shawls, wie eine Trödelbude, es iſt alſo nicht wahr, daß das Parterre dergleichen nicht dulde. Ebenſo kehrt man ihm in den Logen jetzt unangefochten den Rücken zu; ja heut ſah ich ſogar einen Herrn im erſten Range während eines langen Zwiſchenaktes auf der Brüſtung ſitzen, und niemand fand das anſtößig. Das Parterre, das ich ſchon im Théatre des variétés ſehr roh fand, iſt hier von ausbündiger Gemeinheit. Man verhöhnt ganz laut die Perſonen im erſten Range, amüſirt ſich in den ungebührlich langen Zwiſchenakten durch Pochen nach einem gemeinſamen Rhythmus, und pfeift ohrzerreißend auf Schlüſſeln. Dazu ſteigen die Ausrufer mit ihrem quäkenden Geſchrei auf den Bänken umher — man glaubt in einer Schenke voll Betrunkener, nicht in dem beliebteſten Theater der großen Nation zu ſein.

Die Darſtellungen waren freilich nicht geeignet, dieſen Ton zu verbeſſern. Das erſte Stück, la femme du ménage, zeigt ein pöbelhaftes Weib, von Herrn Levaſſor mit vielem Leben geſpielt; aber Du kannſt Dir denken, daß es dabei auf derbe Poſſen abgeſehn iſt. Den Sohn des Weibes, einen Tölpel, macht der geprieſene Komiker Touſez, den ich aber mittelmäßig fand. Der Dümmling iſt übrigens eine hier ſehr beliebte Theaterfigur, in jedem Stücke kommt ſie vor; natürlich, dumm und gutmüthig ſein, iſt das Lächerlichſte in Paris. In dem Stücke bringen mehrere junge Leute einige Griſetten mit ſich auf's Zimmer, ein Onkel findet das unſittlich, ſchilt darüber, aber es weiſt ſich aus, daß die femme du ménage früher ſeine Geliebte war, daß der Tölpel ſein Sohn iſt und mithin die Moral des Stückes: man ſolle das Sittenrichten aufgeben, Jugend habe nun einmal keine Tugend. Dazu betrinkt ſich das Weib, und allerdings iſt Levaſſor ſehr komiſch, wenn er in der Trunkenheit weint, und von früheren Liebſchaften erzählt. Nebenher giebt es in dem Stücke ſo viele Püffe und Fußſtöße, daß ich mich innerlich ganz braun und blau davon fühlte.

Das zweite Stück: Nanon, Ninon et Maintenon führt uns Koketten verſchiedener Art vor. Nanon iſt Beſitzerin einer Schenke, wohin ihr zu Liebe die Herren des Hofes kommen, unter Anderen ein vornehmer Cavalier, der ſich, als gemeiner Soldat verkleidet, in des Mädchens Herz ſtiehlt, doch als ſie Ernſt machen will ihn zu heirathen, unter dem Vorwande entflieht: er ſei eines Duells wegen zum Tode verdammt. Man findet ihn bei Ninon de L'Enclos wieder, die ſich rühmt: noch kein Mann habe ſie grauſam genannt, wo er vor einem anderen Liebhaber verſteckt wird, endlich bei ſeiner Tante Maintenon, welcher er das Geld zu all ſeinen Elendigkeiten ablockt, indem er die Couplets, die er am Morgen zu Nanon's Ehre mit Trommelbegleitung geſungen, der frommen Dame zur Orgel vorträgt, als Zeichen ſeiner Huldigung. Alles athmet Heiligkeit in den Umgebungen der Maintenon, aber hinter den Heiligenbildern, die ihr Zimmer ſchmücken, entdeckt Nanon üppige Darſtellungen und ertappt den König, der durch eine Tapetenthür eintreten will. Die Vermählung deſſelben mit der Maintenon ſchließt das Stück. Sie erlangt zum Preiſe für ihre Hand die Vertreibung der Proteſtanten, aber die Aufführung des Tartuffe kann ſie nicht verhindern, darin iſt der große König feſt. Durch dies Stück geht ein Hohn gegen alles Sittliche, ein ſo leichtfertiges Umſpringen mit den heiligſten Gefühlen, daß einem ganz übel dabei wird. Die aufopfernde Liebe eines treuherzigen Mädchens wird von einem Cavalier abſcheulich getäuſcht, ſie tröſtet ſich am Ende mit einem bon mot, man zeigt uns: die größte Leichtfertigkeit herrſche in allen Ständen, und wer ſich ſittlich anſtelle, ſei nur um ſo verderbter; alle Tugend ſei Heuchelei. Wenn dieſe beliebte Gattung von Dramen wirklich die allgemeine Geſinnung abſpiegelt, dann weiß ich nicht, wie die bürgerliche Geſellſchaft noch lange zuſammenhalten ſoll? — Nanon wurde von Dlle. Dejazet, dem Lieblinge der Pariſer, geſpielt. Mit friſchen, ſichern Farben zeichnet ſie das Mädchen niedern Standes, aber zu dreiſt und frei, um mir angenehm zu ſein. Sie ſingt mit einer gellenden Stimme, gewandt und piquant. Zuletzt gab man: **Le conseil de discipline**, eine Verſpottung der Nationalgarde, poſſenhaftes Zeug, luſtig und toll, aber ohne Geiſt dargeſtellt. Den Schauſpielern ſcheint es auf dieſer Bühne mehr um Beluſtigung des Publikums, als um prägnante Wahrheit der Darſtellung zu thun; — mit einem Worte, es geht hier gemein zu, ich habe keine Freude dran. Welch ein Unterſchied gegen das Théatre de variétés! Da werden die niedrigſten Gegenſtände wahrhaft künſtleriſch dargeſtellt, hier werden noblere Vorwürfe gemein behandelt.

Dritter Brief

Paris, den 25. März 1839.

Bei einem meiner geſtrigen Beſuche habe ich viel von der Rachel gehört, was mich auf ihre Bekanntſchaft ſehr begierig macht. Ein junger Herzog will ſie heirathen, ſie ſoll es abgelehnt haben. Wie vernünftig! — Sollte ſie die Herrſchaft über die Bühne gegen die Sklaverei der Etiquette, die Freiheit des individuellen Schaffens gegen das drückende Gefühl vertauſchen, in den vornehmen Kreiſen nur ein kaum geduldetes Glied zu ſein? Kann der reichſte Grand von Spanien ihr eine Stunde ſolcher Stimmung und Erhebung erkaufen, in der ſie jetzt vor der entzückten Menge in ſelbſtgeſchaffenem Leben der erhabenſten Geſtalten den Abend verſchwelgen kann? Wer einmal dieſe Schöpfungswonne genoſſen, der tauſcht ſie nur mit bitterer Reue gegen alle Herrlichkeit der Welt.

Ich bin auch heut in den champs elysées geweſen und auf dem merkwürdigen Platze, der durch die Reihefolge ſeiner Namen die Schickſale von Paris im letzten Jahrhundert erzählt. Er hieß place Louis XV, place de la révolution, place de la concorde, place Louis XVI. nun heißt er place royale. Auf dem mächtigen Raume iſt der Obelisk von Luxor an der Stelle errichtet, wo Ludwig XVI. geblutet hat, wo die ſchöne Königin und Tauſende von Menſchenopfern geſchlachtet worden ſind. Zwei große Springbrunnen baut man jetzt daneben; werden ſie in Jahrtauſenden die grauenvollen Blutſpuren von dieſer Stelle waſchen können? — Wie ſchön, edel und grandios ſieht es jetzt hier aus. Der weite Platz, begrenzt von der Seine, dem Tuileriengarten, den champs elysées und prächtigen Gebäuden, iſt zum Theil eingefaßt von maſſiven Steingeländern und geziert mit reich vergoldeten Laternenſäulen.

Durch die breiten Baumgänge des Tuileriengartens ging ich dem geſchmackloſen Schloſſe zu, mit ſeinen hohen ſpitzen Dächern und Schornſteinthürmen. Mein Begleiter zeigte mir die Terraſſe, auf welcher Abends, während unten Militairmuſik gemacht wird, die Königliche Familie ſich ergeht. Der König dicht an den Fenſtern des Schloſſes, ſo daß von unten kaum ſein Hut ſichtbar iſt. Die Königin läßt ihn nicht vom Arme, geht ſchützend an ſeiner, dem Publikum zugewendeten Seite und wechſelt am Ende der Terraſſe den Arm, um beim Umkehren ihn wieder mit ihrem Leibe zu decken. Ich ſah auch das Portal, wo Alibeau nach dem Könige ſchoß, dort weiter hinunter beim pont neuf wurde das erſte Piſtol auf ihn abgefeuert. — Für uns ſind dieſe Zuſtände kaum begreiflich! — Freilich zeigte man mir auch nicht weit davon das Fenſter im Louvre, nach dem Quai hinaus, aus welchem Carl IX. in der Bartholomäusnacht auf ſeine Unterthanen ſchoß.

Um 2 Uhr war ich im Conſervatoire, um eines der letzten berühmten Concerte dieſer Saiſon zu hören. Meierbeer hatte mir ſeinen Platz abgetreten. Zu kaufen iſt keiner, das ganze Publikum beſteht aus Abonnenten, und nur ſolch einer freundlichen Aufopferung verdankt der Fremde dieſen unvergleichlichen Genuß; denn alles, was ich mir davon vorgeſtellt, wurde weit übertroffen.

Man ſpielte zuerſt Beethoven's Paſtoralſinfonie. Es war nicht wie der Vortrag eines Orcheſters von mehr als 200 Menſchen, es war, als würden auf einem wunderbaren Inſtrumente, von einem einzigen genialen Künſtler die Geheimniſſe dieſes Wunderwerkes offenbar und lebendig gemacht. Das piano webt, ein linder weicher Hauch, die Bedeutung eines crescendo und decrescendo lernt man erſt hier vollſtändig. Wie tief verſtanden und wie ſicher und doch beſcheiden treten die leiſen Schattirungen der Inſtrumentation hervor, das forte dieſes Orcheſters ſtürzt wie eine ſenkrecht fallende Lawine auf den Zuhörer ein. Beim Losbrechen des Gewitters zumal ließ dieſe volle Geſammtmacht der Inſtrumente die ganze Seele des Hörers erſchauern. Doch was beſchreibe ich da das Unbeſchreibliche! — Ich war berauſcht, entzückt und doch waren mir die Augen erſt recht klar geöffnet über alle Fülle der Schönheiten dieſes Werkes. Hierauf wurde ein italiäniſcher Kirchenchor aus dem 16ten Jahrhundert (mir ſchien er etwas moderniſirt) ohne Begleitung geſungen. Der Chorgeſang ſoll in der Regel keine Stärke dieſer Concerte ſein, aber heut war er vortrefflich; das Stück war freilich nicht ſchwer. Die Stimmen waren mit einer Gleichheit abgewogen, die im piano auch nicht eine einzige vor der andern hören ließ.

Ein Schüler des Conſervatoire, Namens Frank, ſpielte ein Hummelſches Clavierconcert ſehr ſolid und gewandt und eine Dame ſang eine mezzo sopran Aria von Roſſini ſchwach und ſchülerhaft, obwohl nicht gerade ſchlecht. Das ſcharf richtende Publikum begegnete ihr nicht gut, man lachte, ſprach ungezwungen mit einander und entließ ſie mit Ziſchen. Das war freilich hart, aber einem Publikum, dem ſo Vortreffliches geboten wird, welches dieſe Vortrefflichkeit ſo verſteht und mit ſolchem Enthuſiasmus aufnimmt, kann man auch nicht zumuthen, in denſelben Stunden das Mittelmäßige erträglich zu finden. Zum Beſchluß ſpielte man die ſechste Sinfonie von Mozart unübertrefflich graziös, geſchickt, fein abgewogen, und nirgend war, was bei der Gewandtheit im Nüanciren ſo verzeihlich wäre, etwas geziert oder manierirt, alles ſolid, feſt und nur aus dem innigſten Verſtändniß des Werkes geſchöpft, — kurz, es war Alles geleiſtet, Alles und mehr, als man denken kann.

— — — — — — — — — —

Am Tiſche unſeres Geſandten kam auch der plötzliche Tod des Sängers Nourrit zur Sprache, der jetzt alle Kreiſe beſchäftigt; ein warnendes Beiſpiel des überreizten Ehrgeizes. Adolphe Nourrit, mit großem Talent begabt, durch die treffliche Schule ſeines berühmten Vaters gebildet, erſchien 1825 noch jung vor dem Publikum, fand ſogleich den ungemeſſenſten Beifall und genoß ihn faſt 14 Jahre unverkürzt, da ſich kein andres Talent neben ihm hervorthat. Nun erſchien Duprez und der große Erfolg, den er hatte, nöthigte den Director, ihn anzuſtellen. Nourrit hatte anfangs nichts dagegen, aber verwöhnt, wie er war, konnte er die fortlaufende Rivalität nicht lange ertragen; es faßte ihn mit wahrer Furiengewalt. Bei einer Aufführung von Robert le diable bemerkt er, während ſeiner Arie, Duprez'ſ Geſicht im Parquet. Wie das Haupt der Meduſa raubt es ihm alle Kraft, die Stimme verſagt ihm, er muß abtreten und kann die Parthie nicht zu Ende bringen. Eines Abends begegnet ihm ein Freund auf dem pont des arts, findet ihn wunderlich verſtört, geht mit ihm, und beim Scheiden vor ſeinem Hauſe fällt ihm Nourrit um den Hals und geſteh[illegible]urch ihn vom Selbſtmorde abgehalten worden zu ſein; er habe ſich in die Seine ſtürzen wollen. Später hat ſeine Frau ihn von einem anderen verzweifelten Vorſatze abgebracht. Den Aufenthalt in Paris konnte er nicht mehr ertragen. Vergeblich waren alle Anerbietungen des Directors, Gehalterhöhung, langer Urlaub; er lehnte alles ab. Ne comptez plus sur moi! damit ſchied er. In Neapel hat er mit Beifall geſungen, aber er fing an ſich ſelbſt zu mißtrauen; er konnte die Vergangenheit nicht vergeſſen, und keinen Muth für eine Zukunft faſſen. Er wurde verwirrt, tiefſinnig und in einer qualvollen Nacht ſtürzte er ſich zum Fenſter hinaus. Er hinterläßt eine der liebenswürdigſten Frauen, die ſein ſiebentes Kind unter dem Herzen trägt. Er war der redlichſte, freundlichſte Menſch, für ganz Paris ein Muſter als Gatte und Vater. — Er iſt ein Opfer der ſchweren Verſuchung unſeres Standes gefallen.

Der Ehrgeiz iſt uns förderlich, wie eine gewiſſe Doſis Gift in der Arzenei heilſam, die aber, ſobald ſie überſchritten wird, die Organiſation zerſtört. Der Ruhm des dramatiſchen Künſtlers hängt vom Gedächtniſſe des Publikums ab; daſſelbe friſch zu erhalten, treibt es ihn raſtlos von einem Abende zum anderen; jeder mißlungene oder verkürzte Erfolg ſcheint ein unerſetzlicher Verluſt. In ſolcher ſteten Spannung und Aufregung iſt's nicht leicht das rechte Maaß zu halten. Im Grunde wird vom Schauſpieler die höchſte Erregbarkeit und zugleich die größte Weisheit gefordert.

Da es zu ſpät geworden war, noch ein Theater zu beſuchen, ſo unternahm ich noch einen Streifzug durch das Concert Muſard. In einem ſehr großen Saale, der mit Leinwand bekleidet und wie eine Theaterdekoration in mauriſchem Style ausgemalt iſt, erhebt ſich in der Mitte die geräumige Tribune für das Orcheſter, das allerlei Opernſtücke gut ausführt. Rings um dieſes gedrängt ſitzen die Leute, ebenſo an den Wänden des Saales, dazwiſchen iſt ein Gang freigelaſſen, in welchem ſich eine dichte Maſſe von Wandelnden langſam fortſchiebt, und die Sitzenden beguckt. Ich machte dieſe Runde zweimal mit. Hübſche Damen waren wieder nicht zu ſehen. Damit war dieſer Genuß überſtanden, ich war froh nach Hauſe und einmal vor Mitternacht ins Bett zu kommen.

Uebrigens werde ich auch in dieſem zweiten Gaſthofe nicht bleiben, ich habe ein niedriges Zimmer im Entreſol, und keine Ausſicht auf lange hin, hier im Hauſe ein beſſeres zu bekommen. An den Pariſer Schmutz kann ich mich auch ſchwer gewöhnen. Die Fenſter ſind wahrſcheinlich ſeit Erbauung des Hauſes nicht gewaſchen, ich habe ſchon einige Male für ſie und mich um dieſe Begünſtigung gebeten, vergebens! auch hat ſich an manchen Scheiben der Schmutz förmlich kryſtalliſirt und iſt vermuthlich gar nicht mehr herunterzubringen. Das Einheizen habe ich auch aufgegeben. Was hilft mir das Feuer im Kamin, wenn ich nicht dabei ſitzen, Hände und Füße wärmen und mich dann umwenden kann wie einen Braten am Spieß? Einen Schritt weit ſeitwärts vom

Kamin, hier am Schreibtiſche, fühle ich ſchon nichts vom Feuer. Außerdem brennt es nicht gehörig fort; dann ſchleicht der Rauch ins Zimmer, ich muß aufſtehn den Blaſebalg zur Hand nehmen. Nun treibe ich den Rauch und Aſchenſtaub erſt recht herein, bis ich endlich wieder lohe Flamme erlangt habe, aber in einer Viertelſtunde fängt daſſelbe Plaiſir von vorne an. Du ſiehſt, von der deutſchen Behaglichkeit unſeres häuslichen Lebens ſoll mir hier nicht das Geringſte zu Theil werden; dazu die Einſamkeit und Verlaſſenheit, in der ich mich hier im wilden Gedränge der Menſchen fühle. — Geduld! — Ich haſple meine Tage hier eifrig und ſorgſam ab, und freue mich, daß übermorgen meine erſte Woche in Paris auf den Knäul gewickelt iſt, den ich zu künftiger Verarbeitung mitnehme.

Den 26ſten.

Geſtern war ein uneinträglicher Tag, ſolcher dürfen nicht mehrere kommen. Viele meiner Beſuche mißlangen. Ich merke, daß man in Paris viel Zeit verliert, um die Menſchen anzutreffen, die man ſucht. Der Eine iſt nur in der Frühe um 8 Uhr zu ſprechen; der Andere ſteigt erſt um 12 Uhr aus dem Bette. Die Viſitenſtunden gehen ſo bis 7 Uhr Abends hin; ja Victor Hugo empfängt nur Abends um 9. Wie ſoll man da die knapp gemeſſene Zeit eintheilen, ohne empfindliche Lücken zwiſchen den

Beſuchen zu haben? Glücklicherweiſe giebt es auf den Straßen immer genug zu ſehen, um einem die Reue für vertrödelte Stunden zu erſparen.

Die merkwürdigſte Bekanntſchaft, die ich heut gemacht, war Cherubini's. Es iſt ein ſehr alter, kleiner Mann, mit weißem ſchönen Lockenkopfe, reinen Geſichtszügen, die Naſe geht gerad herunter und iſt ſpitz, das braune noch ſchöne Auge ſcheint mit der Lebensmüdigkeit zu kämpfen. Er empfing mich, wie man mir vorausgeſagt, brummig und mürriſch; fremde Menſchen beunruhigen ihn, er kann dem Geſpräche nicht mehr recht folgen. Auf den Schreiber meines Empfehlungsbriefes hatte er Mühe ſich zu beſinnen, obſchon er vor nicht langer Zeit in lebhaftem Verkehr mit ihm geſtanden. Er hielt den Brief mit peinlicher Miene in der Hand, ich mußte ihm den Namen vorbuchſtabiren und ihm die deutſche Ausſprache des oe erklären. Plötzlich tauchte das Bild in ſeinem Gedächtniſſe auf. Wie von einer Laſt befreit, wurde er nun freundlich und zugänglich; der Ausdruck meiner Verehrung für ihn, die, Du weißt es, mir wahrlich vom Herzen kommt, ſchien ihm Vergnügen zu machen. Er wurde geſprächig, ließ ſich über die Einrichtung des Conſervatoire, deſſen Director er iſt, freundlich aus, und beſtimmte mir die Tage, an welchen ich den Geſangs- und Declamationsklaſſen beiwohnen könne. Dieſer Beſuch war aber auch das einzige Erfreuliche, den ganzen Tag über, Regengüſſe ſchikanirten mich, deren einen ich in einer Paſſage verpaßte. Dieſer ganz mit Glas überdeckten Gaſſen, welche oft in mehreren Abzweigungen die Häuſermaſſen durchkreuzen, und ſomit auch willkommene Richtwege darbieten, giebt es ſehr viele. Sie ſind zum Theil mit großer Eleganz gebaut, und bieten bei üblem Wetter oder Abends bei tagesheller Beleuchtung ſehr beſuchte Spaziergänge dar, durch die Reihen der glänzenden Kaufläden hindurch.

Abends ging ich, in der Erwartung, Wilhelm Tell von Roſſini zu ſehn, in die Académie royal de musique. Die Vorſtellung war abgeändert, man gab le filtre von Auber, und das Ballet la fille mal gardée. Was war zu thun? Für die Boulevards-Theater war es zu ſpät; ich nahm meinen Platz, den ich geräumig und bequem, wie überhaupt Alles in dieſem Hauſe liberal und großartig fand. Der Saal iſt der ſchönſte, den ich noch geſehen, er bildet einen weitgezogenen Kreis, wovon ein Viertelsabſchnitt der Bühne gehört. Zweimal iſt die langhinlaufende Linie der Logenbrüſtungen durch gepaarte Säulen unterbrochen, welche gleich denen am Proſcenium kleine Logen einſchließen; dadurch gewinnt der Raum ungemein an Abwechſelung und Pracht. Reiche Vergoldung, ſchöne Malerei an Decke und Brüſtungen, dazu die glänzendſte Erleuchtung, vollenden den pompöſen Eindruck. Am Kronleuchter brennen 70, an den 8 Armleuchtern der Säulen 72 Gasflammen.

Mit der Vorſtellung ſelbſt ſah es freilich nicht eben ſo glänzend aus. Allerdings war es eine raſch eingeſchobene und abgeſpielte Oper, aber man hätte doch etwas von der Lebensfriſche und der prompten Ausführung gewahren müſſen, welche die Bühnen, die ich bisher ſah, charakteriſirt. Die Chöre waren matt, die Scenirung leblos, die Choriſtinnen anſtößig häßlich, die Tänzerinnen unausgeſetzt in lautem Geplauder und ſtetem Lachen und Winken ins Publikum. Das Orcheſter begleitete hart und indiskret, die Decorationen fand ich höchſt mittelmäßig. Ich hatte offenbar einen unglücklichen Abend getroffen. Mad. Dorus, eine niedliche Blondine, ſingt mit vieler Gewandtheit und Grazie, aber die Stimme füllt nur mit Mühe das große Haus; ihr Spiel iſt ganz gewöhnlich. Alexis Dupont hat einen ſchönen, offenklingenden Tenor; Maſſol eine derbe Baßſtimme; Levaſſeur als Quakſalber zeigte den routinirten Sänger, der ſeine Stimme wirkſam zu gebrauchen weiß: aber die letztvergangenen Abende haben mir einen Anſpruch auf Leben, Geiſt, Feinheit und Wärme an das franzöſiſche Theater erzeugt, den ich ungern vor einer der erſten Bühnen aufgab.

Bevor das Ballet anfing, kam ein Arbeitsmann mit Beſen und Gießkanne vor den Vorhang, ſprengte und fegte das Proſcenium. Das nahm ſich in dieſem prachtvollen Hauſe noch anſtößiger aus, als das Schnürelegen im Gymnaſe. Von der modernen Tanzkunſt verſtehe ich zu wenig, um einen eigentlichen Eindruck davon empfangen zu können, doch möchte ich behaupten, das corps de ballet ſei in Berlin bedeutend beſſer, als hier. Ich ſah lauter unzierliche Geſtalten, die faſt nichts als chassés rechts und links machten. Der Komiker war wieder gut. Als er auch verſuchen wollte, zu tanzen, ſich dazu die Glieder zurechtſchlenkerte und immer dem natürlichen Gelenke entgegen bog, dann die Manieren der Tänzerinnen ſo frappant und doch ſo beſcheiden parodirte und zuletzt, als man ihn beklatſchte, verſchämt auf die Seite trat, da hatte ich das erſte Vergnügen an dieſem Abende, ließ es damit gut ſein und ging nach Haus.

Vierter Brief.

Paris, den 27. März 1839.

Geſtern habe ich den Gaſthof verlaſſen und mich in einem hübſchen Zimmer, bei einem deutſchen Schneider, einem Schwaben, eingerichtet. Es leben hier erſtaunlich viele deutſche Handwerker, beſonders Schneider und Schuhmacher; ſie ſind hier als die zuverläſſigſten und geſchickteſten Arbeiter geachtet. Wie geht es nur zu, daß man in Deutſchland ſo gerechte Klage über ſie führt? Müſſen die Deutſchen erſt durch das Pariſer Leben geſtachelt und getrieben werden das zu leiſten, was ſie können?

Abends ſpielte Dem. Rachel in Bajazet, diesmal ſollte ſie mir nicht entgehen. Da ich Morgens vor Beſorgungen und Beſuchen wieder nicht dazu gekommen war, mir einen Platz zu ſichern, ging ich ſchon um halb fünf Uhr nach dem Théatre français, aber wehe mir! ſchon ſtand ein unabſehbarer Schweif von Leuten da. Was war zu thun? Mit Freuden nahm ich das Anerbieten an, womit mir einige Kerle entgegenkamen: einen Platz zu Anfang der queue von einem ihrer Genoſſen zu kaufen. Dieſe Leute erwerben nämlich ihr Brod damit, ſchon Vormittags die nächſten Plätze vor den Kaſſenthüren einzunehmen, die ſie dann für einen oder mehrere Franks überlaſſen. Die Polizeibeamten geben das als ein ganz legales Geſchäft zu. So gehörte ich, Dank dieſer Induſtrie, zu den Erſten, welche nach zweiſtündigem Warten zur Kaſſe gelangten, und erhielt noch einen guten Platz. Der Zuſchauerraum iſt ſehr groß, hat vier Ränge, die von vergoldeten Eiſenſtäben geſtützt werden, was bei der bedeutenden Ausdehnung der Logenbrüſtungen ſehr zerbrechlich ausſieht. Hier und in der Académie royale kann man die Logen mit einem Gitter vorn verſchließen; in allen Theatern aber aus den Logenbrüſtungen Schirme wie Kutſchenfenſter heraufziehen, um ſich dahinter zu verbergen oder gegen das Lampenlicht zu ſchützen. Das Publikum dieſes Theaters und der Académie royale benimmt ſich durchaus anſtändig und würdig. Es war drückend voll, ſelbſt das Orcheſter den Zuſchauern eingeräumt. In Ermangelung der Muſik alſo dienten die drei Schläge auf den Fußboden der Bühne, hier das Signal zum Beginnen in allen Theatern, zur Eröffnung des Stückes.

Zuerſt von den Mitſpielern Rachels. Beauvallet gab den Vezir Acomat mit feſter, ruhiger Haltung. Er trug ein ſehr getreues, maleriſch orientaliſches Coſtüm; ſein etwas gelbes Geſicht mit dem prächtigen ſchwarzen Barte hatte ganz den ernſt brütenden türkiſchen Ausdruck. Seine Stimme hat einen männlich markigen Klang, ſeine Rede war im Ganzen ruhig und natürlich, gewaltig im Affekte. Allerdings fehlten ihm die eigenthümlich franzöſiſchen Tonfälle und Schwingungen nicht, aber da ich dieſe von allen Leuten hier, in jedem etwas lebhaften Geſpräche, vernommen habe, ſo darf man ſie nicht tadeln, zumal da ich bei dieſer geſtrigen Vorſtellung das outrirte Pathos noch nicht vernommen habe, das man der franzöſiſchen Tragödie vorwirft. Mit den Anderen aber ſtand es ſchlimm. Bajazet wurde ganz ſchülerhaft geſpielt, wenn auch nicht ſchlecht geſprochen. Dlle. Noblet ſtellte die Athalide mit jener ſentimentalen Monotonie dar, welche überall das Erbtheil der Mittelmäßigkeit iſt, es war eben alles kalt, innerlich leblos.

Nun aber Rachel als Roxane. Eine jugendlich ſchlanke Geſtalt, in grünem Sammet mit Gold gekleidet, getreu nach orientaliſchem Schnitte, was bei den langen Manſchetten der Aermel ſogar der Handbewegung hinderlich war. Von einem weißen Shawl war der Turban gewunden, deſſen bunte Zipfel auf die Schulter herabfielen. Ein ſehr jugendliches Geſicht, das mich an mauriſche Bilder erinnerte. Die Naſe rund, zwiſchen den Augen etwas eingedrückt, der untere Theil des Geſichtes ein wenig vorgeſchoben, der Mund klein, die Augenbraunen etwas hoch über dem Auge. Du merkſt wohl, ſie iſt gar nicht ſchön, deſſenungeachtet iſt dies Geſicht von einem geiſtigen Zauber überflogen, der unter hundert Schöneren ein beſonderes Intereſſe abfordern würde. Sie ſprach. Ein weicher, nicht voller aber beſtimmter Ton, eine genaue Accentuation und eine Deutlichkeit, die ſelbſt dem Fremden keine Silbe entgehen läßt. Ihr Vortrag hat eine Reife, Ruhe und Sicherheit der Modulation, daß man ſchon nach den erſten Reden fühlt, man habe es mit einer Meiſterin zu thun. Auch ſpäter, in der äußerſten Leidenſchaft, war nirgends etwas Uebereiltes; Ton und Tempo überall richtig abgemeſſen. Es iſt zum Lachen, wenn die Leute ſagen, ſie habe das Alles aus ſich ſelbſt, es ſei pures Naturel. Ein ſolches Gleichgewicht der Darſtellung, eine ſo ruhige Haltung, ſolche weiſe Vertheilung der Kraft und des Effektes iſt einem rohen Talente nicht eigen, das ſtürzt ſich mit ſelbſtvernichtender Hitze in die Situation. Was wir an Rachel bewundern, iſt Alles gelernt, unglaublich ſchnell gelernt, — und zugegeben, daß ſie in Wochen, was Andere in Jahren, begriffen, ſo gereicht ihre Vortrefflichkeit doch ihrem Lehrer Samſon zum größten Ruhme.

Allmählig entwickelte ſie nun den Charakter der Roxane, dieſes von edlem Stolze, Herrſchſucht und unerwiederter Leidenſchaft durchwühlten Weibes. Rachel bewahrte äußere Ruhe und feſte Haltung, aber die höhniſche Bitterkeit, womit ſie des Looſes der orientaliſchen Frauen gedenkt, die Erregung, mit welcher ſie alle Opfer und Anſtrengungen aufzählt, durch die ſie den Bajazet mächtig gemacht, dies Alles läßt uns die Furien ahnen, welche hinter dieſer ſtillen, ſtarren Miene lauern. Und nun gedenkt ſie der Möglichkeit ſeines Undankes, mit ſteigender Heftigkeit:

Quand je fais tout pour lui, s'il ne fait tout pour moi;
Dès le même moment, sans songer si je l'aime,
Sans consulter enfin, si je me perds moi même,
J'abandonne l'ingrat, —

mit der Gewalt dieſer Worte ſcheint ſie ihn vernichten zu wollen und wirft dann den Reſt der Rede gleichgültig hin: —

et le laisse rentrer
Dans l'état malheureux, d'où je l'ai su tirer.

So läßt ſie uns gleich in der erſten Scene mit Schrecken in den Abgrund einer Seele blicken, die ihrer Leidenſchaft ganze Menſchengeſchlechter hinopfern könnte. Die an ſich gar nicht ſtarke Stimme gewinnt dabei einen ehernen, bebenden Klang, eine Macht, vor der man ſich fürchtet. Im zweiten Akte, als ſie dem Bajazet den Thron und ſich ſelbſt förmlich anträgt, iſt es kein einziger Accent der Zärtlichkeit, womit ſie den Geliebten zu gewinnen ſucht; dies Herz iſt zu ſtolz, zu ſpröde dazu. Sie lechzt nach ſeiner Liebe, aber ſie ſcheint nur aus freier Gnade ihm ein gränzenloſes Glück anzubieten. Bei dieſer grandioſen Haltung des Charakters, — der bei einem geringeren Talente vermuthlich in kalten Theaterprunk ausarten würde, — weiß ſie die Rede ſo reich durch Züge und Modulationen der gewöhnlichen Converſation zu beleben und zu erwärmen; ihr Ausdruck iſt oft ſo gehaltreich, daß man augenblicklich erkennt: dieſe Stücke, mit der dürftigen Handlung, der gedankenarmen Sprache, ſind nur durch ſolche Meiſterſchaft der Darſtellung lebendig zu machen. Hier mehr als irgendwo, muß der Schauſpieler aus der Fülle der eignen Poeſie ſchöpfen können und darum waren ſeit Talma's Tode bis zu Rachel's Auftreten dieſe tragédies classiques todt.

Eine Probe von Rachel's Art zu nuanciren. Um den Bajazet zu bewegen, ſie feierlich und geſetzlich als ſeine Sultanin zu erklären, verweiſt ſie ihn auf Soliman's Beiſpiel, der ſich mit Roxelane vermählt, und dennoch, ſagt ſie, hatte dieſe kein anderes Recht auf den Rang der Kaiſerin:

Qu'un peu d'attraits peut-être, et beaucoup d'artifice.

Die erſten Worte ſpricht ſie mit einer gewiſſen Geringſchätzung gegen dieſe äußeren Reize, ſie ſcheint zu fühlen, daß ſie ſelbſt nicht in ſiegendem Maaße damit begabt ſei. Dennoch ſtachelt es ſie, auch dieſen eitlen Vorzug noch zu verkürzen, ſo ungläubig und verdächtigend ſpricht ſie das peut-être. und wenn ſie nun die letzten Worte zögernd, ſpöttiſch hinzufügt, fühlt ein Jeder ohne weitere Interpretation: hinter dieſem leichten Tone berge ſich der ſtarre Stolz, der jede Liſt und Schlauheit verſchmäht. Ganz beſonders gelingt ihr der Ausdruck ironiſcher Bitterkeit, des tief verletzten Selbſtgefühles, das ſich verbirgt; doch als Bajazet immer kalt und Ausflucht ſuchend vor ihr ſteht, da bricht die Raſerei der Leidenſchaft los; ſie droht, ihn tödten zu laſſen, wendet ſich ſchon, den Befehl zu geben, — plötzlich kehrt ſie um und das gewaltſame Herabſtimmen des Tones zur Mäßigung

Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime.
Vous vous perdez. Gardez de me laisser sortir

macht eine große Wirkung. Endlich reißt Bajazet's Kälte die letzte Schranke nieder, ſie geſteht ihre volle Liebe zu ihm, überſtürmt ihn mit der ganzen Heftigkeit einer verzehrenden Leidenſchaft. Hier ſah ich den Ausdruck, deſſen ich ſchon bei der Volnys gedachte, auf ſeiner äußerſten Spitze. Es iſt, als wollte ſie mit der Flamme ihrer Rede, ihrer Blicke den Geliebten verzehren, vernichten; in ſeinem letzten Zucken wollüſtig ſchwelgen. In dieſer Rede ſchwoll ihre Sprache zum erſten Male vorübergehend zu jenem hohlen, bollernden Pathos, das von je her den Deutſchen, ſelbſt bei den größten franzöſiſchen Schauſpielern, verletzt hat. Nun ruft ſie den Vezier, verkündet ihm heftig, ſie wende ihren Willen, kehre zum Gehorſam gegen Amurat zurück. Sie giebt ihm Befehle, wild, grimmig, Sortez! herrſcht ſie ihm zu, mit einer Macht, daß man fühlt, hier ſei der Abſchnitt und Wendepunkt ihres ganzen Schickſales.

Im dritten Akte kommt ſie erſt auf die Vermuthung:

eine andere Liebe mache den Bajazet kalt gegen ſie. Der Moment, wo ſie den Abſchiedsblick zwiſchen Bajazet und Athalide bemerkt, geht dem Zuſchauer eben ſo ſtechend durchs Herz, wie ihr ſelbſt. Nun aber dies ſich in ſich ſelbſt Faſſen und Aufraffen, der Ton des lauernden Aufhorchens, die Art, mit der ſie ſich der Athalide entledigt, um allein zu ſein, dies Alles iſt unbeſchreiblich. Wie thürmt ſie nun im Monologe die Möglichkeit, Wahrſcheinlichkeit des Verſchmähtſeins vor ſich auf, mit jenem gedämpften Tone, der dem ſich Erinnern und dem entſtehenden Verdacht eigen iſt. Der ganze Monolog beſteht aus Fragen und ſie weiß ihn doch auf das Intereſſanteſte zu nuanciren. Endlich kommt die Botſchaft, auf welche ſie ſich entſchließen muß, und ihre Abgangsworte: et couronnons l'amant, ou perdons le perfide! zeigen, daß ſie bei der Gewißheit keinen Augenblick mit ihrer Entſcheidung zögern werde.

Der vierte Akt iſt der Gipfel der Darſtellung. Mit leichenfahlem, eiſigem Geſichte tritt ſie zu Athalide, zeigt ihr Bajazet's Todesurtheil, um zu prüfen, ob die Liebe beider gegenſeitig, das Verſtändniß entſchieden ſei. Mit kalter Grauſamkeit betrachtet ſie Athalide und ſpürt der Wirkung des Giftes nach, das ſie ihr ins Herz gießt: Que vous semble? fragt ſie mit einer entſetzlichen Gleichgültigkeit; aber als ſie nun Gewißheit hat, ſchwillt im Monologe der grimmige Haß gegen die Liebenden, die wilde grauſame Rachgier ſtill und furchtbar an. Dann in raſender Wuth den Dolch hervor reißend und ihn vor ſich hinſtoßend, ſchmettert ſie die Worte:

Et, d'un mème poignard les unissant tout deux
Les percer l'un et l'autre, et moi-même après eux.

daß den Zuſchauer ein Schauer nach dem anderen überläuft. Welche Gluth ſteigt in dem ſtarren Geſichte auf, welche Hyänenblicke zu den zuſammengefalteten Mienen, der grimmig vorgeſchobenen Kinnlade, und dabei welcher Jammer auf dem jugendlichen Antlitze! Es iſt das Grauen vor der dämoniſchen Gewalt in der Menſchheit überhaupt, das uns ergreift, die Künſtlerin erhebt dadurch den individuellen Zuſtand zum allgemeinen; was das Gedicht an ſich ſo ganz und gar verſäumt.

Dieſer Ausdruck der von Leidenſchaften ganz durchſtürmten Seele, dieſes Gereiftſein zum Fürchterlichſten, mag auf das erſte Urtheil in unvereinbarem Gegenſatze zu der Jugend der Darſtellerin ſtehen, aber es erſcheint bei Rachel Alles unmittelbar werdend, wir ſehen es entſtehen unter dem Einfluſſe der Umſtände. Dazu weht ein Hauch des tiefſten Schmerzes durch dieſe Wildheit, unſer Mitleid wiegt den Abſcheu auf, uns iſt, als hätte mit dieſer Liebe ein raſendmachendes Gift ſich in die Adern des unſeligen Weibes geſchlichen, als wäre Roxane ein wüſtengeborenes Kind in der Verlaſſenheit von Hyänen geſäugt, und nun, auf der Woge der Erdengröße getragen, bräche die Natur des reißenden Thieres hervor.

Als die Vertraute ihr den aufgefangenen Brief Bajazets an Athalide bringt, wie furchtbar ſpielt ſie die Erwartung, den Zweifel, der ſie das Blatt in der Hand knittern läßt, bevor ſie lieſt — und nun welch ein Ausbruch! Dies Weinen des ſtolzen, entſetzlichen Weibes, wer könnte das ohne die tiefſte Erſchütterung ſehen? Im letzten Zornausbruche kam der übelklingende, überpathetiſche Ton wieder vor, aber wer möchte kritteln bei ſolch einer Leiſtung? Der fünfte Akt läßt die Rolle der Roxane die letzten Foltergrade der endloſen Fortdauer deſſelben Zuſtandes durchgehen. Wie im erſten Akte ſteht ſie immer noch dem Bajazet gegenüber und fordert mit Drohungen ſeine Liebe. Die Handlung iſt faſt um nichts vorgerückt. Es gehört die größte Meiſterſchaft dazu, um dem Zuſchauer das Intereſſe für Roxane zu erhalten. Obenein verſchwindet der Charakter zuletzt völlig. Eine Nachricht ruft Roxane ab, ſie kommt nicht wieder, man hört, ſie ſei getödtet. Was ſoll man von der Claſſicität eines Dichters denken, der ſeine Hauptcharaktere alſo zu Ende bringt? mit Bajazet und Athalide geht er nicht beſſer um. Indeß gelingt es der Rachel doch, auch im letzten Akte noch eine neue, ſtärkere Färbung zu bringen, indem ſie mit ſchadenfroher Ironie, mit der Eiſeskälte der entſetzlichen Grauſamkeit zu Athalide ſagt, welche zu ihren Füßen eine großmüthige Begünſtigung ihrer Liebe erfleht,

Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui
Par des noeuds éternels vous unir avec lui:
Vous jouirez bientôt de son aimable vue.

Dies iſt der erſte Eindruck, den ich mir von Rachel zu fixiren geſucht, andre Darſtellungen werden wohl noch Manches berichtigen und ergänzen. Das Publikum nahm natürlich jeden hervortretenden Moment der Darſtellung mit Jubel auf. Bei einem Applaudiſſement ließ ſich eine ſcharfe Pfeiffe hören, ein Laut des Unwillens ſchwoll durch das ganze Haus, ihm folgte donnerndes Klatſchen, Stampfen, Schreien: à la porte! Man wollte ſich gar nicht beruhigen. Später wurde noch einmal gepfiffen. Noch raſenderer Lärm ohne Ende, man ſchrie wüthend nach der Gallerie hinauf, woher das Pfeiffen tönte, dort oben hörte man laute Rechtfertigung. Wäre der Pfeiffer unten geweſen, ich glaube, die jungen Leute in meiner Nähe hätten ihn zerriſſen. Man ſpricht viel von Anfeindungen der Dlle. Mars gegen Rachel, ſie fürchte das aufgehende Geſtirn werde ihr untergehendes verdunkeln. Dies Pfeiffen aber halte ich für den Streich eines Spaßvogels, vielleicht gar eines Freundes der Rachel; denn daß durch dergleichen Angriffe der Beifallsſturm nur geſteigert werden muß, begreift ein Kind.

Der Tragödie folgte ein Luſtſpiel, 1760 ou les trois chapeaux. Hier ſieht man auch eine Dame, die zwei Liebhaber hat, deren Hüte mit dem ihres Mannes auf drollige Weiſe verwechſelt werden; aber es geht hier nicht nur anſtändig zu, ſondern durch die Libertinage der geſchilderten Zuſtände hindurch macht ſich auch eine ſittliche Geſinnung geltend. Mad. Brocard ſpielt mit vieler Feinheit und Haltung, Dlle. Mante charakteriſirt die Ariſtokratie jener Zeit ſehr gut, Provost und Charles ſpielen ächt altfranzöſiſch; der Letztere vielleicht zu ſchnellfüßig, valetmäßig, für einen alternden Marſchall. Mit dem Liebhaber ſah es aber traurig aus, es ſcheint doch wahr zu ſein, daß die Eiferſucht der älteren Schauſpieler nur den mittelmäßigſten jungen Talenten den Zutritt zum Théatre français geſtattet.

Fünfter Brief.

Am Charfreitage.

— — — — — — — — — und glaube mir, gerade hier in Paris, in der üppigſten Fülle des überreich bewegten Lebens, hier wo das ſinnliche Sein auf die höchſte Spitze getrieben, die Rennbahn offen iſt für jede Fähigkeit, und Du Alles in athemloſem, ehrgeizigem Drängen ſiehſt, hier gerade verblaſſen und verſchwinden einem die nächtigen Irrlichter aller eitlen Wünſche und das ſtille Glück beſchränkter Liebeskreiſe geht mit Mondesklarheit auf. Hier, wo das ungeheuere Leben alle Individuen verſchlingt, wo Einer an dem Andern ſich verzehrt, und die Geſellſchaft eine bedeutende Perſönlichkeit nach der anderen verbraucht und Keinem Friede und Freude dadurch wird, hier kann man lernen, weiſe ſein. Hier fühlt man es: unſer eigenſtes, perſönlich ewiges Leben gedeiht nur in dem ſtillen Kreiſe derer, die unſerer Seele ganz und ewig angehören; da nur ſind wir wir ſelbſt, Herrſcher, Könige, und die freie Selbſtbeſtimmung iſt unſer bis an das Ende. Wer außer dieſem, ihm eigenen Kreiſe herrſchen will, verliert ſich ſelbſt, indem er Ungemeſſenes zu gewinnen denkt. Es wirke ein jeder nach ſeiner Kraft, ſo lange es Tag iſt, und er freue ſich, wenn die Spuren ſeiner Thätigkeit weithinreichen, aber ſein ganzes Weſen gebe er nur hin an den ſtillen Zauberkreis ſeiner Liebe, deſſen unſichtbar und ſcharf gezogener Gränze nichts Fremdes nahen darf; wie die Planeten durch die Gewalt ihres Umſchwunges ſich fern von einander halten und ihre Bahnen frei. Sie gehören alle dem großen Weltſyſteme an, ſind ſich alle einander nothwendig, aber in ſich iſt ein jeder ſelbſt eine Welt eigner Art und ſelbſtſtändigen Weſens. Wie lieb und hold erſcheinen mir von hier aus unſere deutſchen planetariſch geformten Familienkreiſe, wo ſich Alles um ſich ſelbſt dreht; ich habe oft darauf geſcholten, aber nun erkenne ich, welches Gedeihen ſie dem menſchlichen wahren Sein bringen. Hier ſchießt alles in wilden Cometenbahnen aus- und durcheinander, in jedem Augenblicke fürchtet man Zuſammenſtoß und Vernichtung; das nimmt ſich prächtig aus, es wird in dieſem wilden Wettſtreite auch Großes erfochten; — aber welch eine Menge von Seelenopfern fallen dieſem raſchen Civiliſationsprozeſſe!

Ich habe geſtern auch ein paar moderne Kirchen geſehen. Die Magdalenenkirche iſt nicht vollendet, man baut noch an der innern prachtvollen Ausſchmückung; es iſt ein ſäulenreicher, ſchöner griechiſcher Tempel, ſieht ebenſo aus wie das Börſengebäude, aber nicht wie eine chriſtliche Kirche. Die weite, prächtige Wölbung innen hat drei kuppelartige Abtheilungen, und erhält das Licht von oben. Schöne Säulen, mit reich vergoldeten Kapitälen reihen ſich umher, die Bogenausſchnitte werden mit Bildern geziert. Es iſt ein mäjeſtätiſcher Bau, und wenn man dort auf dem Hochaltare eine Bildſäule des Jupiter von Elfenbein und Gold errichtete, fände ich alles in ſchönſter Ordnung, was aber ſoll der Dulder am Kreuze in dieſem Prunkſaale? In der Kirche der h. Jungfrau von Loretto war ich auch; wie elegant iſt ſie logirt! Alles prangt von Marmor, Bronze und Mahagoniholz, von modernen Bildern und zahlloſen Bronzelüſtres in der modernſten Form. Das ſieht alles ſo modiſch und kleinlich aus. Mir ſcheint, der griechiſche Bauſtyl könne die überreiche Verzierung nicht ertragen; harmoniſche Einfachheit ſei ſein Weſen. Wie majeſtätiſch bleiben dagegen die gothiſchen Kirchen auch bei der reichſten Aufſchmückung; der grandioſe Entwurf ihrer Formen iſt darauf berechnet.

Auch die Säule auf der place Vendôme habe ich beſtiegen. Man erhält von dem invaliden Sergeanten, dem Wächter dieſes Monumentes, eine Handlaterne als einzige Begleitung, damit ſteigt man die Stufen der enggewundenen dunklen Wendeltreppe hinauf, welche die Säule in ſich ſchließt. Oben tritt man auf eine Gallerie hinaus, welche unmittelbar unter der Kuppe, auf welcher Napoleons Bildſäule ſteht, ringsum läuft. Es war ſtürmiſch und regnete zu Zeiten, aber einzelne Sonnenblicke beleuchteten das majeſtätiſche Rundbild. Zu meinen Füßen lag das Rieſenweib Paris gelagert, weit, faſt unabſehbar ſtreckte ſie die Glieder bis in die Ferne hinaus. Man vermißt die ruhigen Dächerreihen, welche anderen Städten von der Höhe geſehen, ein friedliches, geordnetes Anſehen geben; die vielen Schornſteine, zu thurmartigen Maſſen oder breiten Mauern verbunden, welche aus den Dächern aufſteigen, laſſen Paris ſo wild und unförmlich erſcheinen, daß man nur Ruinen oder unvollendeten Neubau zu ſehen glaubt. Ein treffendes Bild des Lebens hier! Schöne prächtige Thürme und Kuppeln erheben ſich aus dieſen wilden Maſſen, welche zu der ſtattlichen Höhe des Mont martre hinaufſteigen und ſich auf den umringenden Hügelreihen in Vorſtädten und angränzenden Dörfern verlieren. Ein wunderbarer, unvergeßlicher Anblick!

— — — — — — — — — —

Abends beſuchte ich das Theatre de la renaissance. wozu mich der Unternehmer Herr Joly, ein ſehr artiger Mann, mit einem ruhigen orientaliſchen Geſichte und einem prächtig langen, ſchwarzen Barte, eingeladen hatte. Die freien Entreen werden hier auf eine Art ertheilt, die dem Empfänger jedes drückende Gefühl einer empfangenen Gunſt erſparen. Ich erhielt eine Karte, auf welcher Billet de droit gedruckt ſtand, und wodurch mir der Zutritt zu den erſten und beſten Plätzen, ganz nach meiner Wahl, geöffnet war.

Dies Schauſpielhaus iſt das ehemalige Théatre nautique, innen ganz neu und reich im Renaiſſanceſtyl verziert; der Saal iſt ſehr groß, hat vier Ränge, die oberen treten weit zurück. Plätze, Corridore, Foyer, Alles iſt geräumig und elegant.

Man gab Mlle. de Fontanges, eine Comödie mit neuen Geſängen; dieſe waren aber ſo opernmäßig componirt, ſo ſtark inſtrumentirt, daß die tüchtigſten Sänger nur damit hätten fertig werden können, der Vaudevillegeſang der Schauſpieler wurde dadurch in das übelſte Licht geſetzt. Dieſe Gattung wäre an und für ſich entſchieden zu tadeln, da ſie weder Oper noch Vaudeville iſt und doch beides, ſo daß weder Sänger noch Schauſpieler ſie genügend darſtellen können, aber es birgt ſich ein Manöver dahinter. Dies Theater, das alle Gattungen ſpielt, und dem es daher ſchwer wird, ſich beim Publikum recht in Credit zu bringen, will ſich allmählig das Recht beilegen, kleine komiſche Opern aufzuführen, wozu das Théatre royale de l'opéra comique das ausſchließliche Privilegium hat, darum fängt es an ſeine Vaudevilles der Oper zu nähern. Das Stück wurde ziemlich gut geſpielt, nichts war ſchlecht, nichts ausgezeichnet daran, das Coſtüm ausgenommen, welches wieder mit der äußerſten Treue und Sorgfalt gewählt war.

Dann wurde Diane de Chivry von Soulie gegeben. Ein wunderliches Stück, in welchem die zarteſten und furchtbarſten Zuſtände auf eine langſame Folter gebracht werden, in dem aber äußerſt lebendige Situationen und ein paar ſehr ſchöne Charaktere ſich finden. Diane, eine Blinde, von Mad. Albert ganz vortrefflich dargeſtellt, wird von einem Unwürdigen verführt. Ihre beiden Brüder fallen im Zweikampfe, um ihre Ehre zu rächen, da ſie einen edlen, aber wildheldenmüthigen Mann, den ſie für den Verführer halten, zum Kampfe zwingen. Diane wird mit dem Geſtändniß ihrer Schuld nicht nur ihrem Vater und ihren Brüdern, ſondern auch mit der peinlichen Erzählung des ganzen Herganges dem fremden Manne, dem Mörder ihrer Brüder, endlich gar dem öffentlichen Gerichte gegenüber geſtellt. Man kann die Weiblichkeit kaum ärger martern. Dieſe Debatten, ob hier séduction oder violence gewaltet habe, ſind kaum zu überdauern, dennoch wußte die Darſtellerin dem Charakter eine rührende Reinheit und Schönheit zu bewahren, die aus aller entwürdigenden Anfechtung ſtets wie der helle Mond aus finſterem Gewölk aufſtieg. Welche meiſterliche Einzelheiten bot ihr Spiel dar! Sie findet einmal Journale auf dem Tiſche, in denen ſie Nachrichten über ihren entflohenen Verführer vermuthet; wie die arme Blinde nun taſtet und taſtet, in Verzweiflung das Geſicht gegen die Blätter drückt, als würde ſie dann leſen können, und nun ächzend über den Tiſch hinſinkt, — es war unübertrefflich! Jemand, den ſie ausfragen will, entſchlüpft, ſie ſucht ihn durch das ganze Zimmer, will ihn halten und rennt gegen die Vertafelung der Hinterwand. — Das Alles iſt ſo furchtbar und kann in der Darſtellung leicht kraß und widrig werden; die Darſtellerin aber wußte es durch den ſüßen Schmelz ihres ganzen Weſens rührend zu lindern. — Als die Großmutter gegen Diane's Vater ausſprechen will, daß ſie entehrt ſei, mit welchem Jammertone fällt ſie ihr in's Wort und ſtürzt in ihre Arme, in die Kniee, das Geſicht an dem mütterlichen Buſen bergend, ganz den Rücken gegen das Publikum; — eine wunderſchöne Gruppe! — Dabei hat die Rede der Albert faſt niemals das markirt Franzöſiſche, ihre Affekte ſind alle reiner und weicher als bei Leontine Volnys.

Guyon ſpielt Asthon, den fälſchlich für den Verführer Gehaltenen, einen ächt franzöſiſchen, heroiſchen Charakter. Es iſt merkwürdig, wie den Franzoſen dieſes feſtgeſchloſſene, männlich kriegeriſche Weſen gelingt. Solch ein Kerl iſt durch und durch wahre Heldengröße in dieſer edlen Ruhe voll Mark und Kraft, dieſer niederſchmetternden Gewalt des Zornausbruches. Sollten dieſe Individualitäten nicht ein Produkt des kriegeriſchen und politiſchen Lebens ſein, welches die jetzige Generation erzogen hat? Ich glaube es faſt, und der Mangel eigentlich idealer, vergeiſtigter Geſtalten auf der franzöſiſchen Bühne läßt mich auch ſchon ahnen: worin ſich die Verſchiedenheiten zwiſchen der deutſchen und der franzöſiſchen Eigenthümlichkeit auf der Bühne kund thun. Ich werde noch genauer ſehen. Genug, Guyon war trefflich. In der vollen Klarheit und Ruhe der Rede, beim Erzklange dieſer ſchönen Männerſtimme, ſpürte man ſchon die Kraft, den Löwengrimm, der die beiden Jünglinge vernichtet, welche ihn zum Zweikampf zwingen. Seine körperliche Haltung hätte ich edler gewünſcht, die Beine ſchleppten etwas; überhaupt bin ich erſtaunt über die Vernachläſſigung der Plaſtik, faſt bei allen Schauſpielern, die ich bisher geſehen. Gang, Haltung, Bewegungen ſind unglaublich unſchön; die Ausnahmen ſind ſelten, und kommen nur dem Gymnase zu Gute.

Den 30ſten März.

Geſtern am Charfreitage fand ich die Straßen, wie an jedem andern Tage, voll Lärmen und Gedränge, alle Läden offen, die Handwerker bei den Bauten in voller Arbeit. Auf den Boulevards wogte die Menge den elyſäiſchen Feldern zu, denn das heitere Wetter verſprach eine glänzende Promenade nach Longchamp. Dies geprieſene Schauſpiel ſollte mir denn alſo auch zu Theil werden. Dieſe Promenade ſtammt von einer Wallfahrt her, welche die Pariſer ſchon in den früheſten Zeiten am Charfreitage nach der beim Dorfe Longchamp gelegenen Kloſterkirche unternahmen. Ihre fromme Bedeutung iſt im Verlaufe der Zeiten ganz verſchwunden; den Luxus in Kleidern und Equipagen zu zeigen, iſt jetzt ihr Zweck geworden. Die urſprünglich andächtige Pilgerung nach der Abbaye de l'humiliation de nôtre dame hat ſich in die Promenade der Hoffahrt und Prahlerei unſerer Damen verwandelt. Da das Wetter möglicherweiſe am Charfreitage dieſem Zwecke ungünſtig ſein kann, ſo fängt die Promenade ſchon am Mittwoch an, und dauert bis Freitag. Alles, was Wagen und Pferde beſitzt, was reitet oder einen Fiacre bezahlen mag, bewegt ſich in langen Reihen die große Allee der champs élysées bis zum Triumphbogen hinauf, auch wohl darüber hinaus, aber nicht mehr bis Longchamp ſelbſt, und kehrt wieder zurück, um dieſelbe Tour von 3 bis 6 Uhr zu wiederholen. Von Nationalgarden, Soldaten und Polizeibeamten werden die Spaliere für Wagen und Reiter unterhalten, die Fußgänger bewegen ſich in den Seitengängen, ſitzen auch wohl auf gemietheten Stühlen längs des Fahrweges. Weiter vom Wege ab haben Verkäufer, Glücksſpieler, Jongleurs, Kunſtthiere, Equilibriſten, wilde Männer u. ſ. w. ihr Reich gegründet, in dem es lebhaft genug zugeht. Die Buden haben an der Front neben den rieſigen Bildern und Ankündigungen eine Art von Balkon, worauf die Hanswürſte in ſchmutzigen Kitteln ihre Späße treiben, auch einige geputzte Damen und Herren im Bettelſtaate etwas von ihren Künſten zeigen, um die Leute hereinzulocken. Der Eigenthümer ladet dazu unaufhörlich ein, und das klingt bei der übertrieben pomphaften Weiſe der Franzoſen komiſch genug. Wenn nach einigen öffentlich zum Beſten gegebenen Kunſtſtücken die Gaffer vor dem kreiſenden Teller zurücktreten und nichts zahlen, dann hört man eine Rede über den Undank der Menſchheit, welche am Ende doch noch einige Wirkung hervorbringt.

Wir gingen die Allee hinauf. Es war freilich eine unabſehbare Menge von Wagen da, aber beſondere Pracht und Eleganz bemerkte ich nicht, wenigſtens nicht mehr, als wir an Gallatagen auch bei uns ſehen. Der Ruf dieſer Promenade iſt alſo übertrieben oder es iſt wahr, daß auch ſie, wie alles Alte, hier in Verfall geräth.

Ich ſah nur 3 bis 4 Sechsſpänner; ein großer eleganter Familienwagen mit ſechs Rädern, inversible genannt, war das einzige mir Neue.

Wir beſtiegen den Triumphbogen, der in grandioſen Verhältniſſen ausgeführt, und an der Front mit koloſſalen Reliefs geziert iſt. Auf der einen Seite wird Napoleon von der Siegesgöttin gekrönt, auf der andern führt der Ruhm, über einer Gruppe von Kriegern ſchwebend, dieſe zum Kampfe hinaus. An den Portalblenden ſind die Namen gewonnener Schlachten und ausgezeichneter Krieger angeſchrieben. Eine herrliche Ausſicht hat man wieder von der Zinne des Monumentes. Man befindet ſich nicht in Mitte hoher Gebäude, ſondern am Ende der Stadt. Zunächſt iſt man umringt von hübſchen Gärten, zierlichen Häuſern der Vorſtadt, dem Gehölz von Boulogne und glatten Feldern, die mit äußerſter

Sorgfalt beſtellt ſind. Ueberall begrenzen Höhen mit weich geſchwungenen Linien den Horizont. Vorn ſtreckte ſich die lange breite Allee der champs élysées aus, mit der ununterbrochenen Wagenkette und der bunten Zuſchauermenge; links ſteigt die Stadt den Mont martre hinauf und dehnt ſich im Halbkreiſe bis in die Nebelferne weithin aus.

Auf dem Rückwege traten wir in das Navalorama ein und ſahen ein bewegtes Seebild mit wechſelnder Beleuchtung, ſalutirenden Schiffen u. ſ. w. Es war recht artig, aber die pomphafte Ankündigung ließ mehr erwarten; wir haben dergleichen auch ſchon viel beſſer im Berliner Diorama geſehen.

— — — — — — — — — —

Onslow gehörte zur Tiſchgeſellſchaft, er iſt ein rüſtiger Mann zwiſchen 50 und 60 Jahren, von behäbiger Geſtalt, vollem röthlichen Geſichte mit ächt franzöſiſchen Zügen, grauem Haar. Ich fand ihn überaus höflich, lebhaft im Geſpräch; mit dem herrſchenden muſikaliſchen Geſchmacke zeigte er ſich rückhaltlos unzufrieden.

Meinen Platz beim Concerte im Conſervatoire verdankte ich wieder der freundlichen Aufopferung eines Abonnenten. Wie wenige Fremde ſind ſo glücklich darin, wie ich; wie Manche müſſen vielleicht Paris verlaſſen, ohne dieſe Wunder der Muſik kennen gelernt zu haben!

Heut erfuhr ich auch, daß nicht eigentlich das Conſervatoire dieſe Concerte giebt, ſondern eine unbhängige

Geſellſchaft von Muſikern, welche vor 11 Jahren zuſammentrat, um die großen deutſchen Inſtrumental-Compoſitionen in möglichſter Vollkommenheit aufzuführen. Dieſe Männer haben unter der Leitung Habeneck's, des Orcheſter-Dirigenten bei der Académie musicale, durch den unermüdlichſten Fleiß von Jahr zu Jahr eine immer größere Trefflichkeit der Ausführung erreicht. Die erſten 5 Jahre hindurch, geſtanden mir einige Mitglieder, wären ihnen Beethoven's Compoſitionen nicht verſtändlich geweſen, aber ſie hätten nicht nachgelaſſen in unausgeſetztem Studiren, bis ſie zur Klarheit hindurchgedrungen. Daß uns die Franzoſen in Emſigkeit, unverdroßenem Fleiße und in einem Arbeitseifer übertreffen, der ſich nur mit Erreichung der höchſten Ziele begnügt, — das ſollte uns billig ſehr verdrießen, die wir uns immer dieſer ſtilleren Tugenden rühmen, ſie auch in der That beſitzen, aber nie zu ſo glänzenden Reſultaten zu führen wiſſen.

Das Conſervatoire, deſſen großen Saal die Geſellſchaft für ihre Concerte gemiethet, hat ſich nach und nach denſelben angeſchloſſen durch Aufführung von Chören und einzelnen Soloſtücken ihrer Zöglinge.

Das geſtrige Concert beſtand aus Beethoven's Sinfonie in a, dabei kamen wieder ganz merkwürdige Effecte vor. Im Andante haben Violoncelle und Bäſſe ein kurzes Thema allein zu ſpielen, das geſchah ſehr delikat im piano, man war ſchon völlig zufrieden damit. Nun aber wurde das Thema wiederholt ganz, ganz pianissimo mit faſt unglaublicher Sauberkeit und Zartheit, man begriff kaum, wie die rauhen Contrabäſſe ſich zu ſolcher Elfenmuſik gebrauchen ließen. Dann das Scherzo, eine wahre Hetzjagd der Inſtrumente, mit reißender Geſchwindigkeit und doch präcis ausgeführt. Später ſpielte man das Septett von Beethoven mit orcheſtermäßiger Verdoppelung. Die Gleichheit des Bogenſtriches manifeſtirte ſich hier am frappanteſten, als alle erſten Geigen unisono die Cadenz ausführten, ſo ungezwungen im Vortrag, retardirend und dann wieder eilend, ſo glatt und leicht, als ob die Laune eines einzigen Virtuoſen ſich frei erginge. Die Art, wie dies Orcheſter Noten losläßt, Figuren abnimmt, Reminiscenzen hervorhebt, wie ſcharf ein staccato gemacht wird, wie das forte zuſchlägt, — das iſt nicht zu beſchreiben, und kaum durch Worte auszuloben; das Herz möchte einem dabei vor Wonne aus der Bruſt ſpringen.

Zwiſchen dieſen Stücken ſang der Chor eine Motette von Cherubini, ein ſchönes Stück; aber der Geſang ſchwankte, war auch ungleich in der Stimmſtärke, es war nicht die Vortrefflichkeit, die ich beim erſten Conzerte bewunderte; ich glaube das Stück war ihnen ſchon zu ſchwer. Ein Knabe ſang die Arie in der Motette ſehr gut und mit einer wahren Engelſtimme. Döhler ſpielte darauf Klaviervariationen von ſeiner Compoſition mit äußerſter Fertigkeit; den Beſchluß machte der erſte Theil von Haydn's Schöpfung.

Die Chöre ſangen nicht übel, aber wir hören ſie in Deutſchland oft viel beſſer. Die franzöſiſche Ueberſetzung thut dem Rhythmus oft Eintrag und nimmt auch den Recitativen etwas von ihrer Gewandtheit. Die Soli wurden von Sängern der Académie royale ſehr gut geſungen, mir wollte nur ſcheinen, der Geiſt der ganzen Compoſition ſei ihnen fremd. — Das war wieder ein intereſſanter, unvergeßlicher Abend!

Den 31ſten März.

— — — — — — — — — —

Bei meinem geſtrigen Durchkreuzen der Stadt haben die Omnibus mir die größten Dienſte geleiſtet. Das iſt eine ganz vortreffliche Einrichtung. Denke Dir, daß unzählige große, geſchloſſene Wagen unabläſſig die Stadt nach allen Richtungen hin durchkreuzen, unterwegs Leute aufnehmen, abſetzen, ſie anderen Wagen zur Beförderung nach Seitenrichtungen hin übergeben, und man ſo mit der größten Leichtigkeit und Bequemlichkeit für den Preis von 6 Sous ($2\frac{1}{2}$ Sgr.) die ganze ungeheure Stadt durchſchneiden kann. Wenn man des vorüberfahrenden Wagens beſtimmte Tour nicht kennt, die mit großen Buchſtaben außen angeſchrieben iſt, ſo hat man nur dem Conducteur, der hinten an der Thüröffnung des Wagens auf der kleinen Treppe ſteht, den Namen der Straße zuzurufen, wohin man will. Er ſchüttelt den Kopf, wenn er nicht des Weges fährt, giebt auch höflich Auskunft, wo man den rechten Wagen zu ſuchen habe, wobei er wohl gar von ſeiner Treppe heruntergeſprungen iſt und nun den Wagen im Laufe wieder einholen muß. Fährt er jedoch in gewünſchter Richtung, ſo nickt er und zieht die Schnur, der Kutſcher hält an, man ſteigt die wenigen Stufen des bequemen Treppchens hinauf, und ſucht ſich im Wagen, in welchem rechts und links die Bänke der Länge nach, für 14 bis 16 Perſonen, hinlaufen, einen Platz. Kaum hat man den Fuß im Wagen, ſo rollt dieſer ſchon weiter, der Conducteur hat wieder die Schnur gezogen, und mit einem klingenden Ruck an einem durchſichtigen Zifferblatte bezeichnet er durch Fortſchreiten des Zeigers, daß eine Perſon eingeſtiegen ſei; dies Letztere iſt die Controle der Einnahme. Im Fahren zieht man nun gemächlich die Börſe und bezahlt. Sitzt man fern vom Conducteur, ſo wandert das Geld von Hand zu Hand der Fahrgäſte, die feingekleidete Dame nimmt es vom Arbeitsmanne im blauen Kittel und giebt es weiter; das geht alles leicht, gewohnt und ohne Anſtoß. Zum Ausſteigen zieht der Conducteur wieder die Schnur und läßt den Wagen halten. Geht es gerade bergauf, was in Paris nicht ſelten iſt, alſo langſamer, ſo pflegen Herren, auch ohne daß der Wagen anhält, ein- und auszuſteigen. Wer einen Seitenweg zu machen hat, wird unterwegs bei einem der vielen Büreaux abgeſetzt, und mit einer Marke verſehen, welche als Bezahlung für den anderen Wagen dient, den man hier ſchon vorfindet, oder in einem Zimmer bei dem Beamten erwartet. Dies Alles erſcheint in der Erzählung umſtändlich und ſehr aufhaltend, ich verſichere Dir aber, es geht bequem und ſchnell.

Geſtern gerieth ich nun in ein für mich ganz neues Stadtviertel. Die place royale, jetzt eine ſtille, abgelegene Gegend, war zu Ludwig's XV. Zeit der Tummelplatz der Eleganz. Der Platz iſt rundum mit Häuſern im holländiſchen Style, mit hohen Dächern wie die Tuilerien und ringsumlaufenden Bogengängen bebaut, beſchnittene Linden zieren ihn, in der Mitte Ludwig's XV. Reiterſtatue. Man glaubt in einer andern Stadt zu ſein. Ich wanderte durch ſtille, menſchenleere Straßen, aber näher der Seine fand ich lärmendes Gedränge in engen ſchmutzigen Gaſſen wieder. Ich kam bei dem hôtel de ville, einem ſtattlichen Gebäude aus Ludwig's XIV. Zeit, auf dem Grève-Platz heraus, wo die Hinrichtungen Statt finden. Von der Kettenbrücke — Pont d'Arcole — hatte ich einen prächtigen Blick auf die Seine und das alte Paris. Hier zeigt die Stadt eine würdige, hiſtoriſche Phyſiognomie. Die alte Cathedrale Nôtre dame ſteigt aus den Häuſermaſſen drüben auf der isle du palais auf, andere alte Thürme ragen aus ſpäteren Anbauten hervor, viele ſchöne Brücken wölben ſich über dem breiten Strom, der ſich an der zweiten Seineinſel ſehr maleriſch ſpaltet, an den breiten Quais ziehen ſich mächtige Häuſerreihen hin; alles hat hier einen ernſten, grandioſen Zuſchnitt, man fühlt ſich im urſprünglichen Kerne der merkwürdigen Stadt. Die jetzige elegante und beliebteſte Gegend derſelben beim palais royal, den beſuchteſten Boulevards und den Theatern iſt ganz modern.

Abends beſuchte ich das Théatre de la rénaissance, um Werner's 24. Februar zu ſehen. Das Stück war in gereimte Alexandriner überſetzt und der preciöſe Ton, den es dadurch bekommen, ſtand nicht in Harmonie mit den roh gezeichneten Charakteren und der grauſigen Handlung. Guyot als Vater war ganz vortrefflich. Die Maske mit dem wilden grauen Haare, die Hirtentracht, ein Wamms von Schaffellen ſehr charakteriſtiſch. Der bittere Hohn, die hartnäckige Widerſetzlichkeit, der übermannende Grimm gelangen ihm vollkommen. Zu Anfang hätte er an äußerſtem Ausdrucke etwas ſparen können. Die Frau wurde von Mad. Pavre ohne eigentliche Charakteriſtik gegeben, Montdidier, der den Sohn ſpielte, zeigt ſich immer als guten, aber ächt franzöſiſchen Schauſpieler, die ſtets vorgeſtreckten oder erhobnen Hände kommen faſt gar nicht aus der zitternden Bewegung. Melodramatiſche Muſikbegleitung machte an vielen Stellen gute Wirkung. Dem Publikum wollte das Stück dennoch nicht behagen. Die beſtellten Klatſcher unter dem Kronleuchter thaten ihr Möglichſtes, aber die Unruhe nahm während des Stückes zu und am Schluſſe wurde ſogar gepfiffen.

Es iſt merkwürdig, wie langſam die deutſche Litteratur ſich den Franzoſen mittheilt, ſie halten noch bei Perioden, die wir ſchon völlig überlebt haben, und ſchöpfen immer noch ihre Neuigkeiten aus unſeren veralteten Schauerſtücken.

Sechſter Brief.

Paris, den 1. April 1839.

Geſtern am erſten Oſtertage war ich in der Kirche St. Euſtache, wo die beſte Kirchenmuſik an großen Feſttagen gemacht wird, und wohin die Menge deshalb drängt. Schon eine halbe Stunde vor Beginn der Muſik war die Kirche überfüllt, mit Mühe verſchaffte ich mir einen Ueberblick der architektoniſchen Schönheiten. Die Ornamente ſind im Renaiſſanceſtyl, die fünf Schiffe mit Rundbögen auffallend ſchmal. Das Mittelſchiff, in dem das Orcheſter aufgebaut war, hatte man abgeſperrt; zwei Frauen, unterſtützt von einem Municipalbeamten, hüteten den Schlagbaum und ließen nur diejenigen ein, welche einen Platz auf den Stühlen bezahlten, die in dem eingehegten Raume aufgeſtellt waren. Bald aber hatten ſie weit mehr Perſonen eingelaſſen, als Stühle da waren. In dem unangenehmſten Gedränge entſtand nun ein Streit zwiſchen den habſüchtigen Weibern und einigen

Herren, die ſich die Prellerei nicht gefallen laſſen wollten und ſchreiend ihr Geld zurückverlangten, während die Glocke vom Hochaltare her das ſtille Meßopfer verkündete. Es war recht widerlich. In der Hitze des Gedränges, geſtoßen und gedrückt, durch lautes Schwatzen, Lachen, Schimpfen ganz verwirrt gemacht, erwartete ich ungeduldig genug den Beginn der Muſik, die von einem jungen Componiſten, Namens Elwart, war. Nur das Kyrie und Gloria hielt ich aus, es klang gut, wenn auch ein wenig weltlich; aber ich befand mich zu übel in dem abſcheulichen Gedränge, arbeitete mich mühſam in's Freie, und freute mich, daß in Deutſchland viel beſſere Kirchenmuſik, mehr Andacht und mehr Achtung für die heilige Kunſt und den heiligen Ort zu finden ſei.

Mittags beſuchte ich den Louvre wieder. Man zeigte mir heut die Spuren des Julikampfes auf den Fluren und Gallerien der Seite, welche die Schweizergarde hartnäckig gegen das Volk vertheidigt hat. An Wänden und Säulen ſieht man deutlich, wo der Hagel von Flintenkugeln dagegen geſchlagen; zertrümmerte Spiegelgläſer findet man noch an mehreren Stellen. Die Façade der Kirche St. Germain l'auxerrois gegenüber wird reſtaurirt, ſie war ganz zerſchoſſen.

Der Kampf auf dieſem gar nicht großen Platze muß entſetzlich geweſen ſein. Es wurden zu jener Zeit gerade Reparaturen am Louvre vorgenommen. Von dem einen, etwa 20 Fuß über der Erde erhabnen Säulengange aus war ein ſchmales Bohlenlager ſchräg hinabgebaut, um Steine hinunter zu ſchurren. Dieſe ſchmale Bahn ſoll ein Straßenjunge im ärgſten Kugelregen hinaufgeklettert ſein, als der Kampf in der äußerſten Schwankung war, die dreifarbige Fahne aufgeſteckt, und ſo dem Volke den Antrieb zum letzten Sturme und Siege gegeben haben.

Ob dieſer Zug wahr iſt, weiß ich nicht; glaublich iſt er mir nach allem, was ich hier wahrnehme. Schon in den Knaben findet man die Lebensverachtung, den ſoldatiſchen Geiſt ausgebildet, der den Franzoſen ſo eigenthümlich iſt. Das Leben in irgend einem Kampfe hinzugeben, ſcheint ihnen die allerbeſte Anwendung davon, darum iſt auch das Duell hier ſo ſchwer auszurotten. Der Franzoſe ſchlägt ſich ohne anderen Grund, als aus Freude am Kampfe.

Dicht am Palais iſt eine Anzahl der Opfer des Julikampfes begraben, Cypreſſen ſind dabei gepflanzt, ein Paar verwitterte dreifarbige Fahnen wehen darüber, ein rohes Lattengitter umgiebt dieſe Grabſtätten, die ein trauriges, armſündermäßiges Anſehn haben.

Im Palaſte durchſchritt ich die Zimmer, welche mit den Vertäfelungen aus dem alten Louvre bekleidet worden und ſomit in intereſſanter Folgereihe den Wechſel des Geſchmackes von Franz I. bis auf Ludwig XIV. darſtellen. Dann beſuchte ich die, erſt ſeit wenigen Jahren vervollſtändigte Sammlung ſpaniſcher Bilder. Sie eröffnete mir ein ganz neues Gebiet der Malerei. Von Ribera, Zurbaran, Velasquez da Silva ſah ich treffliche Bilder; von Murillo machte eine betende Magdalena den unvergeßlich tiefſten Eindruck auf mich. Sie liegt auf beiden Knieen, gerade gegen den Beſchauer gewendet, hält das violette Gewand, das den Unterkörper umhüllt, unter den auf der Bruſt gekreuzten Händen feſt, und blickt mit einer Andacht, einer Inbrunſt zum Himmel, wie ich ſie noch nie ausgedrückt geſehen. Und welche Farbe, welches Licht in dieſem Bilde! — Murillo ſcheint mir allerdings der größte unter dieſen Meiſtern, aber allen iſt es eigen, die glühendſte Andacht mit ganzer Gewalt und ohne die geringſte Affectation ausdrücken zu können. Noch von keinem italiäniſchen Maler habe ich das erreicht geſehen, dieſes ächt katholiſche ſinnlich in's Ueberſinnliche Aufgehen. Die alten deutſchen Bilder, ſo fromm ſie ſind, zeigen mehr eine ſanfte Stille des Gemüthes; dieſe Spanier aber drücken die allerglühendſte Inbrunſt des Gebetes mit der überzeugendſten Wahrheit aus.

Nun beſah ich auch das egyptiſche Kabinet. Götterbilder von Stein und Erz, zierliche Mumienkaſten, ſehr merkwürdige Mumien, Gefäße, Geräthe, Schriftrollen, alles iſt in ſchönen, reich vergoldeten Sälen aufgeſtellt, deren Deckengemälde — freilich aus der koketten Schule des Kaiſerreiches — durch allegoriſche Figuren das Gebiet der aufgeſtellten Gegenſtände bezeichnen. Unter Anderem war mir ein weibliches Portrait merkwürdig, auf dem Fragmente eines Brettes ſehr wohl erhalten, deſſen Züge nicht nur durch Conture, ſondern durch Schatten und Lichter ausgedrückt waren, was ich auf egyptiſchen Bildern noch nie geſehen; es muß wohl aus einer ſpäten Periode ſein.

Andere Säle enthielten mittelalterliche Geräthe, Waffen, Schnitzerarbeiten, ſchöne Fayencegeſchirre und Emaillearbeiten; wieder andere römiſche Waffen, Geräthe, Gefäße, kleine Göttergeſtalten von Erz und Stein, eine Fülle von Gegenſtänden, alle des größten Antheils werth. — Das Marinemuſeum und die Sammlung der Handzeichnungen verſparte ich mir auf einen anderen Tag, machte noch eine Tour durch die moderne Ausſtellung und war nun nach vierſtündigem Sehen abgeſpannt und müde genug.

Noch war mir keine Raſt gegönnt; ich mußte, um unſeren Landsmann zu treffen, ins quartier latin jenſeits der Seine, wo alle Studenten, Gelehrte und Künſtler hauſen und alle Lehrinſtitute beieinander liegen. Ich ſah unterwegs die ſchöne neue Kunſtſchule, die ſehr alte Kirche St. Germain des praies, ein byzantiniſches Bauwerk, das leider an vielen Stellen im Style des ſiebzehnten Jahrhunderts reſtaurirt iſt, dann die Kirche St. Sulpice, aus Ludwig's XV. Zeit. In beiden Kirchen fand ich lauter andächtige Leute, das war mir ein Troſt über den Unfug, den ich am Morgen in St. Euſtache erlebt.

Mein Abend gehörte der letzten Vorſtellung der italiäniſchen Oper, wozu ich mir mit großer Mühe ein Billet verſchafft hatte. Dieſe Abſchiedsvorſtellung iſt alljährlich eine Art von Scheidefeſt, das die ſchöne Welt von Paris mit allem Glanze begeht, und wozu man ſich wochenlang vorher den Eintritt ſichert. Nach dem Brande des italiäniſchen Theaters hat die Oper ſich in das Odeon geflüchtet, das gerade wieder leer ſtand. Es iſt eine eigene Erſcheinung, daß in der großen Hälfte von Paris auf dem linken Seine-Ufer kein anſtändiges Theater ſich erhalten kann. Das Odeon, reichlich von der Regierung unterſtützt, nach jedesmaligem Bankerut unermüdlich neu organiſirt, hat immer nur ein ephemeres Leben gewinnen können; jetzt ſcheint es nun ganz aufgegeben, während jenſeits der Seine zehn Theater des erſten Ranges nahe bei einander, oft Wand an Wand, in größter Blüthe ſtehen. Der Eigenſinn der Pariſer ſcheint unbeſiegbar, gerade nur in dieſem Stadtviertel theatraliſche Genüſſe ſuchen zu wollen. Dazu iſt das Odeontheater ſehr ſchön, hat drei Logenreihen, alle mit davorlaufenden Gallerien, außerdem in den Bogenausſchnitten, welche die runde Decke tragen, noch kleine enge Logen, in denen man ſich aber übel genug befinden mag. Von der Roſette, in Mitten der Decke, laufen große Felder aus, auf denen in koloſſalem Maaßſtabe die berühmteſten Bühnencharaktere gemalt ſind. Zwiſchen dieſen Feldern befinden ſich in Medaillons die Portraits der großen Dichter von allen Nationen; Schiller repräſentirt Deutſchland. Die Verzierung des Saales übrigens iſt elegant, die Plätze ſind bequem, ſchöne breite Steintreppen führen zu einer ſtattlichen Halle hinauf, in der das Publikum in den Zwiſchenakten ſich ergeht und in anſtoßenden Zimmern Erfriſchungen findet. Trotz aller dieſer Vorzüge verlangt das Publikum den Wiederaufbau des abgebrannten Hauſes, um wieder ins Bereich der übrigen Theater zu kommen.

Die Oper: die Puritaner von Bellini begann; es iſt die beſte Aufführung der jetzigen Geſellſchaft. Die Ouvertüre und Chor-Introduction waren ganz darauf eingerichtet, verſäumt zu werden, was die habitués dieſes Theaters auch genau zu wiſſen ſchienen, und bei ihrem Zuſpätkommen noch den Vortheil hatten, der ohrzerreißenden Muſik der verſtimmten Orgel in der Introduction entgangen zu ſein.

Tamburini trat auf, ein hübſcher Mann mit ſchöner, klingender Baßſtimme. Die herkömmlichen Accente der italiäniſchen Manier und die gewohnten Verzierungen von diatoniſchen Läufern weiß er gehörig anzuwenden, auch den Triller gebraucht er oft, aber es iſt nicht recht richtig damit. Sein Vortrag iſt nicht ohne Feuer, doch überbietet er ſeine Stimme nicht ſelten und ſingt deshalb zu hoch. Unſtreitig iſt er ein Sänger erſten Ranges, aber daß man hier anfängt, ihn dem Lablache vorzuziehen, iſt wohl eine bloße Modeſache, und beruht höchſtens auf ſeiner Eigenſchaft, die Skalen raſcher ſingen zu können als jener. Die Meinung iſt leider hier auch gültig, Geläufigkeit der Stimme ſei Beweis einer guten Schule und der Stempel der Vortrefflichkeit.

Lablache's rieſige Geſtalt iſt ſehr dick und plump geworden, man merkt ſeinen Bewegungen die Gewohnheit komiſcher Rollen an; nur wenn er unbeweglich ſteht, hat er noch eine königliche Würde. Seine Stimme bewahrt die ehemalige erſtaunliche Kraft und Friſche, tönt belebend, ermuthigend, wie eine Schlachttrompete, die unfehlbaren Sieg verheißt; und doch überaus mild und rührend, wenn er ſie im Empfindungsausdrucke dämpft. Er ſingt auch immer noch mit ſeiner edlen Einfalt; ſeine Effekte erſcheinen anſpruchslos und natürlich, ohne Koketterie, die man dem Tamburini, beſonders aber dem Rubini, wohl vorwerfen kann.

Dieſer weitberühmte Tenoriſt beſitzt eine beſondere Geſchicklichkeit im Gebrauche der Falſettöne, in denen er die gewandteſten Verzierungen zu machen und durch unerſchöpfliche Erfindungskraft und Kühnheit zu würzen weiß. Dies unaufhörliche Ueberſpringen aus der Bruſt in die Falſetſtimme ermüdet aber den Hörer auf die Länge, — wie alle Manier in der Kunſt. — Ich meinestheils wollte ihm gern die Hälfte ſeiner wirklich erſtaunlichen Sprünge und Läufer erlaſſen, wenn ich dagegen etwas Wärme und Innigkeit, wenn ich einen einzigen lebendigen Ausdruck eines Seelenzuſtandes eintauſchen könnte.

Signora Griſi vereinigt dagegen alle erdenklichen

Vorzüge. Eine glockenreine Stimme von erſtaunlicher Ausdauer und unerſchütterlich ſicherer Intonation, hinreißender Gewalt des leidenſchaftlichen Ausdruckes, dabei geſchmackvolle Feinheit in den ſchwierigſten Verzierungen, die ſie oft mit der leiſeſten Zartheit einflicht. Obenein iſt ſie von angenehmen Aeußerem, und ihr Spiel überraſcht bisweilen durch Züge großer Wahrheit den Zuſchauer, der ſich bei dieſen Vorſtellungen der Forderung an dramatiſchen Ausdruck weislich ganz begeben hat. Da ſie eben alle Eigenſchaften beſitzt, kehrt ſie keine beſonders hervor; an Manier iſt daher bei ihr nicht zu denken, keine einzige Unart hat man bei ihr in den Kauf zu nehmen. Sie iſt eine ganz vollkommene Künſtlerin.

Das Publikum war in großer Aufregung, man beeiferte ſich die Huldigungen der ganzen Saiſon an dieſem Abſchiedsabende zu reſümiren. Schon nach den erſten Muſikſtücken warfen einzelne Damen von der erſten Gallerie ihre Bouquets auf die Bühne. Dieſe Gunſtbezeigung, ſo frei und unvorbereitet ſie auch erſchien, war nicht ohne eigennützigen Rückhalt. Mit einem dieſer Blumenſträuße nämlich flog ein Zettel auf das Theater, und das Parterre ſchrie ſogleich le billet! le billet! Ich begriff nicht, was man wollte. Ein Statiſt nahm den Zettel auf, trug ihn in die Couliſſe, der Akt ging einſtweilen zu Ende. Im Zwiſchenakte neues Geſchrei, ohne Erfolg; der zweite Akt begann, mit ihm aber auch heftigeres Toben und Rufen billet! billet! Lablache trat hervor und ſagte, auf dem Zettel würden ſo verſchiedene Stücke gewünſcht, daß er um eine Beſtimmung bitten müſſe, welches geſungen werden ſollte. — Inzwiſchen hatte ich die Löſung dieſes wunderlichen Vorganges von meinem Nachbar erfahren. Das Publikum hat ſich nämlich nach und nach das Recht beigelegt, gegen Ende der Saiſon durch ſolche Zettel beliebte Muſikſtücke aus andern Opern zu begehren, welche dann in der gegenwärtigen Vorſtellung geſungen werden müſſen. —

Auf Lablache's Aufforderung entſtand nun ein tolles Durcheinanderrufen, endlich glaubte er etwas verſtanden zu haben und ſagte: ,,Alſo Herr Rubini wird die Arie aus Niobe ſingen?'' Neues verworrenes Geſchrei. Er ſtand vorgebückt und horchte, endlich ſchafften Ziſchen und der Ruf silence! ihm Raum zu ſagen: ,,Alſo die Herrn Rubini und Tamburini werden das Duett aus Moſes ſingen?'' Großer Jubel. Er ging, der Vorhang wurde niedergelaſſen, es währte lange, bis die Orcheſterſtimmen geholt und vertheilt wurden. Endlich hob ſich der Vorhang wieder, die beiden Herrn traten auf und ſpielten in ihrem Puritanercoſtüme König und Prinz von Egypten. Es ging aber auch. Für ſolche Fälle iſt es ein reeller Vortheil, daß Muſik und Darſtellung in dieſen Opern ohne Charakter ſind und alſo alles willkührlich durcheinander geworfen werden kann, ohne daß man einen Uebelſtand merkt. Das Muſikſtück fand ungeheuren Beifall, die cabaletta mußte wiederholt werden. Als die Sänger abgingen, verlangte man mit Geſchrei noch andere Stücke, aber die Mäßigeren hielten dieſe Wünſche zunächſt im Zaum.

Nach dem zweiten Akte fing der Lärm von neuem an, und als der Vorhang ſich zum dritten Akte hob, rief man nach Signora Griſi. Sie erſchien, und da ſie in dem Tumulte nichts verſtehen konnte, machte ſie mit unbefangener Gewandtheit allerlei Vorſchläge, unter denen zuletzt ein Duett aus la donna del lago ſtürmiſche Billigung fand. Sie ging, wie ſie ſagte, Herrn Rubini zu fragen, ob er nicht zu angegriffen ſei, dies Duett noch zu ſingen. Der Vorhang fiel abermals, neuer Aufenthalt, die Orcheſter- und Chorſtimmen herbeizuſchaffen. Endlich zog man zum letzten Male wieder auf, der weibliche Chor ſtand in Schlachtordnung und begleitete das Duett, worin Rubini insbeſondere die gewagteſten Verzierungen mit erſtaunlicher Geläufigkeit ausſtreute. Wieder flogen Blumenſträuße auf die Bühne. Die Geſchicklichkeit der Damen war bewunderungswürdig, ſelbſt in ziemlicher Entfernung vom Theater erreichten ſie immer ihr Ziel; eine Deutſche hätte nicht den Muth, einen Strauß zehn Schritte weit zu ſchleudern. In dieſem Akte ſang Rubini auch noch eine große Arie — man glaubt kaum, daß das alles mit einer einzigen Lunge durchzuſetzen iſt — und überraſchte zu guter Letzt durch wieder ganz neue, unerhörte Sprünge und Läufer. Seine Virtuoſität iſt wirklich enorm. Die Arie wurde zuletzt zu einem

Enſemble, an deſſen Schluſſe ein Kranz auf die Bühne flog; die Griſi nahm ihn auf, überreichte ihn Rubini, dieſer weigerte ſich, gab ihn zurück. Stürmiſcher Beifall! Es flogen noch ein paar Kränze aufs Theater, dann immer mehr. Tamburini ſetzte einen davon raſch und von hinten her dem Rubini auf; ungeheurer Jubel! Rubini erhaſchte die Gelegenheit, die Griſi zu krönen; ſie deprecirte und revangirte ſich gegen ihn durch einen anderen Kranz, ſo entſtand unter den vier Perſonen ein komiſches gegenſeitiges Kranzaufſetzen und Ausweichen. Vergeblich war es aber, dem rieſigen Lablache anzukommen. Nichts vermochte ihn, den breitkrämpigen Hut abzunehmen. Feſtgeſtemmt auf ſeinem Platze ruckte er immer Kopf und Oberkörper zurück, ſobald ihm ein Kranz zu nah kam, was ſich ſo drollig ausnahm, daß es unauslöſchliches Gelächter erregte. Endlich hatten alle Vier mehrere Kränze über dem Arme hängen, wie zum Verkaufe, und zu guter Letzt flog noch der beträchtliche Rückſtand der Bouquets heran.

Während des ſtürmiſchen Hervorrufens eilte ich hinaus, um noch einen Wagen zu finden, denn ich war todtmüde; ein Omnibus nahm mich auf, im Nu war er überfüllt, zwei Herren ſtellten ſich noch auf die kleine Treppe zu dem Conducteur; um ein Uhr war ich in meinem Zimmer.

Von der italiäniſchen Oper im Allgemeinen habe ich Dir wenig zu ſagen: außer der Virtuoſität der Sänger bietet ſie kein Intereſſe. Das Orcheſter iſt mittelmäßig, begleitet hart und ſchwerfällig, die Chöre verdienen gar keine Beachtung, ſummirſt Du dazu, daß die Compoſition faſt nur aus muſikaliſchen Redensarten beſteht, daher alſo auch das Talent der Sänger in einem beſtimmt begränzten Zirkel hält, ſo daß man mit einer einzigen Vorſtellung eigentlich alle ihre Künſte gehört hat, — ſo zeigt ſich deutlich, daß die Muſik im höheren Sinne ſo wenig wie die dramatiſche Kunſt durch dieſe Bühne gewinnt.

Siebenter Brief.

Paris, den 2. April 1839.

— — — — — — — —

— Von einem für mich ſehr intereſſanten Vormittage habe ich Dir zu berichten. Guyon, den ich beim Director des Renaiſſance-Theaters perſönlich kennen gelernt und der mir mit wahrhaft genoſſenſchaftlicher Freundlichkeit begegnet, führte mich zu Boccage, dem genialen Schauſpieler, der früher am Theater der porte St. Martin all' den extravaganten Charakteren der neuen romantiſchen Litteratur ein ſiegendes Leben verliehen. Ich fand einen blaſſen Mann, von leidendem Ausſehn, über die 40 hinaus. Er trägt das ziemlich lange ſchwarze Haar unordentlich aus dem Geſicht geſtrichen, einen Schnurrbart, wie hier faſt jedermann. Die ſchmächtige, etwas geknickte Geſtalt war nachläſſig gekleidet, in ſeinem ganzen Weſen, der Haltung, den Bewegungen fiel mir eine Aehnlichkeit mit meinem großen Oheim Ludwig auf. Obſchon ich ſie in den Zügen des Geſichtes nicht nachzuweiſen vermöchte, hatte er im Augenaufſchlag und in der fieberhaften Gedankenjagd auf der gewölbten Stirn ſo ganz gleiche Momente, daß ich oft davon wie electriſch getroffen wurde. War es nun dieſe Aehnlichkeit, die mich ſo ſchnell ihm näherte, oder ſein unbefangner, offner und freundlicher Empfang, genug wir waren bald bequem und rückhaltlos mit einander, wie Künſtler es überall in der erſten Stunde könnten und ſollten. Guyon hatte uns zum Frühſtück geladen, führte uns um 12 Uhr in ſein Café auf dem Boulevard, wo wir ein kleines niedriges cabinet particulier im entresol einnahmen. Ein junger hübſcher Mann, ein Schriftſteller, geweſener Director des Ambigu-Theaters, kam noch dazu. Boccage ſaß mir gegenüber. Die Art, mit welcher er die Lorgnette zum Auge führte, zum Fenſter hinaus ſah, und während des Geſpräches Bemerkungen über die Vorübergehenden machte, erinnerte mich immer lebhaft an den Oheim.

Zuerſt kam das Geſpräch auf theatraliſche Angelegenheiten; ich mußte über den Zuſtand der deutſchen Bühne und ihre Verfaſſung berichten. Daß unſre bedeutenden Theater alle fürſtliches Eigenthum ſind, war ihnen neu und fremd, aber es leuchtete ihnen ein, wie vortheilhaft dieſe Unabhängigkeit von dem Geſchmacke des großen Hauſens und der Speculationswuth der Directoren dem wahren Gedeihen der dramatiſchen Kunſt ſein könne. Daß bei unſeren fürſtlichen Theatern die erſten

Künſtler größtentheils lebenslänglich angeſtellt ſind, fand ſelbſt der junge Director höchſt zweckmäßig. Er ſprach die Meinung aus, daß dadurch gerade das Gefühl der Angehörigkeit an eine Bühne, die Bereitwilligkeit, überall zu ihrem Gedeihen im Ganzen zu wirken, erſt recht lebendig gemacht werden müſſe, während bei vorübergehenden Anſtellungen die Künſtler nur an ſich, ihren Vortheil und ihre Ehre denken könnten. Boccage warf ihm ein, die Sorgloſigkeit könne die Schauſpieler träge und untauglich machen, auch wären nicht alle künſtleriſchen Individualitäten lebenslänglich zu nutzen. Der Director antwortete: ich würde Niemand lebenslänglich anſtellen, deſſen Nützlichkeit durch alle Altersklaſſen hindurch ſich mir nicht durch genügende Talentproben erwieſen hätte. Was die Trägheit anbetrifft, ſo iſt ſie eine ſeltene Krankheit der Schauſpieler, im Gegentheile leiden ſie größtentheils an der Spielwuth, und, fügte er lächelnd hinzu, ein Director hat ja Mittel genug in Händen, Eifer und Gehorſam zu erzwingen. Im ſchlimmſten Falle kann man ja ſelbſt einen lebenslang Angeſtellten auch fortſchicken, wenn er ſeine Verpflichtungen nicht erfüllt. Sie haben Recht, antwortete Boccage, die Verwaltung des Theaters hat, wenn ſie irgend ihren Platz zu behaupten weiß, bei lebenslangen Anſtellungen nichts zu fürchten, was aber ſichert den Künſtler vor allen Folgen ſeiner Leibeigenſchaft? Seine Ehre, ſein Ruf, ſein Talent, ſeine ganze künſtleriſche Exiſtenz ſind der Willkühr des Directors preisgegeben. Aus übler Laune, perſönlicher Abneigung oder Schwäche gegen irgend eine Couliſſencotterie läßt er ihn fallen, beſchäftigt ihn wenig oder nur in ſchlechten Stücken, matten und undankbaren Rollen, wodurch das glänzendſte Talent in den Augen des Publikums bald allen Credit verlieren muß; denn der große Hauſe weiß ſelten den Künſtler von der Rolle zu ſondern. Die Theilnahmloſigkeit des Publikums wirkt zurück auf den Schauſpieler; er verliert alles Vertrauen zu ſich ſelbſt, Feuer und Productionskraft ſchwinden ihm, und bald wird wahr ſein, was man längſt von ihm ſagte, er habe ſehr verloren, es ſei aus mit ihm.

Ich erfuhr nun, daß Boccage ſich in einer ſolchen Stellung beim Gymnaſe befinde. Theils iſt die moderne bürgerliche Gattung dieſer Bühne ſeinem Talente nicht angemeſſen, mehr aber noch ſchadet ihm eine mächtige Parthei unter ſeinen Kunſtgenoſſen, die ſeine Meiſterſchaft fürchtend den Director nöthigt, ihn ganz zu vernachläſſigen. So hat Boccage ſeit 5 Monaten gar nicht geſpielt, und ich habe wenig Hoffnung, ihn während meines Aufenthaltes auf der Bühne zu ſehen. Wenn ſolches Feiern ſchon überall einen Künſtler der Vergeſſenheit überliefern würde, um wie viel mehr in Paris, wo an niemanden mehr gedacht wird, der nicht zu Tag und Stunde ſich geltend macht.

Ich fragte, ob es denn nicht möglich ſei, da die franzöſiſchen Geſetze doch in anderer Beziehung das geiſtige

Eigenthum ſo muſterhaft beſchützten, in ſolchem Falle Hülfe vor Gericht zu finden? Man lachte. Ich bekomme ja einen hohen Gehalt pünktlich gezahlt, ſagte Bocage, worüber ſollte ich klagen vor einem Richterſtuhl, wo nichts als das Geld Werth und Wichtigkeit hat? Wohlan, erwiederte ich, betrachten wir denn dies künſtleriſche Intereſſe als eine bloße Geldangelegenheit. Das Talent des Schauſpielers iſt ſein Capital, er übergiebt es dem Theaterdirector und empfängt als Zins davon ſein Gehalt. Das iſt die einfache Sachlage. Kann es nun irgend Jemand erlaubt ſein, wenn er nur pünktlich die Zinſen zahlt, das Capital indeß zu vernichten? Und daß das Talentcapital eines Schauſpielers zu vernichten iſt, haben Sie ſelbſt vorher gezeigt. In einem jeden Dienſtverhältniſſe muß man nicht nur ſeine Bezahlung, ſondern auch eine angemeſſene Wirkſamkeit zu fordern haben, das iſt ein Naturrecht, welches ſich in allen Beziehungen von ſelbſt verſteht; denn thätig ſein nur heißt leben. Wenn die Geſetze es erlauben, gegen Bezahlung irgend einen Menſchen zur Unthätigkeit zu verdammen, alſo ihn moraliſch zu vernichten, ſo iſt dadurch die ganze menſchliche Geſellſchaft entwürdigt, die nur aus ineinandergeſchachtelten Dienſtverhältniſſen beſteht. Die höchſten Fähigkeiten des Menſchen aber, die für Wiſſenſchaft und Kunſt, welche die Menſchheit zur Gottesnähe reifen ſollen, dieſe ſo vernichten, — das iſt eine eigentliche Sünde gegen den heiligen Geiſt.

Die Franzoſen lächelten über meine deutſchen Abſtractionen und Boccage meinte, meine Sachwalterſchaft würde ihm vor dem Civilgericht wenig helfen; daß ſein Engagement zu Ende gehe, ſei ſeine einzige Hülfe, und deshalb beneide er niemanden, der lebenslang angeſtellt ſei. Ich mochte ihm von der freigebigen Gnade und Güte unſerer Fürſten ſagen, was ich wollte, er blieb dabei, ſeine Unabhängigkeit über Alles zu loben, obſchon er jetzt unter der härteſten Abhängigkeit noch Jahr und Tag zu leiden hat und dann doch wieder einem andren Speculanten, denn das ſind hier alle Theater-Directoren, anheim fallen muß. Das Geſpräch wandte ſich nun auf den rein mercantiliſchen Charakter der hieſigen Bühnenverwaltungen.

Wie man eine Fabrik oder ſonſt ein Geſchäft etablirt, bloß um Geld zu gewinnen, ſo wird in Paris eine Theater-Direction unternommen. Die Unterſtützungen, welche die Regierung den erſten Bühnen zahlt — doch nur um deren Würde aufrecht zu erhalten — werden, wenn ſie nicht bloß in den Säckel des Unternehmers fallen, mehr zur Verderbniß, als zur Aufrechthaltung des guten Geſchmackes verwendet. Man greift nach jedem Mittel, das Publikum anzuziehen, ſucht Stücke, welche der herrſchenden Unſittlichkeit ſchmeicheln, Schauſpielerinnen, deren Liederlichkeit notoriſch iſt und die Herren in's Theater lockt; das geſtand der junge Director unumwunden ein. Die Ausnahmen hiervon ſind höchſt ſelten.

So kamen wir auf die allgemeinen geſelligen Zuſtände, über welche ich mit jedem Tage immer neue, unwiderſprechliche Zeugniſſe des tiefſten ſittlichen Verfalles einſammele. Man geſtand mir zu, daß die neuere Litteratur, daß die Bühne mit ihren durch und durch unſittlichen Stücken den allgemeinen Zuſtand ſehr verſchlimmert habe, indem ſie ihn ärger ſchildere, als er ſei, und ſeine Verderbniß entſchuldige, ja als natürlich und nothwendig darſtelle; zugleich jede Neigung zur Tugend lächerlich mache und jede edlere Regung als dumm und langweilig verhöhne. So findet jede Verderbniß öffentliche Beſchönigung, und Schriftſteller und Publikum wetteifern alſo, ſich gegenſeitig zu verſchlimmern. Einem Räuber, Diebe, Taugenichtſe, einer Metze eine tugendhafte Teintüre zu geben, das erträgt man, das iſt guter Geſchmack; aber Tugend da zeigen, wo ſie in der Natur der Sache liegen ſoll, einen Prieſter fromm, einen Richter gewiſſenhaft, einen Ehemann treu, eine Frau keuſch u. ſ. w., das iſt durchaus lächerlich, langweilig und platt. Die Männer verſicherten mir, was ich leider ſchon alltäglich hier gehört, daß die Schranken der Ehrbarkeit zwiſchen den Geſchlechtern ganz gefallen ſeien, daß eheliche Treue durchaus in allen Ständen zu den größten Seltenheiten, zugleich zu den größten bêtisen gerechnet werde; man gab mir faſt unglaubliche Details darüber, und wirklich waren die Männer ſelbſt ernſthaft dabei und ſchloſſen immer: oui, oui, nous sommes une mauvaise nation.

Ich fragte natürlich, warum denn alle die, welche gleich ihnen dächten, nicht durch Rede und Beiſpiel für das Rechte wirkten, warum keiner ihrer Dichter beweiſe, daß auch die Tugend kurzweilig ſei? ,,O, mein Lieber,'' erwiederten ſie, ,,weil niemand ſich will in's Geſicht lachen laſſen; weil verloren iſt, wer in Paris lächerlich gefunden wird, und weil man nur mit dem großen Strome ſeinen Weg machen kann.'' Da hatte ich denn wieder einen Beweis, daß auch die Wohlgeſinnten aus den Banden des Eigennutzes nicht frei werden können, der alle Verhältniſſe hier beherrſcht.

,,Sehen Sie,'' fuhr der junge Director fort, ,,es iſt ſo viel Bildung, ſo viel guter Sinn in Paris, daß Hunderttauſende denken wie wir, aber im Contacte werden alle gleich ſchlimm. Sobald einer mit dem andern ſpricht, wird er ſchon ſchlechter, weil er den Muth nicht hat, beſſer erſcheinen zu wollen, als er dem Andren zutraut, zu ſein. Es iſt die herrſchende Geſinnung, die Maſſe, die alle überwältigt. In anderen Zeiten haben einzelne bedeutende Menſchen die Maſſe gelenkt, in der Gegenwart reißt die Maſſe auch die bedeutendſten Einzelnen mit ſich fort. Auch die Wohlgeſinnten geben ſich endlich auf und erwarten irgend eine große Reaction, welche der Maſſe und damit auch ihnen wieder aufhilft. Dies allgemein gegenſeitige Mißtrauen ſtört ſelbſt die einfachſten Genüſſe,'' fuhr er fort; ,,ich habe z. B. mit einem Bekannten eine Reiſe nach London gemacht, in den ſchönen

Kirchen, vor den Gräbern der Könige war ich ergriffen, aber ich habe nicht gewagt es zu äußern, habe geſcherzt, geſpottet, weil ich gewiß war, daß darin mein Gefährte einſtimmen würde, und ſo iſt es in allen Beziehungen. Uebermorgen reiſe ich nach Italien, aber ich gehe ganz allein; ich will mir nicht allen Genuß verbittern!''

Als ich nun fragte, was denn bei dieſer innerlichen Zerrüttung die Geſellſchaft noch zuſammenhalte, gab man mir ganz ruhig zur Antwort: der Egoismus, der gegenſeitige Vortheil. Geldgier und politiſcher Ehrgeiz ſeien die Federn in dieſem geſelligen Triebwerke, Genußſucht nur nebenher. Man heirathe wohl aus flüchtiger, heftiger Leidenſchaft, meiſtens aber aus Geldſpeculation; das Zurücktreten von einer Parthie, wenn das Heirathsgut ſich nicht ſo groß erweiſe, als man erwartet, werde hier von Jedermann gebilligt. Daß in ſolchen Ehen die Treue nicht gehalten werde, ſei begreiflich, auch gelte es für pöbelhaft, mehr als zwei bis drei Kinder zu haben, für unvortheilhaft natürlich auch. Freunde habe man nur, ſo lange ſie einem nützlich ſeien. Anderen ſei man gefällig, um Gefälligkeiten fordern zu können, man brauche ſeine Frau, um einen wichtigen Freund zu feſſeln u. ſ. w. Es iſt ein klägliches Bild!

Boccage zeigte bei allen dieſen Geſprächen eine liebenswürdige, behagliche Ironie über die Verwirrungen der Zeit, dabei eine gewiſſe Redlichkeit, einen Glauben an unvertilgbare edle Elemente in der Geſellſchaft. Alles das kam mit jener Naivetät zum Vorſchein, welche dem Genie ſo eigen iſt. Guyon iſt mehr eine überkräftige Natur, die ihr Uebergewicht mit Luſt in Sturm und Verwirrung geltend macht. Dieſer Morgen hat mir recht lebendige Anſchauungen von Menſchen und Verhältniſſen gegeben.

Abends ſah ich im Théatre français Horace von Corneille. Wieder ſolche ertödtend kalte Rhetorik, wieder eine ſo dürftige Handlung, die kaum für einen Akt zureicht, und die nun durch allerlei kleinlichen Aufenthalt ſich in bloßen Phraſen hinſchleppt; mir wurde heiß und kalt dabei vor Langerweile. Es iſt mir bei dem beſten Willen unmöglich, die Claſſicität dieſer Stücke anzuerkennen. Obenein wurde ich heut' gewahr, daß die Klage über den Verfall des Théatre français, über die Invalidität des Perſonales nur zu begründet iſt. Beauvallet, der mir neulich im langen orientaliſchen Kleide und in dem typiſch geſchloſſenen Charakter des Acomat ſo ſehr gefiel, erſchien mir heut' viel weniger bedeutend. In der kurzen, römiſchen Tracht war die ſchlaffe Haltung des Körpers ſtörend, und obſchon er natürlicher als die Anderen ſpricht, im Ganzen ein heroiſches Naturel, beſonders in ſeinem zerſchmetternden Zornesausbruch bekundet, ſo bemerkte ich doch in ſeinem Spiele eine gewiſſe innere Kälte und Leere, die mich enttäuſchte. Es hat immer etwas Schmerzliches, wenn man gezwungen wird, ſeinen Antheil für einen Künſtler herabzuſtimmen; die

Beſchäftigung mit der Kritik iſt ein leidiger Erſatz für den Verluſt des unbefangenen Genießens, des freudigen Zuſtimmens.

Von den Darſtellern des Curiatius und des alten Horatius mag ich gar nicht reden, ſo matt, kalt und monoton pathetiſch waren ſie, ſo würdelos in der Erſcheinung; wie denn auch zuletzt das Auftreten des Chores mit dem Könige ſo ſpießbürgerlich und haltungslos war, daß ich mich nicht genug darüber verwundern konnte. Wie hat nur in 10 bis 12 Jahren dieſe erſte Bühne von Paris, der Stolz Frankreichs, ſo alle Würde und alles Leben verlieren können?

Rachel hat in der Rolle der Camilla mich auch in etwas entzaubert. Sie ſoll eine junge Römerin darſtellen, die in ihrer Zärtlichkeit für Curiatius die Liebe zur Vaterſtadt hintenanſetzt. Sie will ihren Geliebten von dem bekannten Entſcheidungskampfe zurückhalten, ſein Leben iſt ihr theurer, als ſeine Ehre, und als er dennoch von der Hand ihres Bruders fällt, geräth ſie in die äußerſte Verzweiflung. Sie ſchmäht auf Horatius, ſchmäht auf Rom, ruft alles Verderben über ihre Vaterſtadt herab; — da tödtet ſie der Bruder mit eigner Hand.

Rachel hat alſo eine Gewalt der Liebe und Zärtlichkeit darzuſtellen, die ſie alles vergeſſen läßt, was einer Römerin das Theuerſte ſein ſoll — und ſie vermochte nicht einmal mir den Glauben an eine mäßig warme Neigung einzuflößen. Es iſt wunderlich, daß der Ausdruck der Wärme, Innigkeit und Zärtlichkeit ihr ganz abgeht. Ich glaubte, als Norane vermiede ſie mit Abſicht dieſe Saiten anzuſchlagen, nun aber wurde ich gewahr, daß ſie gar nicht in ihr tönen; ſie ſcheint von Natur ausſchließlich auf die herben, ſtolzen und heftigen Charaktere angewieſen zu ſein. Manche Momente ſetzten ſie ſichtlich in Verlegenheit, ſie wußte gar nicht, was ſie damit anzufangen habe, andere wandte ſie ohne Weiteres nach ihrer eignen Weiſe. Als ſie z. B. ihren Geliebten bereden will, den Kampf zu meiden, nimmt ſie nicht einmal einen Anſatz zur Zärtlichkeit; es iſt, als wüßte ſie gar nicht, wie das nur gemeint ſei; es klingt, als wolle ſie nur eigenſinnig durchſetzen, was ſie ſich einmal vorgenommen. Der Charakter hatte dadurch im Ganzen die Färbung eines verzogenen Kindes, dieſe ſind gewöhnlich kalten Herzens und ihre Neigungen bloßer Eigenſinn. Als ſie ihrer Schwägerin den ſüßen Zwang der Liebe ſchildert, iſt es, als beſchwere ſie ſich nur bitter darüber. Die Stelle:

> Il entre avec douceur, mais il règne par force.
> Et quand l'âme une fois a gouté son amorce
> Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,
> Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut;
> Ses chaines sont pour nous aussi fortes que belles.

Dieſe Stelle muß offenbar eine große Rührung erzeugen, wenn ſie mit recht ſüß überfließendem Gefühle geſprochen wird; bei ihr war Alles herb, geſchloſſen, trocken, ab=

weiſend. So zeigte ſie nach der Todesbotſchaft keinen Schmerz, keinen weiblichen Jammer um den Geliebten, ſondern aus Verdruß und Bitterkeit entwickelte ſich ihre Verzweiflung, ſtieg bis zur Wuth, zur Raſerei und hier ſogar über die Gränzen des Schönen hinaus. Der Ton des Zähneknirſchens ſteht einem Weibe doch gar zu übel! Abgeſehen von dieſer Auffaſſung des Charakters, zeigte ihr Spiel wieder einzelne große Schönheiten, Momente, in welchen es ihr glückte, der eintönigen Declamation friſche Abwechſelung zu geben und natürliche Ungezwungenheit.

Im vierten Akte, wo ſie über die Grauſamkeit ihres Bruders klagt, ſprach ſie ſehr ſchön:

> Mais ce ne'st rien encore au prix de ce qui reste.
> On demande ma joie en un jour si funeste,
> Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur
> Et baiser une main, qui me perce le coeur.

Stockend, vom Schmerze gehemmt, ſchritt ſie in dieſer Rede vor, brach dann heftig in Thränen aus, es war erſchütternd, aber — ſie weinte mehr aus Unwillen und Verdruß, als aus Jammer eines verblutenden Herzens. Ein ſehr lebendiges Gefühl ſchadenfroher Genugthuung gab ſie kund, als ſie ſich vornahm, ihren Bruder mit aller Gewalt ihres Schmerzes zu empfangen,

> Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire! —

in dieſem Ausdrucke von ſchneidender Bitterkeit und wildem Haß zeigte ſie wieder ihre eigenthümliche Meiſterſchaft.

Ob dieſe Accente in der Rolle der Camilla vorkommen ſollen? das möchte ich freilich bezweifeln.

Offenbar iſt dieſem räthſelhaften Mädchen das Gefühl der Liebe noch ganz fremd, denn wir ſehen davon nichts Halbes, Schiefes oder Verkehrtes bei ihr; ſondern wir fühlen deutlich eine förmliche Lücke in ihrem Weſen, ſobald die Rolle Zärtlichkeit und ſanfte innige Gefühle fordert. Sie will auch darüber gar nicht täuſchen durch Theateraffectation, ſondern zwingt ganz offen und naiv dieſe Emotionen in das Gebiet jener feindſeligen Leidenſchaften hinüber, in denen ſie nun einmal ihrer Natur nach zu Hauſe iſt. Was die Liebe einmal aus ihr machen kann, das muß man abwarten, es kann etwas ganz Gewaltiges werden. Für jetzt iſt es unklug von der Verwaltung, ſie gegen die Klippe ſentimentaler und zärtlicher Rollen zu führen, an der ſie doch ſcheitert, wenn auch noch ſo viel applaudirt wird. Man liefert ihren Gegnern muthwillig Waffen in die Hände, und entfremdet ihr die Partheiloſen. Die Rolle der Sabine in ihrer bittren Kälte wäre ihr gewiß außerordentlich gelungen; muß ſie nun gerade die Camilla ſpielen, die ſie nicht kleidet, nur weil es die erſte Rolle im Stücke iſt? Solche Dinge können einen recht verdrießen.

Den 3ten.

— — — — — — — — — — —

Nun habe ich auch den Stern der Comédie française, Dlle. Mars, glänzen ſehen, und verſichere Dich, er überſtrahlt in ſeinem alten Glanze noch immer tauſende von neu aufgegangenen.

Man gab ein neues Luſtſpiel von Alexandre Dumas, Demoiſelle de Belle-isle. Die Intrigue iſt wieder ängſtigend anſtößig, d. h. für einen Deutſchen, die Franzoſen und ſelbſt die Franzöſinnen ſcheinen dergleichen ganz in der Ordnung zu finden.

Ein Offizier, Bräutigam der Dlle. de Belle-isle, hat Beweiſe, daß der Herzog von Richelieu, der ärgſte roué an Ludwig's XV. Hofe, die Nacht im Zimmer ſeiner Braut zugebracht. Der Herzog bildet ſich auch ein, das junge Mädchen im Zimmer gefunden zu haben, während dieſe gar nicht im Schloſſe war, und die Marquiſe, ſeine bisherige Geliebte, ſeine nächtlichen Huldigungen angenommen hat. Ein Schwur hindert das junge Mädchen, ſich gehörig zu rechtfertigen, woraus dann die Verwickelungen entſtehen, welche nur die zufällige Abſetzung des regierenden Miniſters löſt.

Die Ausführung des Stückes aber iſt ausgezeichnet, die Schilderung der Charaktere und Sitten jener Zeit überaus treffend, der Dialog voll Geiſt, die Situationen ſind höchſt lebendig und voll Intereſſe.

Wenn die Sittenſchilderung von Ludwig's XV. Hofe als Haupttendenz des Stückes hervorgekehrt und die ärgſte Anſtößigkeit daraus entfernt würde — was meiner Meinung nach leicht zu machen iſt — ſo könnte es zu einer ſchönen Bereicherung des deutſchen Repertoirs dienen. Die 62 Jahre alte Mars ſpielt nun das junge Mädchen in dieſem Stücke. Ihre ausgeſuchte Toilette läßt, beſonders wenn man nicht allzunah ſitzt, ihr Ausſehn durchaus nicht ſtörend erſcheinen, zumal da ihre Bewegungen, ihr Gang noch ganz jugendlich ſind. Anfangs fiel mir die ſentimental-monotone Rede auf, die nach ihrem Beiſpiel ſo allgemein unter den franzöſiſchen Schauſpielerinnen geworden iſt, und die ich eben nicht zu loben wüßte; aber bald traten einzelne Momente mit der anſpruchsloſeſten Natürlichkeit hervor, und je mehr der Drang der Situationen ſtieg, deſto gewaltiger wurden die Züge ihres Spieles, deſto treffender die Wahrheit der Zuſtände. Sie iſt eine durchaus große Künſtlerin, die den ganzen Umfang aller Seelenzuſtände völlig zu beherrſchen weiß, von der feinſten Schattirung jugendlicher Unbefangenheit, der geſelligen Heiterkeit, dann der innigſten, glühenden Liebe, bis zu den gewaltigen Aeußerungen der gekränkten Ehre, des weiblichen Stolzes, der Verzweiflung, ja ſelbſt des Heroismus.

Man ſieht in ihr die Entſtehung der ganzen modernen Schule der Schauſpielerinnen; der Urſprung mancher weitverbreiteten Eigenheit iſt einem enträthſelt, ſobald man ſie erblickt. Das unſchöne Hervorſtrecken beider Ellbogen, z. B. bei aufgerichtetem Unterarme und vorgezeigter flacher Hand, iſt offenbar bei ihr original, und alle Andere machen es ihr unwillkührlich nach; ebenſo das Unterbrechen der leidenſchaftlichen Rede durch ein angeructes, gedehntes Ah! und mehrere ſolche Züge. Jedoch wie leicht kommt man bei ihr über dieſe Dinge hinweg mit der Fluth der lebensvollen Schönheiten, die ihrer Darſtellung entſtrömt.

Ich muß Dir einige Details geben. Sie ſchickt ihren Bräutigam ins Nebenzimmer, damit er Zeuge ſei, wie der Herzog gegen ſie die beſchimpfende Behauptung zurücknehmen müſſe, dieſer aber wiederholt ſie gerade mit der infamſten Galanterie. Wie ſie nun davon betäubt und entſetzt, doch mit aller weiblicher Würde und mühſam bewahrter Ruhe zu ihm ſagt: **Monsieur le duc, vous mentez!** — das iſt unerreichbar. Nachher dieſe Entrüſtung, mit der ſie auf den Herzog einſtürmt, mit der ſie ihn einen Nichtswürdigen nennt, wie weibiſch heftig und zugleich wie weiblich gemäßigt. Dann die Todesangſt, in der ſie dem Bräutigam gegenüberſteht, dem ſie ſtatt des Beweiſes ihrer Unſchuld, gerade ein Zeugniß für das Gegentheil verſchafft hat, wie ſie ſich abmüht, den Irrthum aufzuklären, ohne ihren Schwur zu verletzen, an dem das Leben ihres Vaters hängt und wie aus aller dieſer Bedrängniß und Beſchämung doch die Unſchuld ſo deutlich hervorleuchtet, daß nur der

Eiferſüchtige ſie verkennen kann — das iſt alles von der allererſten Schönheit.

Im letzten Akte, wo ſie den Geliebten vom Tode abhalten will, vor ihm niederfällt, ihm die Thür verrennt, hat ihr Ausdruck eine ſo ſchlagende Wahrheit, ich möchte ſagen Wirklichkeit, daß man ganz und gar in ihren Zuſtand hineingeriſſen wird, man möchte auf die Bühne ſpringen und ihr helfen, den Selbſtmörder feſtzuhalten. Der Ton, mit welchem ſie ruft: „du kommſt nicht aus dieſem Zimmer“ und ihn dabei mit beiden Händen an den Bruſtklappen der Uniform feſthält, iſt einer von den Schreckensaccenten, die bei der Fürſtin, wie bei der Bettlerin ganz gleich klingen, in dem jeder angelebte Zwang vernichtet iſt, und das bloß Menſchliche unmittelbar ſpricht. — Solch ein Zug bewährt die volle Kraft des Genies.

Und welche Kindesfreude zeigt ſie, als ſie gerechtfertigt iſt, wie liebenswürdig iſt ſie in ihren Vorwürfen gegen den Bräutigam, in der hingebenden Zärtlichkeit für ihn! — Du ſiehſt, hier iſt die vollendete Meiſterin, ich preiſe mein gutes Glück, das mich zu dieſer, vielleicht ihrer letzten Schöpfung hiehergeführt, die ihren ſchon geſunkenen Ruhm wieder auf ſeine höchſte Höhe erhoben hat.

Die Aufnahme des Stückes, ſo wie des Spieles der Mars war überaus glänzend, die beſtellte Claque war freilich auch thätig, wie das bei allen neuen Stücken ganz beſonders der Fall iſt, aber es wäre nicht nöthig geweſen.

Firmin ſpielt den Herzog von Richelieu ſehr gewandt und fein, beſonders in der Rede meiſterhaft, ächt franzöſiſch; mit überzeugender Wärme, als ſein gutes Herz zuletzt ſich geltend macht. Schade, daß auch er kein wohlklingendes Organ und dieſelbe unſchöne Art der Haltung, Bewegung und des Ganges hat, die, mit wenigen Ausnahmen, alle Männer auf allen Theatern hier zeigen. Die Regel, den Oberleib gerade und feſt zu tragen, ohne daß die Bewegungen der Arme oder der Beine ſeine Haltung ſtören, ſcheint hier nicht zu gelten, denn man trägt den Oberkörper hintenübergelehnt und er wankt bei jeder der eckigen und engen Armbewegungen. Beim Gange iſt's noch ſchlimmer, weil der Körper auf jedem vorſchreitenden Beine ſchwerfällig ruht und alſo beim Gehen eine ſtete wechſelsweiſe Flankenbewegung der ganzen Geſtalt entſteht. Ich hatte erwartet, auf den Bühnen von Paris die edelſte Haltung, die eleganteſte Tournüre zu finden; — wie ſehe ich mich getäuſcht!

Dieſe allgemeinen Mängel der Haltung hat Lokroy, der den erſten Liebhaber ſpielt, in hohem Maaße und ein ſehr widerſtrebendes Organ hindert ihn, ſein offenbar richtiges Verſtändniß der Rolle ſchön zur Erſcheinung zu bringen. Daß dieſe Bühne auch nicht einen einzigen Künſtler hat — wie ſie bei allen andern Pariſer Theatern ſind — der edle und liebenswürdige Charaktere darſtellen könnte, das zeigt von einer gänzlichen Verdumpfung dieſes ſchönen Inſtitutes. Es iſt offenbar der kleinlichſten Selbſtſucht der Intereſſenten ganz verfallen.

Die galante Madame de Prie wurde von Dlle. Mante vortrefflich geſpielt, fein, witzig und mit der üppigen Libertinage jener Zeit, dennoch anmuthig und vornehm. Aber ihr Alter wird durch ihre Corpulenz dem Zuſchauer doppelt auffallend, und es liegt zu ſehr auf der Hand, daß ſie für die Rolle gewählt worden, um der Mars zur Folie zu dienen. Wiederum hat man für ſie gethan, was man vermochte, eine ebenfalls bejahrte und corpulente Dame ihr als Kammermädchen zur Seite geſtellt. Im Grunde wird durch dieſe Auskunftsmittel das Uebel nur ärger. Meine Nachbarn rechneten aus, daß das Alter dieſer fünf jugendlichen Hauptperſonen des Stückes zuſammen gegen 300 Jahre betrage. Dies alles macht das Publikum mit Recht verdrießlich; denn wenn auch eine Meiſterſchaft wie die der Mars das wirkliche Alter der Künſtlerin vergeſſen macht, weil ſie noch in der vollen Friſche geiſtiger Jugend blüht, und dieſe ihre ganze Erſcheinung mit ſiegendem Zauber umgiebt, ſo iſt es doch nicht zu ertragen, daß ihr Beiſpiel auch alle ihre Altersgenoſſen, deren Jugend innerlich und äußerlich längſt dahin iſt, im Beſitze der jugendlichen Fächer erhält. Trotz alle dem wehte doch aus dieſer Darſtellung ein vollkommenes inneres Verſtändniß des Gedichtes den Zuſchauer an; geiſtige Gewandtheit, feiner Takt und ein harmoniſches Zuſammenwirken brachten, bei allen den erwähnten ſinnlichen Mängeln, doch einen ganz außerordentlichen Eindruck hervor. Die Lebendigkeit der ſceniſchen Anordnung, die Treue der geſchmackvollen Decorationen und Coſtüme, alles das vervollſtändigte die Wirkung.

Vor dieſem Stücke hatte man Bruis et Palaprat ausnehmend matt geſpielt.

Achter Brief.

Paris, den 4. April 1839.

Geſtern habe ich im Conſervatoire dem Unterrichte der Schauſpiel-Eleven beigewohnt. Provoſt ertheilte ihn. Ein feiner Mann, von ſtattlichem, vornehmen Ausſehen, die untere Hälfte ſeines Profils erinnert lebhaft an Goethe; ein kluges Geſicht. Er zeigte ſich ſehr zuvorkommend in ausführlichem Beſcheide auf meine vielen Fragen, ich mußte bei ihm, nahe dem Ofen in der Mitte des geräumigen Saales Platz nehmen, der zu einem ſehr hübſchen Theater eingerichtet iſt.

An der Hinterwand und den Seiten läuft eine Gallerie auf Säulen hin, uns gegenüber war die geräumige Bühne, etwa um vier Fuß erhöht, mit Vorhang, Decorationen u. ſ. w. Agamemnon und Clytemneſtra ließen ſich ſo eben in klaſſiſchen Alexandrinern vernehmen, ein anderer Zögling ſtand mit dem Buche neben ihnen auf der Bühne, und las die Zwiſchenreden der Vertrauten. Daß die armen jungen Leute, meiner Gegenwart halber, heut tüchtig geplackt wurden, kannſt Du wohl denken, aber Provoſt lehrte doch ſehr verſtändig, redete gut und anſchaulich, ging immer auf das Weſentliche, auf die innere Bedeutung der Zuſtände ein. Vieles ſprach er auch vor und ließ es nachſprechen, wozu er ſpäter noch mehr veranlaßt wurde, als einer der Zöglinge die Rolle des Ehemannes aus les femmes savantes von Molière übte. Dies iſt Provoſt's Rolle auf dem Théatre français, darum erwärmte er ſich dabei noch mehr, und recitirte lange Reden. Es war mir ſehr intereſſant.

Nach zwei Stunden übernahm Beauvallet die Klaſſe. Er iſt von mittler Geſtalt, gelber Geſichtsfarbe, etwas herben Zügen. Auch ſein Unterricht war ſehr gut, doch recitirte er ſelbſt mehr und ließ nachſprechen, als daß er Situation und Charakter den Zöglingen auseinanderſetzte und ſie das Rechte ſelbſt finden ließ. Er ſchien mir weniger geiſtreich als ſein Vorgänger, gegen die Zöglinge war er rauher. Dieſe führten zuerſt einige Scenen aus Nero und aus Ludwig XI. auf. Ein junger bärtiger, eleganter Mann declamirte ſehr überpathetiſch und undeutlich, ein junges Mädchen ſpielte ſchon recht klar und verſtändig. Beide Profeſſoren achteten zu meiner Verwunderung faſt gar nicht auf Haltung und Bewegung der Zöglinge, die denn auch ſchlecht genug und ganz nach dem herrſchenden Typus waren. Was ich über dies Inſtitut erfahren und was ich davon denke, ſchreibe ich Dir, wenn ich mich erſt im ganzen Umfange darüber unterrichtet habe.

Abends fuhr ich zu Victor Hugo. Die Zeit gleich nach dem Diner, zwiſchen 8 und 9 Uhr iſt nämlich hier für weniger formelle oder ſchon angemeldete Beſuche allgemein gebräuchlich. Nach dem Diner pflegt man nicht mehr zu arbeiten, der Reſt des Tages gehört der Erholung. Victor Hugo war mit ſeiner Familie noch am Tiſche, als ich in das Empfangszimmer geführt wurde, wo ſchon einer ſeiner Freunde wartend am Kamin ſaß. Ich hatte noch Zeit mir die eigenthümlich fremdartige Einrichtung des Zimmers zu betrachten. Es war hoch und geräumig, mit vielen Oelbildern geſchmückt, die ich aber bei der zweifelhaften Beleuchtung, welche eine einzige Lampe gab, nicht erkennen konnte. Den Fußboden deckten reiche Teppiche, Sims und Seiten des Kamines waren ebenfalls mit alterthümlichen Teppichen behängt, auf ihm ſtanden ſchöne, ſeltſam geformte Gefäße nebeneinander gedrängt. Der Tiſch war mit großen Büchern bepackt, Möbel und Geräthe hatten reiche maſſive Formen, dazu war in dem einen Winkel des Zimmers ein Baldachin aufgerichtet, wie in fürſtlichen Audienz- oder Schlafgemächern, doch der Platz darunter war leer; dies vollendete das Alterthümliche, Räthſelhafte dieſer Aufſchmückung. Kaum war ich mit meiner Muſterung fertig, als mehr Lampen ins Zimmer gebracht wurden und Hugo mit ſeiner ſchönen Frau eintrat. Ich hatte ihr Bild ſchon auf der Ausſtellung geſehen, ihr Geſicht hat entſchieden ſüdliche Züge, das ſchwarze Haar hängt in freien Locken auf dem Nacken. Eine etwa zwölfjährige Tochter und einige Freunde folgten ihnen.

Noch nie hat, glaube ich, ein Dichter ſeinen Werken ſo wenig ähnlich geſehen, als Hugo. Denkt man ſich ihn nicht immer hager und verzehrt, ein blaſſes, melancholiſches Geſicht mit tiefliegenden, glühenden Augen, wildgelocktem Haar? — Mir trat eine behäbige Geſtalt in einem kurzen weiten Hauskleide von grauwollenem Damaſt entgegen, ein rundes Geſicht, etwas blatternarbig, von weichen, deutſchen Zügen mit gutmüthigen Augen. Er empfing mich mit ruhiger, wohlthuender Freundlichkeit; ſeine Sprache iſt ſehr milde. Ich mußte mich in dem Kreiſe, der ſich nun am Kaminfeuer bildete, zu ihm ſetzen, er unterhielt ſich mit großer Ungezwungenheit mit mir, wobei er, den Arm bequem aufgeſtützt, unabläſſig mit der Hand durch das etwas lange, ſchlichte und weiche Haar ſtrich. Sein Weſen hat etwas durchaus Gemüthliches. Vom Zuſtande der deutſchen Bühne mußte ich ihm erzählen, nach unſerm Repertoir erkundigte er ſich ſorgfältig, und als ich ihm ſagte, wie auch die Meiſterwerke der fremden Litteratur durch treffliche Ueberſetzungen unſerer Bühne ganz angeeignet worden, beklagte er ſich über einige deutſche Ueberſetzungen ſeiner Stücke, von denen er erfahren. Von dem Eindrucke, den ſeine Schriften in Deutſchland gemacht, ſagte ich ihm dann; er unter hielt dies Geſpräch, es ſchien ihm mehr um factiſche Wahrheit, als um Schmeicheleien zu thun, und ich durfte ihm andeuten, warum ſeine dramatiſchen Arbeiten weniger bei uns ins Leben griffen. Bald zog er den uns zunächſt ſitzenden Herrn ins Geſpräch, fragte ihn um Nachrichten vom ſpaniſchen Kriegsſchauplatze. Jener unſelige Bürgerkampf mit ſeinen kaum begreiflichen Zuſtänden wurde beſprochen. Hugo erzählte von ſeinen Reiſen durch Spanien, welche er als Knabe mit ſeiner Mutter im Gefolge von Napoleon's Armee gemacht — ſein Vater war General, — von der Lebensgefahr, die er bei der Ausfahrt aus Aspeita beſtanden. Die ſchlecht gelenkten Maulthiere hatten nämlich den Wagen hart an einen Abgrund geriſſen, an dem ſie ſchon hinabglitten und den Wagen nachzuziehen drohten, als die Sappeurs des Regimentes, in deſſen Geleite die Reiſenden ſich befanden, ſchnell und gewandt die Stränge zerhieben, wodurch die Thiere rettungslos in die Tiefe ſtürzten, die Reiſenden aber geborgen waren. Hugo erzählte das ausführlich und auf ſehr anſchauliche Weiſe, er bezeichnete ſeine Rettung als einen der wunderbarſten Zufälle, indem er verloren geweſen wäre, wenn die Hülfe nicht faſt unmittelbar in den Moment der dringendſten Noth eingetreten wäre, — bei alle dem aber kam er nicht aus ſeiner gleichgültigen Stellung, nicht aus dem ruhigen, ſanften Ton ſeiner gewohnten Rede; — das mag Dir ſein Weſen deutlich bezeichnen.

Sein Töchterchen ſchmeichelte indeß an ihm herum; man ſieht es dem Familienkreiſe ſogleich an, daß er den ſchönen Ruf, den er in Paris hat, verdient. Eine gute Ehe wird hier als etwas beſonderes angeführt.

Aber ich mußte fort, die zweite Hälfte meines Abends gehörte einem Theile der neuen Oper von Scribe und Auber, le lac des fées, zu welchem Meyerbeer mich eingeladen hatte, deſſen liebenswürdige Freundlichkeit ich Dir ganz ins Beſondere rühmen muß. Er ſteht in allen Kreiſen hier in größter Achtung, und es iſt wirklich wahr, was ſchon oft von ihm geprieſen worden, daß er ſein Anſehn für ſeine Landsleute auf das Gefälligſte verwendet.

Von Hugo's Hauſe zum Boulevard ſind nur ein paar hundert Schritte, kaum war ich dort, ſo rollte auch ſchon ein Omnibus mit ſeinen zwei bunten Laternen wie beſtellt heran, und brachte mich nach der rue Lepelletier hinunter. Ich ſprang aus dem Wagen, eilte nach dem Opernhauſe, und hatte kaum bemerkt, daß ich an einer Gruppe eleganter Damen vorübergerannt war, als ich fühlte, daß eine Hand ſich ſanft unter meinen Arm ſchob. Ich ſah mich um, eine zierlich gekleidete leichte Geſtalt war mir zur Seite, ein Veilchenſträußchen in der Hand, ſah ſie mir freundlich unter die Augen, und flötete „Monsieur, voulez vous passer une heure avec moi?“ Als ich mich kurzab für die angebotene Ehre bedankte, war ſie ſchnell verſchwunden; man kann hier doch keinen Schritt thun, ohne curioſe Dinge zu erleben. Mich frappirte dieſer Vorgang um ſo mehr, als ich bisher nichts auf den Straßen geſehen, was die Schicklichkeit im Geringſten verletzt hätte, und ich muß glauben, daß mit Vertreibung der Hazardſpiele und ſonſtigen Lüderlichkeiten aus dem Palais royal, Paris, wenn auch nicht an Sittlichkeit, doch wohl an Schicklichkeit gewonnen habe.

Als ich in Meyerbeer's Loge trat, hatte ich gerade zwei Akte der Oper verſäumt, die drei letzten bewieſen mir aber, daß ich den Verluſt nicht hoch anzuſchlagen habe, und das allgemeine Urtheil gegründet ſei, welches dieſe Oper die ſchwächſte Arbeit dieſer beiden Autoren nennt. Das Gedicht iſt locker und willkührlich zuſammengeſtellt, die Muſik ſtört nicht, aber ſie beſchäftigt auch nicht. Duprez, der von der Woge des Beifalls getragen wird, hat mir keinen ganz angenehmen Eindruck gemacht. Seine Stimme iſt voll und ſtark, der Anſatz aber rauh, es erfordert einen Druck, bis der Ton völlig anſpricht. Daher ſingt er das Adagio und Recitativ am vorzüglichſten, ſeine muſterhafte Ausſprache kommt ihm dabei ſehr zu Statten; ſeinem Allegro fehlt dagegen flüſſige Leichtigkeit. Genöthigt, die Stimme immer in ganzer Breite aufzuſetzen, um ſie klingen zu machen, iſt er in ein Uebertreiben derſelben gerathen, auch ſcheint er den Gefühlsausdruck ausſchließlich in einem gepreßten Beben des Tones zu ſuchen, das nun Manier geworden iſt, und dies forte vibrato überſchreitet oft die Gränzen des Edlen; in denen auch die heftigen, wilden Bewegungen der unterſetzten Geſtalt ſich ſelten halten. Indeß dies Ueberbieten der Kräfte und des Ausdruckes iſt es gerade, was das Publikum hinreißt und für ihn einnimmt.

Außer Duprez's Erſcheinung fand ich an der muſikaliſchen Aufführung nichts Intereſſantes, die Oper entbehrt erſter Sängerinnen, daran krankt ſie. Vortrefflich aber waren Coſtüme, Decorationen und ſceniſche Anordnungen. Die Bühne zeigt einmal den Marktplatz einer mittelalterlichen deutſchen Stadt, es ſoll Cöln ſein, aber der Decorationsmaler hat es hart am Abhange eines hohen Gebirges erbaut. Mit der Geographie nimmt man es hier nicht ſehr genau. Genug, die Decoration war gut gemalt, die Stadt voll ſchöner Thürme und winkliger Straßen, alle Glocken läuteten durcheinander, man feierte das Dreikönigsfeſt. Nun kommt der Aufzug aus einer kleinen krummen Straße hervor, ſehr lebendig biegt alles um die Ecke her. Die verſchiedenen Gewerbe und Brüderſchaften, ihre Zeichen auf Stangen tragend, allerliebſt und ganz genau nach alten Holzſchnitten geordnet. Darauf reiten die heiligen drei Könige vorüber, dann im Gefolge von allerlei Maskenzügen drei Narren, deren Pferde bunte und vergoldete Drachenköpfe und Flügel haben. Nun folgen Bürger, Studenten, Pilger, allerlei Volk, wie es ſich an Feſten zuſammenfindet. Der Graf mit ſeinen Freunden, Trabanten, Pagen, alles genau in den Trachten der Zeit, wie bunt und barok ſie auch waren, doch ſah Alles ſo ſchön und ſtattlich aus, daß man Freude daran haben mußte.

Den Schluß der Oper macht eine recht ſinnreiche Scenerie. Die ganze Bühne iſt in Wolken verhüllt. Nun öffnet ſich das Gewölk der Hinterwand, ganz oben unter den Suffiten, und zeigt das Reich der kleinen Feenkönigin, ſie ſelbſt mit ihrem Hofſtaate in zauberiſchem Lichte. Die liebende Fee knieet vor ihrem Throne und bittet um die Gunſt, wieder zu ihrem Geliebten zur Erde zurückkehren zu dürfen. Es wird gewährt. Das Gewölk ſchließt ſich, ſchwimmt durcheinander, bald erblickt man die Fee auf einer kleinen Wolke ſich anfänglich wirklich ſenkend, bald aber nur ſcheinbar, indem alles unter ihr aufſteigt. Man ſieht nun aus dem Wolkenſchleier Schneegipfel hervorkommen, dann Alpen, Waldgebirge, grünes Land mit Flüſſen und Ortſchaften, endlich ſteigen die Thürme einer ſchönen Stadt auf, der Maaßſtab der Gegenſtände wird immer größer, Dächer, Häuſer füllen die Bühne, im Vorgrunde ſieht man das Haus des Studenten, ihn ſelbſt in ſeinem Zimmer auf den Knieen nach oben ſchauend, die Fee ſinkt herab und in die Arme ihres Geliebten. Das iſt wunderhübſch gemacht.

Den 5ten.

— — — — — — — — — —

Auch die Gallerie der alten Gemälde im Louvre habe ich beſucht, d. h. die Italiäner und wenige Niederländer, welche von den ausgeſtellten modernen Bildern nicht bedeckt ſind. Es iſt doch ein Abſtich, wenn man aus der friſch blühenden Farbenwelt der neueren Malerei, voll mannichfaltiger, unſerem Antheil nahe ſtehender Darſtellungen durch den dunklen Vorhang tritt, der die alte Kunſt von der neuen trennt, und nun der lange Saal voll altersſchwarzer Bilder, mit Heiligen, Madonnen, blutenden Heilanden und Märtyrern vor uns liegt. Man muß Auge und Sinn erſt wieder etwas kunſthiſtoriſch ſtimmen, um zu genießen. Ueberaus intereſſant war es mir, die berühmten Originale von Raphael und Anderen zu ſehen, die in ſo weit verbreiteten Kupferſtichen und Kopien allgemein und längſt verehrt ſind. Ich will Dir nur geſtehen, ſie machten nicht den erwarteten Eindruck auf mich. Alle dieſe Madonnen ſcheinen mir nicht an die Reinheit und göttliche Naivetät der Madonna di San Sisto zu reichen; viele dieſer Bilder ſind ſo nachgedunkelt, daß ſie mir im Kupferſtiche anmuthiger erſchienen waren. Die vierge aux rochers von Leonardo da Vinci z. B. iſt zum Erſchrecken ſchwarz geworden. Ich verſchone Dich hier mit Beſchreibung der einzelnen Bilder, ich bringe ausführliche Notizen darüber nach Hauſe.

Nach dieſer Arbeit ſpazierte ich zum Palaſte der Deputirtenkammer, den prächtig breiten Quai entlang. Heut iſt die Kammer endlich eröffnet worden, nach langem, peinvollem Schwanken, die nächſten Tage gehen noch mit Formalitäten hin; zu den intereſſanteſten Sitzungen werde ich mir den Eintritt verſchaffen. Du glaubſt nicht, wie geſpannt die Menſchen hier auf die politiſchen Begebenheiten ſind. Ueberall hört man die Fragen: haben wir endlich ein Miniſterium? werden die Kammern eröffnet oder vertagt? Als ich gegen Madame — lachend meine Verwunderung über den Antheil äußerte, den auch die Frauen hier zeigen, und ihr ſagte, daß es bei uns nur Seltenheit ſei, Frauen für Politik intereſſirt zu ſehen, erwiederte ſie: „O, wie glücklich ſind Ihre Frauen! Glauben Sie, daß dieſe Politik uns Vergnügen macht? Aber wenn wir bei jedem entſcheidenden Wechſel der Zuſtände erwarten müſſen, daß die Trommel unſere Männer und Söhne auf die Straßen ruft, um ſich auf den Barrikaden zu ſchlagen, ſo iſt es nur zu begreiflich, daß wir mit Angſt und Sorge uns um die Compoſition eines Miniſteriums bekümmern.“ Da war mir's freilich nicht mehr zum Lachen.

Auf dem pont royal und an den Quais fand ich Maſſen Volkes verſammelt. Man ſtand und lehnte lungernd umher, weil die Anderen daſtanden und lehnten. Die Verkäufer hatten ihre Tiſche, die auf zwei Rädern ſtehen, in die dichteſten Haufen geſchoben, ein Gemengſel von Schalmandeln und Haſelnüſſen, mendiants genannt, iſt eine beliebte Naſcherei des Volkes, auf den Tiſchen ſind immer Berge davon aufgeſchüttet. Ein kleines Heft, die Liſte der gegenwärtigen Deputirten, wurde überall ausgeſchrieen und viel gekauft. Der Palaſt war mit vieler Cavallerie und Infanterie umgeben. — Wie werden ſich nur die Dinge in den nächſten Tagen geſtalten? Hin und wieder hört man die Hoffnung ausſprechen, die Kammer werde ſich mäßig benehmen, da die Nation durch die ſechswöchentliche Unſicherheit und Spannung der miniſteriellen Kriſe ſo viel gelitten. Ich glaube, dieſe Hoffnung iſt eitel. Unter zehn Menſchen, die man reden hört, iſt gewiß nur einer, der dem Könige und dem Prinzipe der Mäßigung anhängt. Das Königshaus hat überhaupt eine ganz wunderliche, völlig iſolirte Stellung. Jedermann geſteht Dir die großen geiſtigen Eigenſchaften des Königs willig zu, läßt ſeinem Muthe, ſeiner Ausdauer volle Gerechtigkeit widerfahren, die Königin iſt ihnen la femme la plus respectable; daß die Prinzen ſich überall brav gezeigt, ſtellt Niemand in Abrede, von der Herzogin von Orleans iſt man enchantirt, — dennoch iſt das Königshaus nicht geliebt, und nach allem, was ich hier ſehe und höre, ſcheint mir das Königthum überhaupt in Frankreich allen Boden verloren zu haben. Nach meiner Meinung hat dies ſeinen vornehmſten Grund in dem Verfalle des Familien-Lebens, nicht in der vorherrſchenden unruhigen politiſchen Richtung der Geſellſchaft. Wo das Behagen an häuslicher Gemüthlichkeit, die Freude an der Ruhe, an ehelicher Liebe und Treue und dem ſtillen Gedeihen der Kinder ſo geſchwächt iſt; wo dauernde Zuſtände überhaupt den Werth verloren haben; wo Niemand mehr Freude daran findet, ſich Anderen zu fügen, Autoritäten anzuerkennen; wo alle Elemente der Pietät geſchwunden ſind, auf denen das Königthum in ſeiner höheren Idee beruht: — da ſcheint mir, iſt für ſeine Erhaltung wenig zu hoffen. So rächt ſich die Verworfenheit der Höfe Ludwig's XIV. und XV., deren Beiſpiel die Geſellſchaft bis in ihre unterſten Kreiſe vergiftete; ſie ſelbſt haben damit die Stufen des Thrones unterwühlt und indem ſie alle einfach natürlichen Bande entheiligten und löſten, dies Fieber der Selbſtſucht, des Ehrgeizes erregt, das alle Klaſſen der Geſellſchaft in Paris ergriffen hat. Auch die herrſchende Gewinnſucht iſt nur eine Aeußerung davon, weil ein gewiſſes Vermögen nothwendig iſt, um wahlfähig und wählbar zu machen. Jedermann will gelten und herrſchen, iſt es da nicht natürlich, daß man auch die Bahn zu den höchſten Stellen offen zu erhalten ſucht? Man muß nur hier beobachten, wie ſelbſt die unterſten Klaſſen für die politiſchen Angelegenheiten ſich intereſſiren, wie die Journale in Leſe-Kabinetten und Cafés den ganzen Tag über in Aller Händen ſind. Selbſt auf den Straßen vor gewiſſen Buden ſtehen die gemeinſten Leute und leſen für einen Sous ſtundenlang die Zeitungen; ſogar in den Omnibus weben dieſe großen Fahnen; kein Augenblick wird dafür unbenutzt gelaſſen.

In ſolchen Betrachtungen war ich an der Seine weiter hinunter gegangen und hatte das hôtel des invalides erreicht. Ein grandioſes Inſtitut, ein ordentliches kleines Stadtviertel. Außer dem großen Hofe, der cour royale, bildet das Gebäude noch 16 kleinere; Du kannſt den Umfang danach ermeſſen. Auf dem großen Gartenplatze vor der palaſtähnlichen Façade traf ich viele Invaliden, ſehr wohl gekleidet und gehalten, einarmig, einbeinig und ohnbeinig. Wo mögen dieſe mangelnden Glieder alle liegen? In alle Himmelsgegenden, und durch die Länder aller Zonen verſtreut. Ich ſah den Speiſeſaal, die Küche, dann die Kirche, deren Inneres bis auf unzählige Fahnen, die am oberen Sims hinausgeſteckt ſind, ein ziemlich kahles Anſehn hat. Dann ging ich außen an dem Graben hin, der den ganzen Bezirk des Hôtels einfaßt. In dieſem Graben haben die alten Krieger ſich Gärten angelegt, klein und beſchränkt, wie die Kinder ſie einzurichten pflegen, mit ſchmalen Gängen, kleinen Lauben, dünnen Gitterchen, und haben ſie mit Vaſen und Figürchen aufgeputzt. Dieſe alten, wilden Soldaten, die ganz Europa erſchüttert, in Afrika und Syrien ſich furchtbar gemacht — bauen ſich zu guterletzt ſo eng und ſtill verträglich ein. In einem ziemlich verſteckten Winkel fand ich eine kleine Gypsfigur von Napoleon, bunt bemalt, auf einem kleinen Haufen Steine und

Scherben, unter frühen Blumen aufgeſtellt. Sie haben Recht, die alten Schnurrbärte, ihren Patron zu ſchmerzlichem Andenken ſo aufzuſtellen, mit ihm iſt die eigentliche Soldatenherrlichkeit doch für immer dahin.

In dieſen Gärtchen grünt ſchon der Flieder an den Zweigesſpitzen, die Aprikoſen blühen, das Gras hat friſche Sproſſen und die Zwiebelgewächſe ſchießen kräftig auf. Mir kommt das hier ganz fremd vor, ich kann die Empfindung in mir gar nicht wieder finden, die ſonſt bei den erſten Frühlingszeichen mein Herz elektriſch rührt. Mein Lenz iſt nur in der Heimath, nur bei Euch, und überall ſonſt ſprießen Gras und Blüthen nicht für mich. Ich bin hier wie ein Kind, das die Mutter auf einen Tag bei fremden Leuten gelaſſen, die beſten Leckerbiſſen, das ſchönſte Spielzeug beſchäftigen es nur auf Augenblicke; wieder und immer wieder verlangt es nach Hauſe. Nimmermehr hätte ich geglaubt, daß ſolch ein butterweicher Kerl aus mir werden könnte. Seit ich in Paris bin, regnen meine Augen mit dem Himmel um die Wette und zwei Dinge muß ich beſtändig zur Hand haben, den Regenſchirm und das Schnupftuch.

Die nahe Militairſchule beſah ich noch, dann das champ de Mars, das ich doch wenigſtens doppelt ſo groß, als den Berliner Exerzierplatz ſchätze, und ging dann zurück. Hier iſt man ganz wie in der fernſten Vorſtadt, obſchon man ſich innerhalb der Barrieren befindet. Einzelne Häuſer, halb verlaſſen, ſtehen an ungepflaſterten, kothigen Wegen; ſelten ſind Menſchen und Wagen. Ich kam in die Straßen des Faubourg St. Germain. Hier iſt's auch ſtill, wie in einer kleinen deutſchen Reſidenz. Palaſt an Palaſt hegt die crême des franzöſiſchen Adels, aber das Vorderhaus an der Straße enthällt nur Ställe und Domeſtikenwohnungen, mit vergitterten Fenſtern. Die Einfahrt ſchließt eine maſſive Thür, ſtark genug, einem erſten Anlaufe zu widerſtehen. Jenſeits des Hofes findet man erſt das Hôtel und hinter demſelben einen ſchönen Garten. Lange währte die vornehme Ruhe der Straßen auch nicht, Lärmen und Gedränge umgab mich bald wieder und wie Oberon's Wagen, zur Stelle ſobald er gewünſcht wird, kam auch ſchon ein Omnibus angerollt und führte mich nach Hauſe.

Abends ſah ich Dlle. de Belle-isle noch einmal. Das Stück intereſſirte mich noch lebhafter, als das erſte Mal, ich folgte der Darſtellung mit größerer Sicherheit. Die Mars iſt und bleibt vortrefflich, aber ich ſaß geſtern zu nah, ihr wirkliches Alter verkümmerte mir die Illuſion in etwas. Vorher gab man le dépit amoureux von Molière. Die Magd wurde von Dlle. Dupont ſehr gut, Gros-René vom alten Monroſe ganz köſtlich geſpielt. Ein eingetrockneter kleiner Mann, in roth und weißgeſtreiftem Maskenanzuge, mit einem zuſammengefalteten Geſichte und kecken ſchwarzen Schelmenaugen. Unfehlbar ſpielte er ganz nach den alten Ueberlieferungen, man ſah es, ſo war dieſer Burſche von Molière gedacht. Dieſes erzkomiſche Pathos, das drollige Mantelwerfen, die pfiffig ſein ſollenden Mienen bei der Auseinanderſetzung: la femme est femme, et toujours femme sera femme etc.; es war höchſt ergötzlich!

Neunter Brief.

Paris, den 6. April 1839.

— — — — — — — — — —

Die Bekanntſchaft von Alexandre Dumas habe ich geſtern bei Spontini gemacht. Er iſt ein ſehr großer, ſchlanker Mann, noch nicht vierzig Jahre alt, mit ſtarkem ſchwarzen Wollenhaar, rundem Geſichte, von offenbarem Mulattentypus, dennoch edel und angenehm. Er iſt friſch, lebhaft, offen und freundlich, macht einen überaus heitern, Zutrauen erweckenden Eindruck, und daß er ſich in dem außerordentlichen Erfolge ſeines Stückes ſo froh und behaglich ſonnt, ſteht ihm ungemein gut. Er lebt ſehr rückhaltlos und frei hinaus. Bei Tiſch wurde über Theater und Theater-Litteratur ſehr lebhaft geſprochen, es waren noch mehrere junge Schriftſteller da. Mich überraſchte die ſcharfe Kritik, der man die claſſiſche Tragödie unterwarf; obſchon ſie ganz nach meinem Sinne war, hatte ich doch geglaubt, die hergebrachte Autorität hielte ſo unumwundene Angriffe in der Geſellſchaft fern. Aber es war nicht ſo, und, was mich noch mehr erfreute, man bekannte willig, daß in der engliſchen und deutſchen Litteratur die Muſter für lebensvollere dramatiſche Geſtaltungen zu finden ſeien. Schade, daß dieſer Fortſchritt der Franzoſen: nicht mehr eingebildet auf ſich beſtehen zu wollen, von keiner großen Kenntniß unſerer Litteratur unterſtützt wird.

Nach Tiſche habe ich mit Dumas viel wegen Uebertragung ſeines Stückes auf die deutſche Bühne verhandelt. Er äußerte Bedenken, ob in Situationen und Charakteren die franzöſiſche Eigenthümlichkeit nicht zu ſcharf ausgeprägt ſei, um in Deutſchland Anklang und Verſtändniß zu finden; wogegen ich ihm einwandte, daß gerade dieſe Fähigkeit, fremde Nationalität zu begreifen und richtig aufzufaſſen, unſer beſonderer Vorzug ſei und zu einer ſo raſchen und reichen Entfaltung unſerer Litteratur weſentlich beigetragen habe. Ueber mein Bedenken wegen einiger Anſtößigkeiten in ſeinem Stücke lachte er, nannte uns prüde, und meinte, wenn unſere Bühne vor dem Fauſt und den Räubern ſich nicht ſcheue, ſo werde ſie dieſe Kleinigkeiten auch ertragen können. Ich mußte ihm nun erklären, daß jene Stücke nicht in ihrer Integrität dargeſtellt würden, und wir kamen dabei auf die Unterſcheidung zwiſchen gedruckten und aufgeführten Gedichten. Dem Leſer kann man vieles, faſt alles ſagen, er iſt mit ſich allein; gegen ein Theater-Publikum aber hat man Rückſichten des geſelligen Anſtandes zu beobachten. Was man mit jedem Einzelnen ohne Scheu beſprechen würde, kann man dennoch nicht einer Verſammlung ſolcher Einzelner ſagen.

Spät am Abend ſah ich im Renaiſſance-Theater noch eine kleine Buffo-Oper, wobei dieſe Bühne ſich allmählig eine eigene Gattung zu bilden hofft. L'eau merveilleuse von Sauvage und Griſar. Die Muſik war ganz artig und lebendig, Scaramuz war recht drollig und ſang gut, ebenſo Argentine; ob aber dieſe Gattung der Maskenſpiele in unſerer Zeit noch eigentlichen Antheil finden möchte, bezweifle ich. Mir ſcheint, von der Bühne werden mit jedem Tage mehr Geſtaltungen aus unſerer eigenſten Denk- und Empfindungsweiſe gefordert.

Den 7ten.

Geſtern habe ich die oberſte Klaſſe für dramatiſchen Geſang im Conſervatoire beſucht. Wieder fand ich ein allerliebſtes Theater in einem Saale, der zwar nicht ſo groß, als der für die Schauſpielſchule, aber doch durch ſeine Höhe den Stimmen günſtig war. Die Profeſſur für dieſe Klaſſe, welche die Geſang-Eleven unmittelbar für das Betreten der Bühne ausbildet, bekleidete Nourrit; jetzt iſt ſie proviſoriſch durch den jungen Derivis beſetzt, ſchwerlich möchte man aber wohl einen Beſſeren finden und er wird daher unfehlbar die Stelle behalten. Er iſt etwa 36 Jahre alt, von ſchöner Geſtalt und, was mir einmal beſonders wohl that, ſeine Haltung, ſeine Bewegungen ſind edel. — Ich konnte das wahrnehmen, als er auf die Bühne ſprang, um dem Eleven eine Stelle vorzuſpielen. Beim Unterricht ging er ſehr auf die Wahrheit der Zuſtände ein, hielt auf Einfachheit der Bewegungen, auf Einſchnitte und Pauſen im Vortrage, auf Vocaliſation, Ausſprache und Nüancen, — kurzum er vernachläſſigte nichts. Wie glücklich ſind dieſe jungen Talente in Frankreich, daß ihnen eine ſolche Gelegenheit zur Vorbereitung für die ſchwere Kunſt der Bühne geboten wird. In ganz Deutſchland müſſen die jungen Leute durch Errathen, Verſuche und gelegentliches Abfragen bei den erfahrenen Künſtlern das in vielen Jahren zu erlernen ſuchen, was den Begünſtigten hier in einem Halbjahre beizubringen iſt.

Man ſtudirte einige Scenen der Hugenotten, mit Klavierbegleitung. Ein junger Baſſiſt mit einem prächtigen ſchwarzen Barte und einer gewaltigen Stimme — ein geborener Oberprieſter — war im Geſange noch zurück, ein Tenoriſt darin ſchon ſehr fertig, dagegen in Haltung und Bewegung vernachläſſigt; dies ſcheint nun einmal zur Zeit in Paris die herrſchende Schwäche zu ſein. — Sehr intereſſant iſt es, in dieſen Klaſſen ſo das Hervorwachſen des künftigen Theaterperſonales, in allen Schwankungen und Varietäten, zu überſchauen. — Die junge Sängerin hatte eine ſchöne Stimme, aber ich glaube kein Talent, denn ſie zeigte den äußerſten Grad von Gleichgültigkeit. Derivis ließ es ſich eine Weile gefallen, vergeblich mit Erinnerungen und Anfeurungen auf ſie einzudringen, dann aber kanzelte er ſie ab, wie ſich's gebührte. Er ſagte ihr, daß die dramatiſche Kunſt in jedem Momente den vollen, ungetheilten Menſchen mit allen aufs Aeußerſte geſteigerten Kräften verlange, daß ohne dieſe Anſpannung gar nichts auszurichten ſei, und daß ſie mit ſolcher Schlaffheit und Trägheit, bei all ihrer Begabtheit, für immer eine untergeordnete, geringgeſchätzte Perſon bleiben werde. Nun denkſt Du wohl, war die junge Dame erſchüttert, oder gekränkt, oder doch wenigſtens beſchämt? Nichts von dem, ſie weinte nicht einmal, was doch das Wenigſte bei jungen Mädchen iſt; ſie ſah gleichgültig umher, als ob man gar nicht zu ihr geſprochen habe. Was Nourrit an Ehrgefühl zu viel beſaß, hat ſie offenbar zu wenig und damit das Zeugniß der Talentloſigkeit.

Ich fuhr nun nach dem Pantheon. Dicht dabei iſt in einem ehemaligen Kloſter das große Collège Henri IV. und die Kirche St. Etienne du mont: in dieſe trat ich ein. Ein ſehr alter Bau im byzantiniſchen Style, aus drei Schiffen beſtehend. Quer vor dem hohen Chore läuft auf flachem Bogen eine Gallerie hin, auf deren Geländer moderne Heiligen-Statuen ſtehen, Wendeltreppen mit ſchönen, durchbrochenen Geländern winden ſich um die Säulen zu dieſer Gallerie hinan; das ſieht ſehr zierlich aus. Das ſteinerne Grabmahl des Schutzheiligen in einem Seitenſchiffe iſt wie mit einem Käfig von Eiſenſtäben überwölbt, an denen unzählige kleine Wachskerzen aufgeſteckt ſind. Ein Mann kam ſo eben geſchäftig herein, kaufte von der dicht dabei hockenden Händlerin ſolch ein Kerzchen, zündete es an, klebte es auf das Eiſengitter und ging eilig fort. Seine Andacht war verrichtet. In der einen Seitenkapelle der übrigens ganz leeren Kirche wurde Beichte gehört, ich verweilte in der Nähe. Eine Dame kniete im Beichtwinkel, den Kopf mit dem eleganten Hute gegen das Schiebfenſter gedrückt. Es klang in der ſtillen Kirche wie Liebesgeflüſter von daher. Jetzt wurde das Fenſterchen hart zugeſchoben, die Dame lag unbeweglich. Meine Fantaſie war geſchäftig mir vorzuſpiegeln: der Geiſtliche habe ihr die Abſolution verweigert, und ſie läge nun zerknirſcht, und könne nicht fort. Doch jetzt erhob ſie ſich, und mit einem Geſichte, als hätte ſie ſich ein Band in einem Putzladen gekauft, ging ſie an mir vorüber. Der Prieſter trat in die Thür des Beichtſtuhles und winkte einem alten Mütterchen, das ſchon lange, den Roſenkranz in den Händen, harrend daſaß, indem er mit verdrießlicher Geſchäftsmiene den Kopf in den Nacken warf. — Es iſt mir doch immer auffallend, daß die katholiſchen Geiſtlichen ſich nicht mehr um Würde und Wohlgefälligkeit der Erſcheinung und des Benehmens bemühen; ich habe ſie oft mit wahrhaft bäuriſcher Plumpheit fungiren geſehen. Da in ihrer Kirche das Göttliche durch den Prieſter und ſeine Functionen zur wirklichen Erſcheinung kommen ſoll, ſo müßte die Darſtellung davon auch dem erhabnen Gegenſtande einigermaßen entſprechen.

Das Pantheon beſah ich nun, dieſen Prachtbau, um den ſo lange geſtritten worden, ob er zur Ehre Gottes oder der Menſchen benutzt werden ſolle. Der liebe Gott hat nachgegeben. So hat man alſo dieſe majeſtätiſchen Räume dem Nachruhme großer Franzoſen geweiht. — Die Grundform des Gebäudes iſt das griechiſche Kreuz, es hat hohe, ſchwindelnd hohe freie Bogenwölbungen, der Mittelraum ſteigt zu einer mächtigen Kuppel auf. Noch ſind dieſe Hallen ganz leer; in den Niſchen der Wände ſollen Statüen und Büſten aufgeſtellt werden; nur einige Marmortafeln nennen die Namen der Juliopfer. Wir wurden in die Souterrains geführt. Gewaltige Wölbungen, von maſſiven toskaniſchen Säulen getragen, nur an den Seiten etwas Tageslicht empfangend. Hier wird die Aſche berühmter Männer, ihr Herz oder auch nur ihr Andenken in Sarkophagen bewahrt. Ein hölzerner nur iſt es, der Rouſſeau's Leiche enthält, am Hauptende deſſelben iſt im Relief eine Thür vorgeſtellt, durch deren Spalte eine gelbbemalte Hand eine ebenfalls colorirte brennende Fackel hinaushält. Der Invalide, welcher uns führte, erklärte uns noch obenein die kindiſche Allegorie. — Zu Ende eines im Halbkreiſe laufenden Seitengewölbes iſt das merkwürdigſte Echo, das ich noch hörte.

Selbſt mehrere hintereinander geſprochene Wörter werden mit der äußerſten Deutlichkeit und mit doppelter Stärke wiederholt, und wenn der Führer mit ſeinem Rohrſtöckchen gegen ſeinen ausgebreiteten Rockſchoß ſchlägt, klingt es wie eine Kanonade.

Wir ſtiegen nun zur Kuppel hinauf, innerhalb welcher die vier Dynaſtien Frankreichs in vier verſchiedenen Gruppen, von Wolken getragen, al fresco gemalt ſind. Die Stelle im Bilde, welche für Napoleon beſtimmt war, hat, da ſich während des Malens die Zeiten geändert, die corpulente Geſtalt Ludwig's XVIII. eingenommen. Von hier oben in das Gebäude hinunterzuſehen, macht auch den ſtärkſten Kopf ſchwindeln.

Als wir nun immer weiter hinaufſteigend die ſogenannte Laterne erreichten, den kleinen Thurm auf der Kuppel, welch' eine wunderbare Ausſicht hatte ich wieder, auf dieſe Welt von Gebäuden, Kirchen, Paläſten, dieſe großen, weiten Gärten und den prächtigen Fluß! Alles iſt nach einem coloſſalen Maaße. Dazu iſt die Stadt faſt immer in Duft und leichten Silbernebel gehüllt, einzelne Sonnenblitze durch dieſen Schleier, beſonders einer, der den Mont-martre einmal blendend hervorhob, machten ſich ganz zauberiſch. Dieſe Ausſicht hatte mich länger als meine Begleiter gefeſſelt, und ich ſah mich auf einmal von ihnen und dem Führer verlaſſen. Ich ſtieg allein hinab, in der Hoffnung ſie wieder einzuholen, es gelang mir nicht, und nachdem ich mich durch die Souterrains getappt, fand ich die Thür verſchloſſen. Mein Pochen wurde nicht gehört. Was war nun zu thun? Ich entſchloß mich, wieder die Treppen hinaufzuſteigen, um von den Gallerien aus in das Innere nach dem Schließer hinabzurufen, aber ich fand die Treppenthür nicht wieder, und verwirrte mich dergeſtalt in dem ſtockfinſtern Theile der Gewölbe, daß ich zuletzt für's Beſte hielt, ſtill zu ſtehn und abzuwarten, ob nicht noch eine Geſellſchaft die Souterrains beſuchen werde. Es war todtenſtill um mich, aber mein leiſer Tritt hallte weithin durch die finſtern Gewölbe. Ich dachte mir es doch fatal, wenn ich 24 Stunden hier ſtecken müßte. Die Geiſter der berühmten Franzoſen erſchienen mir zwar nicht, — Rouſſeau mit ſeiner Fackel wäre mir ſogar ſehr willkommen geweſen — aber es war kalt und meine Zeit mir ſehr koſtbar. Endlich hörte ich die Schlöſſer von ferne raſſeln, Menſchenſtimmen nahten ſich, ich mußte die Tour durch die Souterrains mit Echo und berühmten Namen noch einmal durchmachen, dann wurde ich ins Freie gelaſſen.

Die Gobelins-Wirkerei zu ſehen, lag noch in meinem Plane. Die rue mouffetard war bald erreicht, aber nun wollte ſie auch kein Ende nehmen. Vier Uhr war vorüber, als ich am Ziele war, es koſtete Mühe, noch eingelaſſen zu werden. Ich durchſchritt die großen Säle, in welchen die Arbeiter nebeneinander hinter ihren ſenkrecht aufgezogenen Ketten ſaßen und den Einſchlag der bunten

Wollenfäden mühſam hindurchſteckten und befeſtigten. Keine Art des Mechanismus unterſtützt ſie dabei, kein Rahmen klappt, das Schiffchen ſchießt nicht durch die Fäden. Alles wird mit der Hand langſam und mit wahrhaft künſtleriſcher Geſchicklichkeit gemacht, da dieſe Weberei eigentlich ein Bildercopiren in Wolle iſt; die Muſter haben nichts, was ſie von allen andren Malereien unterſcheidet. Es iſt ganz bewunderungswürdig und ſo einfach, daß ich immer an die Arbeit der Penelope dabei denken mußte, ſie kann kaum einen geringeren Apparat dazu gehabt haben. Des Königs lebensgroßes Bild ſah ich faſt vollendet und viele ſchöne, farbenglühende Blumenſtücke. Von allen zur Schau ausgehängten Gobelins iſt das lebensgroße Bild des nackten Philoktet das ſchönſte. Das Fleiſch iſt mit bewunderungswürdiger Glätte und Weichheit behandelt.

Nun war ich zu Ende, aber über eine halbe Meile vom Théatre du Gymnase entfernt, wohin mich eine reichhaltige Benefizvorſtellung forderte. Ich war in Sorge, wo ich in dieſer abgelegenen Gegend ein Cabriolet finden würde, und ſiehe da, kaum trete ich vor die Thür, ſo — iſt es nicht zum Lachen? — kommt ſchon wieder ein Omnibus an und nimmt mich auf.

Die Vorſtellung im Gymnaſe lieferte zuerſt: la famille Riquebourg. Volnys ſpielte den zum Millionär gewordenen Krämer recht charakteriſtiſch, unmanierlich und herzlich; Leontine kam mir heut ein wenig hyperſentimental vor; Paul war in der Rolle des jungen Mannes, der ſich in geheimer Neigung verzehrt, nicht ganz an ſeinem Platze. Deſſenungeachtet herrſchte in der Darſtellung wieder die ſchönſte Uebereinſtimmung. Den guten Ton der modernen Geſellſchaft repräſentirt dieſe Bühne, die Comédie im Théater français bewahrt den guten Ton des vorigen Jahrhunderts. —

Hierauf folgte der erſte Akt eines Vaudeville's, Candinot, roi de Rouen, worin Bouffé einen muntern Alten lebhaft und drollig ſpielte, und die Tracht aus der Normandie im fünfzehnten Jahrhundert mit der größten Treue dargeſtellt war. Dann gab man den zweiten Akt von: le mariage de raison. Jenny Verpret, welche von der Bühne abtritt, war als Suſanne ganz allerliebſt. Dieſe echt nationalen weiblichen Charaktere werden überhaupt hier ſehr gut geſpielt: lebhaft, geſcheut, kokett und bei dieſem Benehmen sans façon, voll piquanter Grazie und verſtändigen Weſens. Traurig iſt es, daß man zu ſolchen außerordentlichen Anläſſen, wie der heutige, Fragmente von Stücken aneinanderreiht. Keinem Eindrucke wird damit ſein Recht gegönnt, Alles hat weder Anfang noch Ende, in dem verkehrten Bemühen, recht viel zu geben, giebt man nur vielerlei, und damit ſehr wenig.

Nun ſang auch noch eine Dame italiäniſche Canzonetten zum Klavier, dann Achard vom Palais royal-Theater einige Romanzen und komiſche Lieder. Eines davon hatte das Parterre beſonders begehrt. Nein, von der Gemeinheit und wüſten Rohheit dieſes Parterre-Publikums kannſt Du Dir keine Vorſtellung machen. Dies Gröhlen, Pochen, Schreien und Pfeiffen auf Schlüſſeln in den Zwiſchenakten muß die trägſten Nerven revoltiren.

Endlich kam nun an die Reihe, was mich in dieſe Vorſtellung gezogen: le gamin de Paris. Es iſt wahr, Bouffé ſpielt ihn ganz unübertrefflich; Erfindung und Ausführung ſind aus einem vollen, friſchen Guß. Die eigenthümliche pariſer Bengelei, das unaufhörliche Tänzeln, dieſe Unmöglichkeit einen Augenblick zu ſein ohne mit Händen oder Füßen unnütze Streiche zu machen, ſtellt er mit der größten Gewandtheit dar; geſchickt wie eine Katze huſcht er über Stühle und Tiſche. Dann die erfinderiſche Luſt an Neckereien gegen den alten Nachbar, und nun ſeine Gutmüthigkeit, ſeine Zärtlichkeit gegen die Großmutter, die kindiſche Rührung, mit welcher er verſpricht, ſich zu beſſern, ihr ſchmeichelt, ſich auf ihre Kniee ſetzt und nicht ruht, bis ſie wieder lacht, und ihm wieder gut iſt, — das iſt Alles ganz, ganz meiſterhaft. Seine eigenthümlich anſpruchsloſe Weiſe fand ich recht beſtimmt ausgeprägt, wenn er etwa ehrenhafte Aeußerungen, ſelbſt die Erzählung von der Rettung des Kindes, ganz en passant oder beim Kreiſelwerfen vorbrachte. Ebenſo gelang ihm die Gipfelung des Charakters, der knabenhafte Heroismus, die naive Dreiſtigkeit gegen den General. Hierbei wurde er durch Ferville's ganz meiſterhaftes Spiel ungemein unterſtützt, der dieſe Geſtalt aus der napoleoniſchen Zeit mit markiger Tüchtigkeit und der Vornehmheit perſönlichen Adels hinſtellte, und ihr zugleich durch eine Fülle von natürlichen Zügen eine faſt häusliche Wirklichkeit verlieh.

Bei allen ſolchen Gelegenheiten ſpringt es doch ganz deutlich in die Augen, daß das Spiel eines tüchtigen Künſtlers erſt durch einen gleich trefflichen Mitſpieler ins rechte Licht geſtellt wird, und daß es der größte Irrthum eines Schauſpielers iſt, wenn er durch ſchlechte Genoſſen ſich eine Folie zu verſchaffen glaubt. Das beſſere Spiel wird ſich neben dem ſchlechten natürlich leicht auszeichnen, aber der Zuſchauer muß das immer mit einer Mißſtimmung wahrnehmen, die ihm den Genuß verkümmert. Nur das gegenſeitige Verſtändniß der Künſtler eröffnet dem Zuſchauer das rechte Verſtändniß der Darſtellung. Nur wenn der Ton der Rede des Einen, ſein Blick, ſeine Miene richtig treffen und in gleichem Tone, gleichem Geiſte zurückgegeben werden; wenn das volle Leben des Momentes von allen gleich harmoniſch wiederklingt und — wie ſage ich nur — dieſe reinere Lebensluft der künſtleriſchen Täuſchung Künſtler und Beſchauer nährt und trägt: dann wird in ſolchem gänzlichen Mitleben jeder Zug, jede leiſe Schattirung erſt verſtanden und genoſſen. — Darum haben dieſe Vorſtellungen des Gymnaſe einen ſo unſchätzbaren Werth für mich; ſie machen alle meine Träume wahr. Hier iſolirt ſich kein einziger Künſtler, jeder ſcheint nur zur Unterſtützung des andren zu ſpielen, und gerade dadurch ſteigert ein Jeder ſeinen Werth auf's äußerſte.

Den Beſchluß der geſtrigen Vorſtellung machte ein zuſammengewürfelter Scherz, in welchem alle ausgezeichneten Komiker von Paris, jeder in einem ſeiner Lieblingscharaktere, erſchienen. Es war eine ſogenannte Parade, und langweilig genug.

Zehnter Brief.

Paris, den 8. April 1839.

— — — — — — — — — Das religiöſe Leben in Paris hat mir bis jetzt wenig Achtung eingeflößt, Alles iſt auf das Zeitliche gerichtet und mit dem Ewigen ſcheint man ſich höchſtens formell abzufinden, wenn man es ja noch berückſichtigt. Merkwürdig mußte es mir alſo ſein, den geachtetſten hieſigen Prediger kennen zu lernen. Zu dieſem Zwecke beſuchte ich geſtern die Kathedrale nôtre dame, ein prächtiges, gothiſches Monument, das durch Zerſtörung des angebauten erzbiſchöflichen Palaſtes jetzt ringsum frei daſteht. Es iſt höchſt ſelten, daß alte Kirchen nach allen Seiten hin ihre Formen dem Auge ſo rein darbieten; diesmal kann man ſich alſo beim Pariſer Pöbel bedanken für ſeine Zerſtörungswuth. Ein großer Platz iſt dadurch zwiſchen der Kirche und der Seine entſtanden, von jeder Seite hat man jetzt Raum in gehöriger Geſichtsferne das Gebäude zu betrachten; man möchte glauben, jene Revolte ſei von Kunſtkennern geleitet worden. Das Innere der Kirche iſt ſehr grandios. Fünf Schiffe werden durch ſchöne Säulenpfeiler gebildet, deren Kapitäle merkwürdig krauſe Blätterverzierungen zeigen. Schade daß der hohe Chor in Folge eines Gelübdes Ludwig's XIII. im Style ſeiner Zeit renovirt iſt. Wie ſchön iſt es aber in ſolch einer großen Kirche, wo verſchiedene gottesdienſtliche Handlungen gleichzeitig vorgenommen werden können ohne gegenſeitige Störung! In Antwerpen und Brüſſel hatte ich ſchon meine Freude daran. Hier nun wurde in einer Seitenkapelle kleinen Mädchen die Kinderlehre ertheilt, ebenſo in einer gegenüberliegenden; nicht weit davon, am Gitter des hohen Chores, ſaß eine Schaar von Knaben vor einem alten Prieſter, er ließ ſie einen nach dem andren aufſtehen und Sprüche herſagen; indeſſen wurde im Chore eine ſtille Meſſe geleſen, viele einzelne Betende ſaßen und knieten in den Seitenkapellen; im Hauptſchiffe ſammelten ſich die zahlreichen Zuhörer für die Predigt, außerdem gingen gleich uns viele Menſchen noch in der Kirche umher, und dennoch ſtörte keines das andere.

Wir nahmen nun unſere Plätze ein, um den berühmten Kanzelredner Dravignan zu hören, der vor wenigen Jahren noch die wichtige Stelle eines Procureur du roi bekleidete, und aus innerem Drange geiſtlich geworden iſt. Der Erzbiſchof kam mit ſeinem Gefolge durch die Kirche daher, um der Predigt ebenfalls beizuwohnen;

voran zwei ſchwarzgekleidete Kirchendiener mit den breiten rothen, reich brodirten Degengehenken und Achſelbändern, in den Händen, neben ihren großen Stöcken mit Silberknöpfen, ſchöne Partiſanen tragend, mit denen ſie bei jedem Schritte auf das Pflaſter ſtießen, um ſich im Gedränge anzukündigen. Ihnen folgten mehrere Geiſtliche paarweis, dann der Träger des großen goldnen Kreuzes, hiernach der Erzbiſchof Quelen, ein Mann gegen ſechzig Jahre alt, das gepuderte Haar ragt ihm unter dem violetten Käppchen etwas lang und ſtarr, wie toupirt, in den Nacken. Das Geſicht iſt voll, ſanft geröthet, vornehm glatt und ſtill, keine Spur irgend eines Ausdruckes wird darauf geduldet; deſſenungeachtet ſieht man ſehr wohl, daß vielerlei dahinter lauert. Indem er die Menge durchſchritt, regte er die rechte Hand, die er dicht vor ſeiner Bruſt hielt, wie jemand, der in Gedanken unwillkührliche Bewegungen mit den Fingern macht; erſt an den Reverenzen der Umſtehenden merkte ich, daß er ihnen mit dieſen nachläſſig mechaniſchen Bewegungen den Segen ertheilte. Der Clerus nahm der Kanzel gegenüber Platz.

Dravignan erſchien, eine ſchlanke, nicht große Geſtalt, ein ernſtes etwas bleiches Geſicht, ſchwarzes Haar. Er empfing von Ferne den Segen des Erzbiſchofs, bezeichnete das große Kreuz auf ſeiner Bruſt und begann. Den Inhalt der Predigt wörtlich zu vernehmen, hinderte mich theils die Entfernung meines Platzes von der Kanzel, mehr aber noch der überpathetiſche, bollernde Redeton des Predigers, der alles, was ich bisher Uebertriebenes von ſchlechten Schauſpielern gehört, weit hinter ſich ließ. Dennoch fühlte ich deutlich, es war nicht Affectation, es war der gewaltige Drang der Ueberzeugung, des Eifers, der ihn auf ſo extravagante Weiſe ſchreien und geſticuliren ließ.

Heute ſchloß er einen Kreis von Predigten, in dem er das Chriſtenthum mit den andern Religionen verglichen und das Erſcheinen deſſelben als hiſtoriſch nothwendig gezeigt hatte. Jetzt galt es nun, den Schlußſtein einzuſetzen, die Göttlichkeit Chriſti zu erweiſen.

Im Eingange entſchuldigte er ſich, daß er an die Erörterung eines Gegenſtandes gehe, der über jeder Unterſuchung ſtehe, aber die Richtung der Zeit begehre, daß auch hierüber die Einſicht beruhiget werde.

Er ſuchte zuerſt aus der Geſchichte und Eigenthümlichkeit des jüdiſchen Volkes die Nothwendigkeit darzuſtellen, daß gerade aus deſſen Mitte der Erlöſer erſtehen mußte, und zählte dazu alle Eigenſchaften, gute und ſchlimme, der Juden weitläufig auf. Nun führte er das Bedürfniß der Zeit für Chriſti Erſcheinen, das Zutreffen aller Verkündigungen an, um zu beweiſen, Chriſtus ſei der Sohn Gottes, d. h. er ſtellte die Facta zuſammen, wie er ſie brauchte; es war eine Kette von Behauptungen, die er ſodann als Beweiſe nahm, mit triumphirendem Eifer ſchrie: ainsi! — und die Schlußfolge mit aller Bequemlichkeit zog. Er ſetzte ſich hierauf, trocknete den Schweiß vom Geſichte, ruhte ein Weilchen und begann alsdann den zweiten Theil. Darin wollte er aus der Perſönlichkeit Chriſti ſeine Gottheit erweiſen, und zählte deshalb in langer Kette alle ſeine Tugenden auf, wie vorher bei Aufzählung der Eigenſchaften der Juden, bei jedem Worte die Hände wechſelweis über die Kanzelbrüſtung ſchleudernd, als würfe er die Tugenden ſtückweis hinab. Um zu beweiſen, daß Chriſtus ſie alle beſeſſen, donnerte er: c'est écrit! und fügte faſt tonlos hinzu: c'en est assez. Mit großer Begeiſterung citirte er dann eine Menge von Schriftſtellern, welche die Gottheit Chriſti beſtätigen, und ſetzte ſich abermals, um ſich zu erholen.

Einen Beweis, hub er nun wieder an, habe er aufgeſpart, der alle andren aufwiege, der unwiderſprechlich und unumſtößlich ſei: Chriſtus habe ſelbſt von ſich geſagt, er ſei Gottes Sohn, wir müßten es alſo glauben, oder ihn fähig halten d'un crime le plus lâche, le plus indigne, le plus infâme. Da dies aber bei ſeinen vorher erwieſenen Tugenden unmöglich ſei, ſo müſſe er Gott ſein.

Mit größter Anſtrengung war ich bis hieher gefolgt, vom Schluß der Predigt verſtand ich faſt gar nichts, es war ein Gebet, das er viel leiſer als bisher ſprach; auch war ich durch meine eigenen zudringenden Gedanken zerſtreut. Iſt es nicht merkwürdig, wie man ſich hier bei Unterſuchung der tiefſinnigſten Gegenſtände mit den oberflächlichſten Wahrnehmungen begnügt, wie man nur das äußerlich Erſcheinende mit Lebhaftigkeit zuſammenfaßt, und in frappanten Wendungen unumſtößliche Beweiſe findet? Das innerſte Weſen der Dinge zu ergründen, ihre eigentliche Wahrheit an den Tag zu bringen, das überläßt man Andren, den Deutſchen. Wie war ich in meiner Seele vergnügt, daß mir die Gottheit Chriſti ſchon überzeugender erwieſen worden war!

Der Erzbiſchof ſprach noch ein Gebet, wovon ich nichts vernehmen konnte, die Stimme war ganz klanglos, er ertheilte den Segen, und wir gingen. Mein Begleiter war ſehr entzückt von der Predigt, ich hielt mich zurück, aber als er ſagte, ich ſtimme vermuthlich dem allgemeinen Tadel bei, der die Predigten Dravignan's als zu philoſophiſch, zu ſehr in die Tiefe gehend bezeichne, da konnte ich ihm doch nicht verhehlen, daß ich gerade die entgegengeſetzte Ausſtellung zu machen habe, und daß ich durch unſere großen deutſch-proteſtantiſchen Prediger zu höheren Anſprüchen an die Kanzel-Beredſamkeit erzogen ſei. Was ich ihm von unſerm religiöſen Leben und Streben überhaupt ſagte, reizte ihn, die katholiſche Kirche mir gegenüberzuſtellen, da wich ich aus. Du weißt, wie ich über dieſen Punkt denke. Nur mit Gleichgeſinnten und Gleichgeſtimmten kann man ſich über Ewiges verſtändigen; wer bekehren will, muß des vollen Berufes dazu gewiß ſein. Wozu ſollte ich mit dem freundlichen, liebenswürdigen Manne nutzloſen Streit führen? Die Verſchiedenheit der Religionsbekenntniſſe iſt nun einmal durch die Mannichfaltigkeiten der Individualitäten unausweichbar bedingt, und wo man wirkliche, gewiſſenhafte Ueberzeugung bei einem Menſchen antrifft, da kann man ſo wenig daran ändern, als etwa an der Farbe ſeiner Augen.

Wir hatten ein Cabriolet genommen, und fuhren dem Kirchhofe père la Chaise zu. Auf dem Platze, wo die Baſtille geſtanden, ſah ich den rieſigen Elephanten, den Napoleon als Sinnbild der Volksgewalt dort hat aufſtellen laſſen; daneben richtet man jetzt die Säule zum Gedächtniſſe der Julirevolution auf.

In der Nähe des Kirchhofes fuhren wir durch Reihen von Bildhauerwerkſtätten hin, in welchen Grabſteine und Denkmale der verſchiedenſten Art zum Verkaufe ausgeſtellt ſind, dazwiſchen werden in unzähligen Buden die ſchönſten Blumen und Immortellenkränze feil geboten; ein kleines Stadtviertel nährt ſich durch dieſen Markt für die Todten. Der Kirchhof ſteigt in ungeheurer Ausdehnung eine der Höhen hinan, welche die Stadt näher oder ferner umringen. Wir gingen auf der linken Seite hinan, durchſchritten zuerſt die dichtgeſchaarten Gräber der niedern Volksklaſſen, in denen drei bis vier Särge übereinandergeſetzt werden, alſo an ein und demſelben Hügel vielleicht vier verſchiedene Familien gleichen Antheil der Trauer haben können. — Du ſiehſt, es wird hier alles centraliſirt. — Mir fiel eine rührende Geſchichte ein, welche mir neulich Madame Ancelot erzählt hat.

Ihre Näherin nämlich hatte ſich verheirathet, doch wenige Monate nach der Hochzeit raffte ein hitziges Fieber den jungen Ehemann dahin. Die Frau verfällt in eine ſolche Verzweiflung, daß ſie beſinnungslos vierzehn Tage lang in Phantaſien liegt. Sie geneſet und erfährt, ihr Mann ſei in ſolch ein allgemeines Grab verſenkt worden; das iſt ihr ein unerträglicher Gedanke. Sie rafft zuſammen, was ihr die Krankheit an letzter Baarſchaft übrig gelaſſen, kauft eine eigene Grabesſtätte für den Verſtorbenen und fordert ſeine Leiche vom Todtengräber zurück. Wo aber ſoll der ſie finden? er weiß nicht in welche Grube, nicht in welcher Ordnung der Sarg verſenkt iſt. Nachzuſuchen verwehre ihm das Geſetz, das die Ruhe der Todten ſchützt, auch ſeien ſeit dem Begräbniſſe drei Wochen und darüber verfloſſen, ſagt er, man werde die Leiche nicht mehr erkennen. „Ich werde ſie erkennen!" ſchreit die halb wahnſinnige Frau und beſchwört, beſtürmt den Todtengräber, ihr nachzugeben. Als ſie ihn unerbittlich findet, eilt ſie fort, verpfändet ihre beſten Effekten und es gelingt ihr, mit dem daraus gelöſten Gelde den Mann zu beſtechen. In der Nacht alſo geht er mit der Frau nach dem Friedhofe, öffnet die Gräber der vor drei Wochen Begrabenen, ſie ſchrauben die Särge auf, die Frau leuchtet jedem Todten ins Geſicht — nichts als fremde, halb zerſtörte Züge. Endlich beim

Vierzehnten findet ſie das geliebte Antlitz und begräbt nun den theuer erkauften Leib in der eignen Grube, die nur ihre Leiche noch mit ihm theilen ſoll. Durch dieſe Geſchichte war mir dies Leichenfeld hier wunderbar belebt.

Die Grabhügel ſind voll von hölzernen Kreuzen und mancherlei kleinen, ärmlichen Zeichen der Erinnerung, die aber von erfinderiſchem Geſchmacke zeugen. — Auf der Höhe des Kirchhofes fangen die Denkmale der Reichen und Vornehmen an und bedecken den ganzen rechts gelegenen Theil. Hier beginnen auch die herrlichſten Ausſichten über Cypreſſen und die ſchönen Grabmale hin, auf die mächtige Stadt, die in ihrem Silberdufte, unter dem heiterſten Himmel in weitgedehnten, ſanft gefärbten Gruppen vor mir gelagert war. Alles macht ſich hier maleriſch. Wir durchſtöberten das Labyrinth der dicht aneinandergerückten Denkmale, wovon jedes einzelne eine beſondere Zierde unſerer Kirchhöfe wäre, und darunter viele, welche in jeder großen Stadt zu den Merkwürdigkeiten gezählt werden würden. Wie viele längſt gekannte und verehrte Namen las ich auf dieſen Marmortafeln. Wie viel Geiſt, Tapferkeit, Tugend und auch bloße Berüchtigtheit wird hier nebeneinander verkündigt! Hier ſieht man, wie viele bedeutende Männer dieſer bedeutenden Nation dicht bei einander gelebt und gewirkt haben, und welch eine Fülle von geiſtigen Kräften auf dieſem Centralheerde von Frankreich verzehrt wird.

Beim Niederſteigen kamen wir auch zum Grabmale von Abälard und Heloiſe. Man hat es, da die Abtei, wo es urſprünglich errichtet war, zerſtört worden iſt, ganz und unverſehrt hieher gebracht. Auf dem Grabſteine liegen die beiden Geſtalten nebeneinander, ein Hund zu Abälard's Füßen, nach der Sitte jener Zeit. Ueber dem Grabſtein wölbt ſich ein einfacher, gothiſcher Baldachin. Die ſteinernen Geſtalten ſind ganz bedeckt von Immortellen-Kränzen; es ſind Weihgeſchenke unglücklich Liebender. So iſt dies treue Paar heilig geſprochen durch den Volksglauben, und ſeine Fürbitte wird für hülfreich gehalten. Sogar die elegante Welt nimmt ihren leichtfertigen Antheil daran, es iſt zu einer gewöhnlichen Galanterie der jungen Herren geworden, von einem Beſuche dieſes Kirchhofes den Damen kleine Blümchen aus jenen Immortellen-Kränzen mitzubringen. Auch bei der Kapelle kamen wir vorüber, in welcher die letzten kirchlichen Gebräuche bei den Begräbniſſen vollzogen werden, und deren ſtets offne Pforten die trauernden Beſucher einladen, vor dem Altare Troſt zu ſuchen. Es knieten einzelne Betende in den Stühlen. Wer zählt die Thränen, die auf dieſen Wegen, die ich in den zwei Stunden durchging, ſchon gefloſſen ſind? Mir war zu Muth, als wäret Ihr hier alle begraben und ich ginge und ſuchte Eure Stätten; das Heimweh iſt ein übel Ding, es weiß ſich von jedem Anlaß zu nähren und immer neue Stacheln in das Herz zu drücken.

Wir gingen zurück. Mein Begleiter zog mich noch auf den Schlachthof, an welchem wir vorüberkamen und der wirklich wegen ſeiner rieſenhaften Anlage und ſeiner liberalen und zweckmäßigen Einrichtung ſehenswerth iſt. Welch eine Menge von Thieren muß hier täglich verbluten, um dieſe Rieſenſtadt zu nähren! Dieſer Schlachthof und der Friedhof, den ich ſo eben verlaſſen, erregten eine wunderliche Gedankenverbindung in mir. Unwillkührlich mahnten ſie mich an Hamlet's Worte: „Wir mäſten alle andern Creaturen, um uns zu mäſten, und uns ſelbſt mäſten wir für Würmer.“

Als wir auf dem Boulevard du temple angekommen waren, zeigte man mir das kleine Haus, aus deſſen oberem, gar nicht hohen Fenſter Fieschi ſeine Höllenmaſchine auf den König abgefeuert hat. Gegenüber iſt der ſogenannte türkiſche Garten, bunt, reich und luſtig aufgeputzt, den man im Sommer an beſtimmten Tagen beſucht um der guten Muſik willen, welche dort aufgeführt wird. Alles ringsum ſah heiter und feſtlich aus. Gerade hier iſt es Sonntags ſehr munter, die Poſſenreißer tummeln ſich vor den Thüren der kleinen Bühnen umher, die Tiſanehändler klingeln mit ihren blanken Bechern, Näſchereien werden überall ausgerufen, und von jung und alt gekauft und verzehrt; denn Alles hat hier Geld und genießt ſeinen Sonntag recht aus der Fülle. Und gerade hier mitten in dem harmlos bunten Leben hat jener bezahlte Mordknecht einer fanatiſchen Parthei langſam und ſorgfältig an ſeinem raffinirten Mord-Inſtrumente gearbeitet und den Schlag geführt. Bei jedem Schritte in Paris trifft man auf Gegenſätze, von denen man in das endloſe Labyrinth der Betrachtungen gezogen wird.

Man hatte mir dringend gerathen, im Théatre des funambules den Pantomimiſten Dubureau zu ſehen, ich war zur Stelle, nahm alſo eilig mein Mittagseſſen im nächſten Café und ſaß um 5 Uhr in dieſem kleinen Theater, welches drei Logenreihen hat, finſter und ſchmutzig iſt und nur von den letzten Klaſſen beſucht wird. Man ſah faſt nichts als Blaukittel, in den obern Rängen auch Hemdärmel; vom Parterre aus unterhielt man laute Geſpräche mit dem Paradieſe, man aß und trank, kurz man war ganz bequem. Zuerſt mußte ich ein Rettungsſtück mit anſehn, das halb geſprochen, halb durch Pantomime dargeſtellt wurde. Dieſe Eintheilung war aber ohne den mindeſten Verſtand gemacht, die Schauſpieler gehörten zu dem allerelendeſten, ſchmutzigſten Geſindel, Muſik, Decorationen, Coſtüm, Beleuchtung, alles war grundabſcheulich. Nun hoffte ich mich an der Pantomime zu erholen, die Bühne wurde auch dazu etwas mehr erhellt, das war aber auch alles. Dieſe Pantomime, in welcher auch Lieder und Reden vorkamen, war völlig ohne Sinn und ohne Leben, durch und durch langweilig und widerwärtig. Auch an Dubureau, der in der Maske des Pierrot mit eingekreidetem Geſichte ſpielt, habe ich ſehr wenig gefunden; er iſt nüchtern, hat kaum Luſt ſich zu regen, und wenn auch nun hin und wieder eine ſprechende Miene zum Vorſchein kommt, ſo iſt das doch kein Erſatz für drittehalb Stunden, die man an das albernſte, ſchäbigſte Zeug verſchwendet hat. Du merkſt wohl, ich bin ſehr grimmig, aber ich bin es weniger auf die Armſeligkeit dieſer Schaubühne, als auf die Modethorheit, welche durch eine Caprice von Jules Janin angeregt, ſolch Zeug für ſehenswerth erklärt. Als ich um halb acht Uhr fortging, ſammelte ſich das Publikum für die zweite Vorſtellung, denn es wird Sonntags zweimal nach einander geſpielt.

Es kamen mir ſtarke Reiterpatrouillen entgegen. An den Thoren St. Martin und St. Denis ſtand das Volk in dichten Haufen, ſperrte die Straßen und ſchrie, wich aber, wenn die Infanterie-Colonne, die hier aufgeſtellt war, durch Schlangenmärſche die Haufen trennte, um die Paſſage frei zu halten. Man ſtand und gaffte, man fragte, warum man ſtehe und gaffte — es war nur ein müßiger Auflauf, nach einiger Verzögerung kam ich ganz gut durch. Sei nur unbeſorgt um mich, ich werde mich weit von aller Gefahr halten, gäbe es anders dergleichen, aber man iſt hier allgemein der Ueberzeugung, es werde ruhig in den Straßen bleiben; durch Emeuten kann die Parthei, welche ſie anſtiftet, jetzt nur in der allgemeinen Meinung verlieren.

Sonntags hat Dumas ſeinen Empfangsabend, zu dem er mich eingeladen hatte, ich machte mich alſo um

9 Uhr dahin auf. In den meiſten Häuſern iſt ein Abend feſtgeſetzt, an welchem man nach beendigtem Diner, von 9 Uhr bis nach Mitternacht, ſeine Bekannte ſieht. Höchſt ſelten wird ein Abendeſſen gereicht, was auch bei der ſpäten Stunde des Diners ganz überflüſſig iſt; ſelten iſt ſogar irgend eine Erfriſchung, nicht einmal Waſſer iſt auf den Tiſchen zu finden. Das iſt allerdings ſehr bequem für Wirth und Gäſte, erleichtert den geſelligen Verkehr ungemein, wäre aber in Deutſchland gar nicht einzuführen, weil wir zu keiner Zeit des Tages mehrere Stunden beieinander haben, in welche nicht eine unſerer fünf Mahlzeiten fiele. Die Pariſer begnügen ſich größtentheils mit zweien, dadurch wird die Zeit ungemein geſammelt.

Ich traf Dumas noch nicht zu Hauſe. Demoiſelle Ida, Schauſpielerin am Renaiſſance-Theater, macht bei ihm die Honneurs als Dame vom Hauſe; ſie empfing mich im eleganten Zimmer im Lehnſtuhle am Kamin. Schon waren mehrere Herren da, bald kam Dlle. Mars. Ich war doch verwundert eine komplet alte Frau zu ſehen. Es iſt ganz erſtaunlich, wie ſie ſich auf der Bühne verjüngt. Ich unterhielt mich eine Weile über Theater-Angelegenheiten mit ihr, über die Verſchiedenheiten der deutſchen Bühne von der franzöſiſchen u. ſ. w. Ein Herr, der unter Karl X. ein bedeutendes Amt verwaltet hat, nahm mich mit beſonderem Antheil in Anſpruch, er ſtellte mich ſeinem Freunde, dem Dichter Reboul vor, dieſem in unſerer Zeit und im heutigen Frankreich wirklich merkwürdigen Menſchen. Er iſt Bäcker in Nismes, und ohne alle gelehrte Bildung. Der Tod ſeiner Frau und ſeines Kindes hat ihn in der Lectüre Troſt ſuchen laſſen, und ſtill und eigenthümlich iſt ſein verborgenes Talent dabei herangereiſt. Mehrere Bände Gedichte hat er ſchon herausgegeben, die großes Aufſehn erregt haben, dabei aber läßt er durchaus von ſeinem Handwerke nicht. Dumas hat bei ſeiner Durchreiſe durch Nismes ihn aufgeſucht und am Tage in der Arbeitsjacke bei ſeinen Broden beſchäftigt angetroffen, Abends aber auf ſeinem Zimmer, in welchem außer den nothwendigſten Möbeln nur ein Kruzifix, die Bibel und Corneille's Werke zu ſehen waren, hat er ſchöne Stunden begeiſterter Unterhaltung bei ihm gefunden, die er auch dem Publikum mitgetheilt. Man drängt ſich hier um ihn in allen erſten Zirkeln, wo er ſeine Verſe mit großer Begeiſterung recitirt, aber ſeinen Freunden und Gönnern, die ihn dringend aufgefordert haben, ſich in Paris niederzulaſſen und ganz der Dichtkunſt zu leben, hat er geantwortet: „wenn ich nur vom Dichten leben ſollte, ſo würde ich manches ſchreiben, was nicht werth wäre gedruckt zu werden, während ich jetzt von meinem Handwerke lebe und nur Verſe ſchreibe, wenn Gott ſie mir ſchickt.“

Du kannſt Dir vorſtellen, wie fremd und fabelhaft eine ſolche Individualität ſich in Paris ausnimmt. Denke Dir dazu eine unſcheinbare Geſtalt, ein Geſicht, von gar nicht edlen Zügen, blatternarbig, mit ſchwarzem Haare, aber von ungemein mildem und herzensfreundlichem Ausdrucke, mit Augen, in denen die wärmſte Liebe, die reinſte Andacht brennt. Ich fühlte mich augenblicklich von ihm angezogen, ſein Weſen hat eine Gemüthlichkeit und Innerlichkeit, die den Deutſchen verwandt anſpricht.

Dumas war indeſſen gekommen und hatte ſich zu uns geſellt. Wir ſprachen über deutſche Litteratur und Kunſt, ein Geſpräch, das natürlich hier ein Jeder mit mir anknüpft. Man äußerte den Wunſch, in Paris einmal deutſches Schauſpiel zu ſehen, Dumas theilte aber meine Meinung, daß es ſich noch weniger würde halten können, als die deutſche Oper, mit der man es zweimal mit ſchlechtem Erfolge verſucht hat. Unſere Sprache iſt den Franzoſen zu wenig bekannt, die hieſigen Deutſchen aber verſtehen alle franzöſiſch, und werden es vorziehen die franzöſiſchen Theater zu beſuchen, da ſie die erſten Talente Frankreichs dort beiſammen finden, während es faſt unmöglich ſein würde, die erſten Künſtler Deutſchlands für ein Theater in Paris zu vereinen.

Da die Herren ſo großes Verlangen zeigten, deutſche dramatiſche Rede, und die Vortragsweiſe deutſcher Schauſpieler kennen zu lernen, ſo erbot ich mich ihnen gelegentlich etwas vorzuleſen. Dies wurde mit Begierde ergriffen, und Herr *** bat um Erlaubniß in ſeinem Salon eine Geſellſchaft von Perſonen dazu verſammeln zu dürfen, welche lebhaftes Intereſſe dafür hätten. Er iſt ein begeiſterter Anhänger der Rachel, wollte mich dieſer noch heut Abend vorſtellen, aber es war faſt elf Uhr, und ich mochte Dumas' Geſellſchaft nicht ſo ſchnell verlaſſen. So verabredete er mit mir einen andern Tag, mich mit Rachel bekannt zu machen und führte Reboul allein dorthin. Auf dieſe Art zieht man hier bis ein, zwei Uhr in den Häuſern umher.

Auch Dlle. Mars verließ die Geſellſchaft bald und die Reſte der vereinzelten Gruppen ſammelten ſich nun zu einem Kreiſe. Das Geſpräch wurde allgemein. Es wurde über die Wahl dramatiſcher Stoffe verhandelt und Dumas ſagte: er halte es für verfehlt: ſolche hiſtoriſche Perſonen oder Begebenheiten zu wählen, welche ſchon in der Wirklichkeit ein reiches und abgerundetes Intereſſe darböten, alſo dem Dichter nichts daran zu geſtalten übrig ließen. Nur zu oft würden die Dichter von ſolchen intereſſanten Stoffen verführt, auch erſcheine es vielleicht paradox, davor zu warnen, aber er habe gefunden, daß bei ſolchen Vorwürfen der Dichter entweder zum Sklaven ſeines Stoffes werde, und ſich mit dem bloßen Dramatiſiren des hiſtoriſch Gegebenen begnügen müſſe — wodurch das Stück gewöhnlich erlahme, oder er werde zum Tyrannen und verletze die Harmonie des Lebens in ſeinem Gegenſtande, wenn er gewaltſam fremde Elemente hineinzwänge. So ſei es Schiller mit der Jungfrau von Orleans ergangen, deren in ſich vollendetes Leben er durch die eingeflochtene Liebe verunſtaltet habe. Solche Perſonen und Begebenheiten, an denen die Sage Antheil hat, oder deren Lebensmomente noch nicht völlig hiſtoriſch feſtgeſtellt ſind — wie Wallenſtein's Verrath — dieſe leihen ſich am bequemſten zu dramatiſchen Stoffen, weil dem Dichter vergönnt bleibe, damit zu ſchalten, wie mit ſeinem Eigenthume, und ſie mit poetiſcher Willkühr und nach den Forderungen der Bühne zu formen. — Ich glaube dieſe Aeußerung enthält manches Beherzigenswerthe.

Als wir ſpäter auf eine Vergleichung der deutſchen Bühne mit der franzöſiſchen kamen, äußerte ein Herr, der eine Zeit lang in Deutſchland geweſen und unſere Sprache verſteht, er müſſe ſich ſtets verwundern, daß den Deutſchen das Pathos der franzöſiſchen Tragödie ſo auffallend ſei, da er gefunden habe, daß auf den deutſchen Bühnen eine für ihn viel läſtigere Manier der geſangartigen, monotonen Declamation herrſche, welche der Rede alle Natürlichkeit nehme; wie es ihm denn auch auffallend geweſen ſei, ſo viel Uebertreibung in den tragiſchen, wie in den komiſchen Effekten bei uns anzutreffen. Ich ſuchte nun, — obſchon nicht mit ganz gutem Gewiſſen — meine Kunſtgenoſſenſchaft gegen dieſe Vorwürfe zu vertheidigen, führte ihm einige Bühnen an, nannte ihm Schauſpieler, welche dieſen Tadel nicht verdienen, wir geriethen ins Detail der Unterſuchung, in Aufſtellung von Beiſpielen, und ungeduldig mich deutlich zu machen, ſprang ich endlich auf und bat um Erlaubniß, eine Probe deutſcher Recitation ablegen zu dürfen. Alles äußerte den lebhafteſten Antheil. Ich wählte den kurzen Monolog des Marquis Poſa vor der Audienzſcene, und als man nun mit vielen Beifallsbezeugungen noch mehr verlangte, ſprach ich Hamlet's Monolog „Sein oder Nichtſein.“ Mein Gegner war unter Allen am bereiteſten mit ſeinem Lobe und der Erklärung: daß ich ihn vollſtändig widerlegt und überzeugt habe, aber — bilde Dir auf dieſen Triumph ja nichts ein. Man iſt hier ſo gewandt im Loben und Zuſtimmen, ſo zuvorkommend und gütig gegen Fremde, daß trotz allem, was mir geſagt wurde, meine Recitation ihnen mißfallen haben kann. Es war nach Mitternacht, als die Geſellſchaft ſich trennte.

Elfter Brief.

Paris, den 9. April 1839.

Den ganzen Vormittag habe ich geſtern auf der Bibliothek, in der Abtheilung für Kupferſtiche zugebracht und in den vortrefflichſten Coſtümwerken umhergekramt. Du glaubſt nicht, welche Schätze hier zu finden ſind, und in welcher Ordnung alles gehalten wird. Aber wie erſichtlich iſt auch der Nutzen davon! Eine wohl vierzig Fuß lange Tafel im Kupferſtich-Cabinet fand ich ſo beſetzt von Perſonen, die theils Werke beſchauten, theils danach zeichneten, daß für mich kein Plätzchen zu finden war. Der überaus gefällige Director führte mich daher in das Zimmer, das rundum bis an die Decke nur Coſtümwerke enthält. Hier hatte ich einen Tiſch für mich allein, und volle Freiheit zu wählen und zu beſehen, was ich denn auch, nach einer allgemeinen Anweiſung, die mir der Director gab, bis 3 Uhr ungeſtört that. Dafür fror mich aber auch barbariſch in dieſem ungeheizten Raume, es ſchneit nämlich heut von Zeit zu Zeit. Ich finde überhaupt das hieſige Klima nicht verſchieden von dem unſrigen, und wir haben doch Oefen. Demungeachtet wünſche ich nichts mehr, als daß ich Zeit finden möge, das Coſtüm-Cabinet recht oft zu beſuchen; ich laſſe mir die Wichtigkeit dieſes Studiums für den Schauſpieler nicht ausreden. Nicht nur der Schnitt der Kleidertrachten iſt es, den er daraus lernt; die unterſcheidende Weiſe der Haltung, Bewegung, der ganze Habitus der verſchiedenen Generationen läßt ſich daraus erkennen, und Geſinnung, Ton und Stimmung mancher Zeiten wird dadurch begreiflicher. —

Abends beſuchte ich das Théatre national du Vaudeville. Ein freundliches, mäßig großes Haus, dicht neben dem Gymnaſe, mit drei Rängen und Gallerien. An der erſten brennen auf ſechs Kandelabern zwei und vierzig Gasflammen.

Man ſpielte l'ami Grandet. Bardou, ein großer, nobel ausſehender Mann mit ſprechenden Augen ſtellte die Titelrolle vortrefflich dar; das Enſemble erinnerte an das Gymnaſe. Im père Pascal ſah ich Arnal, der aber meiner Erwartung nicht entſprach. Er ſpielte den alten Hausintendanten ohne alle individuelle Färbung. Die einzelnen Späße, beſonders die zweideutigen hervorzuheben, war wohl ſein hauptſächlichſtes Bemühen. Die Stücke waren wieder überaus anſtößig.

Vor dem letzten waren die chanteurs des Alpes angekündigt, welche in dieſem Theater alle Abende ſingen. Ich habe dergleichen in Deutſchland ſo oft gehört, daß ich die Leute ohne beſonderes Intereſſe auftreten ſah. Zudem hatten ſie wenig Haltung, waren ſogar nicht nett und geſchmackvoll gekleidet, was doch ſonſt immer der Fall iſt, alles war linkiſch und unbeholfen — recht deutſch pflegt man hier zu ſagen — aber wenn ich noch zweifelhaft geweſen wäre, ob ich am Heimweh leide, dieſe Stunde hätte mich überzeugt. Bei den erſten Tönen dieſer tiefen Kehllaute, bei den erſten einfachen Verſen vom „herzigen Diarndel“ ſtürzten mir die Thränen aus den Augen, daß ich mich auf die Brüſtung vorbeugen mußte, den Nachbarn mein Geſicht zu verbergen. Es kam über mich, ich wußte nicht wie. Aber es waren ja auch die Klänge, die ſich in den Volksliedern wiederholen, die wir ſo oft mit einander geſungen haben; es waren die Töne von den vaterländiſchen Bergen herüber, die Worte unſrer lieben, ehrlichen Sprache, die auch in dieſer vollmäuligen Entſtellung alle Nerven der Empfindung in mir anzogen. Hier in Paris ſolche Verſe zu hören wie:

Im ſteyriſchen Land'
Sind d' Nachbarsleut' g'treu,
Und giebt dir Eins d' Hand
Iſt's Herz a dabei;

hier wo niemand ſich um ſeinen Nachbar bekümmert, ja ihn kaum kennt, wo Alles kalt und fremd und nur auf ſich bedacht an einander hinrennt. — Mir war als vernähme ich Laute aus der früheſten Unſchuldzeit meiner Kinderjahre. Mein Deutſchland, mein herziges Vaterland, wie lieb und wie heilig erſcheinſt du mir hier in aller deiner Philiſterei, deiner gleichmüthigen Selbſtbeſchränkung, deiner ſtolzen Demuth und deiner anſpruchsloſen Kraft. Du biſt doch das große, innig ſchlagende Herz Europa's, und wer von deinem Pulsſchlage einmal heimiſch gewiegt worden, dem kann nirgend ſonſt wohl zu Muthe ſein.

Ich war nun nicht ſonderlich geſtimmt, das letzte Stück, les cabinets particuliers, zu goutiren. Obenein war es eine bloße Fopperei, denn es wird nichts aus dem Stücke, weil Arnal und zwei andere Schauſpieler im Publikum befindlich, fortdauernd hineinreden, Arnal ſelbſt auf's Theater geht, dann wieder hinuntergeworfen wird u. ſ. w. Der Spaß wäre nicht übel, wenn er nicht zu lange währte. Arnal hat eine drollige Art zu ſprechen, aber es iſt wunderlich, Alles was er ſagt und thut, dauert immer zu lange; — gewiß eine üble Eigenſchaft für einen Komiker.

Den 10ten.

— — — — — — — — — —

— Die Freude über Deinen Brief hat mich ganz erfriſcht, nun bin ich wieder auf eine Woche guten Muthes. Ich habe mir heut, weil mir ſo feſtlich zu Sinne iſt, einmal wieder Feuer im Kamin machen laſſen; wärmt es auch nicht, ſo praſſelt es doch, und giebt mir eine Art von heimlichem Gefühle. So will ich Dir denn auch recht lange und ausführlich weiter erzählen.

Früh um acht Uhr ging ich zu Herrn***, der mich eingeladen hatte mit ihm das Krankenhaus, genannt la Salpêtrière, zu beſuchen, mit deſſem Direktor, dem berühmten Arzt Pariſet, er befreundet iſt. Ich fand Reboul und einige andere Herren bei ihm, wir ſuchten auf dem nahen Boulevard einen Omnibus und fuhren nach dem Hospitale hinaus. Wir hatten uns ganz im Hintergrunde des Wagens zu einander geſetzt, und unterhielten uns den weiten Weg über ungeſtört von den Pariſer Sitten, denen auch hier das ſchlimmſte Zeugniß ertheilt wurde. In den Provinzialſtädten, ſagte man mir, ſei das Leben völlig anders, und nähere ſich viel mehr der deutſchen Art und Weiſe. Auf Litteratur kam das Geſpräch auch wieder, man fragte nach Kotzebue, und war erſtaunt zu hören, daß ſeine Gedichte nur ſelten noch, und ohne Antheil zu erregen auf unſerer Bühne erſcheinen. Man ſprach mit Achtung von ihm, ich finde das ganz natürlich; Kotzebue hatte eine ganz franzöſiſche Behandlungsart der Dinge, das iſt mir hier deutlicher, als jemals geworden.

Wir kamen bei der Salpêtrière an. Das iſt ein rieſenhaftes Inſtitut, von einer Ausdehnung und einer Einrichtung, wie wir ſie nicht kennen. Dieſe weiten Höfe und Gärten, dieſe Ausdehnung der Gebäude — es iſt eine förmliche Stadt. Das Hospital iſt für ſechstauſend

Frauen eingerichtet, altersſchwache und geiſteskranke; es waren gerade jetzt 5660 Perſonen darin. Wir fanden Pariſet ſchon im Begriff, ſeine Runde durch die Krankenſäle zu machen. Er iſt ein rüſtiger, etwas corpulenter alter Mann, mit einem rothen Geſichte, auf dem ein freundliches Lächeln zur feſtſtehenden Miene geworden iſt; die braunen Augen ſehen, wenn er mit jemandem ſpricht, klug und freundlich über die blauen Brillengläſer hinaus. Er hatte den Hut auf dem Kopfe, eine weiße Schürze vor, den Mantel über beide Schultern gehängt, und hielt ein Regiſter in der Hand. Neben ihm gingen Aufſeher mit Heften, und in jedem Saale waren die Wärterinnen ihm zur Seite, welches häufig Nonnen waren; nicht von dem Orden der bekannten soeurs de charité mit den weißen hutartigen Kopfbedeckungen, ſondern andere, mit kleinen ſchwarzen Krepphäubchen. Pariſet begrüßte uns ſehr gütig und lud uns ein, ihm zu folgen.

Wir waren auf der Station der Wahnſinnigen. Es liefen einige lachend und knirend auf den Höfen um uns her, welche die verſchiedenen Säle trennen. Andere drängten ſich an uns, eifrig erzählend und dringend redend, als hätten ſie das Wichtigſte mitzutheilen; Andere wieder ſaßen in der tiefſten jammervollſten Bekümmerniß ſtill im Winkel.

Nichts gleicht doch dem Anblicke dieſes menſchlichen Elendes! Aber wie herzerhebend iſt es auch, einen Mann wie Pariſet gleich einem Troſtesengel durch alle den

Jammer hinſchreiten zu ſehen. Vergeblich ſuchte ich umher nach den ſcheuen, furchtſam wilden Haſſesblicken, welche ich ſchon in Irrenhäuſern gegen den eintretenden Arzt ſchleudern ſah; wohin Pariſet kam, grüßten ihn Alle, eine jede in ihrer Weiſe: förmlich, ſtolz, höflich, die Meiſten aber herzlich, und mit einer wahren Freude. Es war, als träte ein guter Vater in ſeine Kinderſtube. Sie reichten ihm die Hände, zupften ihn am Arme, wenn er fort wollte, und Dieſe und Jene hatte dies und das zu klagen und zu wünſchen. Für alle hatte er ein gleich freundliches Geſicht, eine gleich freundliche Rede. Auf den Unſinn ihrer Wünſche und Beſchwerden hatte er immer eine gute Antwort, wies immer gütig zurecht, ſtellte ſeine Gründe ſo einfach und ſchlagend, ſprach mit einer ſo freundlichen Beſtimmtheit, daß die Meiſten nichts zu erwiedern wußten. Manche raiſonnirten freilich noch hinterher und wollten ſich nicht geben. Er ſagte uns aber, es ſei merkwürdig, was dieſelben immer wiederholten Beſcheide und Antworten für einen Einfluß ausübten, die heftigſten Widerſprecherinnen wären zuletzt damit zu beruhigen. Zu einer häßlichen, pockennarbigen alten Frau ſprach er lange. Sie war erſt einige Tage im Hospitale, und, wie er ſagte, ſo ſcheu und furchtſam, daß ſie zittere, wenn ſie angeredet würde. Er hielt die Hände des garſtigen Weibes lange in den ſeinigen, redete ihr mild zu, und forderte ſie auf, ſie ſolle ihm nur jeden ihrer Wünſche ſagen; wenn ihr irgend etwas hier nicht recht ſei, möge ſie ſich nur an ihn wenden, u. ſ. w. Mir ſind die Augen nicht trocken geworden, ſo lange wir durch dieſe endloſen Säle gingen; Reboul erging es nicht anders, und auch meine übrigen Begleiter waren ergriffen. Dabei iſt in Pariſet's Art und Weiſe ſo gar keine Spur von Salbung oder Gefühlsprätenſionen, er ſpricht eigentlich nur vernünftig mit den Kranken. Einer magern Frau in einem verwitterten Hute, die ihn am Arme feſt hielt und in ihn drang, ſich endlich einmal ihrer Angelegenheiten anzunehmen, ſagte er: „Madame, ich habe Sie ſchon oft erſucht, mir den Stand Ihrer Angelegenheiten ſchriftlich auseinanderzuſetzen, ehe Sie das nicht thun, kann ich Ihnen auch nicht helfen.“ Damit ging er entſchieden weiter. Sie erzählt ihm nämlich alle Tage die Dinge anders; er will daher verſuchen, ſie zu heilen, indem er ſie zwingt, ihre Vorſtellungen beim Schreiben zu fixiren. — Eine Frau, welche etwas beſſer als die Anderen gekleidet war, verlangte dringend aus der Anſtalt entlaſſen zu werden, was übrigens die Meiſten thun. — Pariſet ſuchte ihr begreiflich zu machen, daß ſie ſich einem böſen Rückfalle ausſetze, wenn ſie vor ihrer völligen Geneſung von ihm gehe, und wußte mit guter Manier auf den Grund ihres Verlangens zu kommen; ſie hält es nämlich unter ihrer Würde, im Krankenhauſe zu ſein. Er ſagte ihr, alles Unglück, alſo auch Krankheit, mache die Menſchen untereinander gleich; ſie möge ſich alſo nur mit ihren Umgebungen ausſöhnen, durch Befolgung ſeiner Vorſchriften ſelbſt zu ihrer Geneſung beitragen; es werde ihm alsdann die größte Freude ſein, ſie zu entlaſſen.

Dieſem ſo oft wiederkehrenden Verlangen, entlaſſen zu werden, ſagte er uns, gebe er im Nothfalle nach, und ſetze die Kranken lieber einem Rückfalle aus, der ſie wieder zu ihm zurückbringe, als daß er ſie gegen ſich erbittern, und ihr Zutrauen verlieren wolle. Auf dieſen Punkt legt er überhaupt das größte Gewicht. Im Verlaufe des Geſpräches ſagte er auch, nach ſeiner Erfahrung habe aller Wahnſinn — mit den wenigſten Ausnahmen — ſeinen Grund in Stolz und Hochmuth, und allemal ſei Demuth das geeignete Heilmittel, das man zu erzeugen ſuchen müſſe. Niemals, fuhr er fort, verliere ſelbſt der ſchlimmſte Kranke ganz ſeine Vernunft und ein Bewußtſein von ſeinem Wahnſinn, wie der verruchteſte Verbrecher ſein Gewiſſen nie ganz zum Schweigen bringe. An dieſen Rückſtand von Vernunft müſſe der Arzt anzuknüpfen ſuchen, und wenn er erſt das Vertrauen des Kranken gewonnen habe, ſo folge dieſer auch ſeinen Anweiſungen, und ſuche mit oft rührendem Eifer dieſen kleinen Vernunftſchatz zu vergrößern und wirkſam zu machen. Auf meine Frage, ob er in ſeiner Methode die Strenge gänzlich verwerfe, antwortete er, daß er in ſeltenen Fällen ihre Anwendung ſehr wirkſam gefunden habe, im Allgemeinen aber halte er nichts davon. Man habe noch keine entſchiedene Reſultate, ob die ſtrenge oder die milde Behandlungsweiſe mehr Heilungen hervorgebracht; bis dies nicht geſchehen ſei, könne doch wohl kein Zweifel obwalten, daß man ſich für die Milde entſcheiden müſſe. Wie ſollte er nicht Recht haben! Sollte die Liebe, die einzige poſitive Kraft in der Welt, nicht auch der kranken Vernunſt aufhelfen können?

Wir waren bei ſeinem Wohnhauſe angelangt und er lud uns ein, mit ihm zu frühſtücken. Wir lehnten es ab, ſetzten uns aber zu ihm um ſeinen Tiſch und indem er nun Eier, Fiſche und Cafee mit Weißbrod verſpeiſete, unterhielt er uns noch auf das Intereſſanteſte von ſeinen Reiſen in Egypten. Er war mit Bonaparte dort, hat ſich zweimal in den Rachen der Peſt geſtürzt, ſpäter in Spanien das gelbe Fieber in ſeiner ärgſten Wuth aufgeſucht; er iſt ein wahrhaft begeiſterter Arzt. Er forderte Reboul auf nach Afrika zu gehen, dort, ſagte er, eröffne ſich eine ganz neue Welt von Anſchauungen. Er erzählte von den Pyramiden, ihrer wahrſcheinlichen Beſtimmung und ihrer inneren Einrichtung, wobei ein Moment ſeiner Schilderung mich beſonders frappirte, der nämlich, daß man in den mittleren Tagesſtunden des Auguſt und September an dieſen Rieſenbauten keine einzige Schattenſeite findet. Das iſt ſo natürlich und doch war mir's früher nie eingefallen. Er ſprach von den Maſſen der Ratten- und Fledermausgerippe, die er dort in den Katakomben aufgehäuft gefunden, und die den Vertilgungs-Kampf gegen die einheimiſchen Thiere deutlich zeigen, durch den die Urvölker ſich haben Raum ſchaffen müſſen. Als Pariſet von der poetiſchen Begeiſterung ſprach, welche die großen Erſcheinungen jenes Wüſtenlandes hervorbrächte, erwähnte Jemand, er habe ſich ja ſelbſt auch mit der Dichtkunſt beſchäftigt. Nun erzählte er Reboul ſehr ernſthaft, er habe eine Tragödie gemacht, und da dieſer das Trefflichſte von ihr vorausſetzte, antwortete er mit einer Selbſtzufriedenheit, die ich bisher durchaus nicht an ihm wahrgenommen, er habe wenigſtens beim Wiederleſen des Gedichtes noch kein Wort zu verändern gefunden. Ah, il faut Vous dire, c'est tout à fait du grand goût! fügte er hinzu. — Mir fiel dabei ein, wie gewöhnlich bedeutende Menſchen den größten Werth auf ihre geringſten Fähigkeiten legen. Indeſſen wenn auch Pariſet's Tragödie nicht ſo gut iſt, wie er glaubt, ſo macht dieſe Schwachheit mir ihn nur liebenswürdiger.

Wir ſchieden nun von ihm, er übergab uns einem Unterarzte, der uns die weiteren Einrichtungen des Hoſpitals zeigen ſollte. Solch eine Anſtalt und ſolch ein Mann halten vielen Elendigkeiten in Paris das Gleichgewicht; ich ſchied von ihm mit einem Gefühl von Stolz auf die göttliche Größe im Menſchen.

Reboul war ſo begeiſtert und entzückt, daß er, nachdem er lange mit Pariſet Worte des herzlichſten Abſchiedes gewechſelt, ſich plötzlich bückte und deſſen Hand küßte. Pariſet wollte es beſchämt erwiedern und beide Männer fielen ſich nun in die Arme. Das war keine Affektation, es haben ſich da zwei ſchöne edle Herzen für die Ewigkeit gefunden und verſtanden.

Der Arzt zeigte uns noch die Küche und das Weißzeug-Magazin, in welchem z. B. 60,000 Betttücher ſich befinden. Du kannſt danach alles Andere beurtheilen. Dann durchſchritten wir noch die Schlafſäle der Altersſchwachen, die nicht gerade mit Liberalität eingerichtet ſind und gegen die Krankenſäle zurückſtehen. Wir eilten nun zur Stadt zurück, in der Hoffnung, noch die Antiken ſehen zu können, welche während der modernen Ausſtellung in der Regel nicht gezeigt werden, aber unſere Hoffnung ſchlug fehl.

Nach einigen vergeblichen Gängen, Verſuchen Perſonen zu treffen, was meiſtentheils in Paris fehlſchlägt, und nach einem kurzen Beſuche des Salons, ging ich Lemercier auf der Akademie zu ſprechen. Ich brauchte diesmal nur kurze Zeit in der Bibliothek auf ihn zu warten, einem ſehr großen Saale mit oben ringsumlaufender Gallerie, in welchem an der langen grünen Tafel fleißig geleſen und excerpirt wurde. Lemercier führte mich in das Sprechzimmer zum Kamin, nach und nach kamen mehrere der Herren, unter ihnen Herr von Pongerville, der Ueberſetzer des Lucrez, der ſich ſchon neulich ſo zuvorkommend gegen mich gezeigt. Ich ließ mir über einige Verhältniſſe der Akademie Auskunft geben und fragte auch, woher es komme, daß jetzt kein Schauſpieler Mitglied ſei?

Lemercier erzählte mir, daß man in den erſten Jahren der Revolution die Nothwendigkeit erkannt, die Schauſpielkunſt in der Akademie repräſentirt zu ſehen; man habe drei Schauſpieler zu Mitgliedern gewählt, Molé für das Fach der komiſchen Rollen, Monvel für das der komiſchen und tragiſchen, Grandminil für das der Mantel-Rollen. Während des Kaiſerreiches habe Monvel's Tod die Wahl einſtimmig auf Talma gelenkt, aber Napoleon ſelbſt, der Freund und größte Verehrer Talma's, habe die Wahl unterdrückt, einen Gelehrten ſtatt deſſen zum Akademiker machen laſſen, und ſpäter ſeien auch die beiden anderen Schauſpieler nach ihrem Tode nicht aus ihren Mitkünſtlern erſetzt worden; die Repräſentation der Schauſpielkunſt ſei demnach erloſchen. Ich konnte meine Verwunderung nicht zurückhalten, das Vorurtheil gegen den Stand der Schauſpieler in Paris noch ſo herrſchend zu finden. Ein ältlicher langer Mann, der, die Füße auf die Kaminſtange geſtützt, am Feuer ſaß und in einem rieſengroßen Journale las, miſchte ſich jetzt in das Geſpräch und fand es ganz in der Ordnung, daß ein Stand, der ſeine Mitglieder täglich der willkührlichen Behandlung des Publikums ausſetze, nicht in der Akademie repräſentirt werde; daß Perſonen, die vom Erſten Beſten mit faulen Aepfeln geworfen werden könnten, ohne daß ſie dagegen rechtlichen Schutz fänden, nicht Sitz und Stimme in einem Inſtitute haben könnten, das die ganze Würde der Wiſſenſchaft und Kunſt repräſentiren ſolle.

Der gute alte Lemercier war ſichtlich verlegen über dieſe Invectiven. Er meinte, nach dieſen Anſichten würden wir heut noch auf derſelben Stelle ſtehen, wie zu Molière's Zeiten, dem man auch die akademiſche Würde angeboten, unter der Bedingung, daß er die Bühne verlaſſe. Einer der Umſtehenden ſagte, Molière habe dies aus einem ſehr ehrenwerthen Grunde abgelehnt, nämlich weil ſein Verlaſſen der Bühne vielen ſeiner Kameraden den Unterhalt rauben würde. Der lange Akademiker warf den Kopf auf und erwiederte mit Recht, daß dies Alles ihn nicht widerlege. So lieb es mir geweſen wäre, wenn die andern Herren meine Sache ausgefochten hätten, ſo konnte ich mich doch nun nicht länger halten. Es ſcheint mir durchaus nicht erwieſen, ſagte ich, daß der Schauſpieler öffentlicher Beleidigung mehr ausgeſetzt ſei, als jeder andere öffentliche Stand. Wie oft haben Richter, Deputirte, ſelbſt Prediger dergleichen Beſchimpfungen erfahren, und welch eine Genugthuung konnten die Geſetze ihnen geben? Iſt nicht kürzlich ein Profeſſor der Sorbonne von ſeinen Zuhörern, wenn auch nicht mit Aepfeln, doch mit Apfelſinenſchalen geworfen und gezwungen worden, den Hörſaal zu verlaſſen? Das Einſchreiten der Behörden erweiſt ſich in ſolchen Fällen faſt immer nutzlos; während ein Schauſpieler, dem unverdiente öffentliche Kränkung widerfährt, ſicher ſein kann, vom Publikum ſelbſt die glänzendſte Genugthuung zu erhalten. Seine Stellung iſt in dieſer Beziehung offenbar vortheilhaſter, als die anderer Stände. Von ſolchen Schauſpielern aber, die öffentlich beſchimpft zu werden verdienen, und deren ſich das Publikum nicht annimmt, von ſolchen kann hier natürlich nicht die Rede ſein, denn kein Menſch wird für ſie die akademiſche Würde in Anſpruch nehmen.

Der Akademiker wandte mürriſch ein, der Vergleich mit dem Deputirten ſei wohl nicht richtig, denn deſſen Perſon werde nie angegriffen, immer nur ſeine Meinung.

Es ſollte wohl ſo ſein, erwiederte ich, aber wie oft werden die Angriffe gegen den Charakter des Deputirten gerichtet, wie oft ſtrebt man, ihn ſittlich zu vernichten. Hier ſtimmten mir die Umſtehenden von allen Seiten bei. Und ſelbſt wenn dem nicht ſo wäre, fuhr ich fort, hängt denn die Meinung eines Menſchen nicht inniger mit ſeiner Perſon zuſammen, als die dargeſtellte Rolle mit der Perſon des Schauſpielers? Molière antwortete, als man ihm einwandte, die Schläge, welche er in den fourberies de Scapin auf der Bühne erhalte, machten ihn ungeeignet zum Akademiker: „ich bekomme ja die Schläge nicht, ſondern Scapin, den ich nur ſpiele;“ ſo behaupte ich: Schläge auf den Rücken ſind weniger ehrenrührig, als Geißelhiebe, die der Charakter erleidet.

Der lange Akademiker gab den Streit mißlaunig auf und las in ſeinem Journale weiter; einer der Herren ſuchte dem Geſpräche eine leichtere Wendung zu geben, und ſagte: „Vergeſſen wir auch nicht, daß die Deputirten ſelbſt zu Zeiten armſelige Comödianten ſind, und ihre Strafe verdienen, ſelbſt wenn ſie ihre Rolle gut durchführen.

Und daß alſo dieſem und andren Ständen, fuhr ich fort, die Verſuchung zur Verſtellung und Lüge viel näher liegt, als dem Schauſpielerſtande, den man derſelben ganz fälſchlich beſchuldigt.

Den Vorwurf, ſagte Lemercier, hat man ſchon im Alterthume den Schauſpielern gemacht, daß ihr Stand ſie zu fortdauernder Lüge zwänge.

Und doch iſt er ganz ungegründet, erwiederte ich. — Der Schauſpieler hat niemals die Abſicht über ſeine eigne Perſon, ſeinen Charakter, ſeine eignen Geſinnungen zu täuſchen, er will nie glauben machen, er ſelbſt ſei Hamlet, Cinna, Orosman u. ſ. w., ſondern er ſtellt ſie nur dar vermittelſt ſeiner Perſon. Das iſt eine offne, Allen bewußte Täuſchung, alſo keine Lüge. Wie nahe liegt dagegen in anderen Ständen die Veranlaſſung zu wirklicher Verſtellung, zur Täuſchung über die *eigene* Geſinnung und Stimmung? Was die politiſchen Verhältniſſe einem Deputirten abzwingen können, haben Sie ſchon angedeutet und wir Alle haben es an vielen Beiſpielen erlebt; aber iſt nicht ſchon der Richter, der Prieſter oft genöthigt, Ernſt und Würde zu erheucheln, die in jedem Momente ſeiner Functionen von ihm gefordert werden, und die unmöglich immer aus voller innerer Stimmung hervorgehen können? Wenn man nur einmal alle dieſe

Vorurtheile gegen den Stand der Schauſpieler ſcharf und bis ins kleinſte Detail beleuchten wollte, man würde bald davon zurückkommen. Aber die hohe ſociale und religiöſe Wichtigkeit des Theaters wird noch viel zu wenig begriffen, als daß man es der Mühe werth halten ſollte, ſich ernſthaft damit zu beſchäftigen.

Sie haben ganz Recht, erwiederte Pongerville, und eben deshalb halte ich es für einen großen Fehler, daß man die Stellen der Schauſpieler in der Akademie eingezogen hat. Ich habe die Frage immer ganz einfach ſo geſtellt: Die Akademie iſt eine Vereinigung von Gelehrten und Künſtlern, in welcher alle Richtungen der Thätigkeit des Genius repräſentirt werden ſollen. Die Schauſpielkunſt iſt — was man auch ſonſt davon ſagen möge — ganz unläugbar eine der bewundernswertheſten Aeußerungen des Genius, kein Menſch kann ihre großen Wirkungen auf Geiſt und Gemüth abläugnen — folglich muß ſie auch in der Akademie repräſentirt werden.

Und welch einen harmoniſchen Abſchluß, fügte ich hinzu, würden alle andere Künſte durch eine ſolche Verſchwiſterung mit der Schauſpielkunſt erhalten, weil dieſe ſie ſämmtlich in das Gebiet ihrer Thätigkeit zieht, und ſo jede einzelne in der ganzen Eigenheit ihrer Wirkungen wieder abſpiegelt. Welch eine Reife und Würde könnte die Schauſpielkunſt ſelbſt durch den Austauſch von Wahrnehmungen und Entwürfen erhalten!

Eines iſt es noch, ſagte Lemercier, was den Schauſpielern die allgemeine Achtung verkürzt, ein Grund, fügte er verbindlich hinzu, der gewiß in Deutſchland nicht exiſtirt, aber der bei uns wohl auch auf die akademiſchen Wahlen influirt: es iſt die Fortdauer anſtößiger Sitten unter den Bühnenkünſtlern.

Dennoch, erwiederte ich, werden Sie mir gewiß zugeben, daß es demungeachtet zu keiner Zeit ſchwer werden würde, aus der Zahl der erſten Bühnenkünſtler die akademiſchen Stellen mit Männern zu beſetzen, welche auch in ſittlicher Hinſicht die Würde des Inſtitutes vollkommen repräſentirten.

Das war es, fiel Lemercier ein, worauf ich hinaus wollte, es iſt eine Thorheit und ein Unrecht, einen ganzen Stand entgelten zu laſſen, was einzelne Individuen verſchulden.

Es wäre ſogar viel ſittlicher, fuhr ich fort, wenn man alle Mittel anwendete, ein ernſtes und edles Streben in einer Corporation anzuregen, in welcher man es vermißt, und dazu würde es gewiß beitragen, wenn man der Schauſpielkunſt die Stelle unter den übrigen Künſten zugeſtände, welche ihrem Weſen nach ihr vollkommen gebührt. —

Ich bemerkte jetzt, daß man ſich zur Sitzung anſchickte, die ich ſogar ſchon verſpätet zu haben ſchien, man entließ mich mit großer Freundlichkeit von allen Seiten, nur der lange, graue Akademiker nahm keine Notiz von mir. Unten auf der Brücke erſt beſann ich mich, woher ich denn die Courage genommen, mit meinem Deutſchfranzöſiſch mich auf ſolch eine Discuſſion mit den Mitgliedern der Pariſer Akademie einzulaſſen. Der Gegenſtand war mit mir durchgegangen, und am Ende — was thut's? Wenn ich auch das elendeſte Franzöſiſch geſprochen habe, die Männer haben mich ſehr gut verſtanden und darauf kam mir's doch nur an. —

Abends ſchlug mir der Beſuch der komiſchen Oper fehl, die Vorſtellung war abgeändert worden. Ich ging die Boulevards hinauf, unſchlüſſig, welches Theater ich wählen ſollte, und gerieth endlich in den Cirque olympique, wo im Sommer die Pferde als Hauptacteurs auftreten, und dieſen Winter über Tag für Tag ein Schauſtück: les pillules du diable aufgeführt wird. Der Teufel ſchenkt in dieſem Stücke einem jungen Manne ein Pillenſchächtelchen und jedesmal, wenn dieſer irgendwie in der Klemme iſt, verſchluckt er eine Pille, und die unfehlbare Wirkung davon iſt ein Zauberſtückchen, das ihm und ſeiner Liebſten aus der Noth hilft. Dieſe Zaubereien waren zum Theil ſehr frappant, oft überaus ſpaßhaft, die Scenenveränderungen, auch die der geſchloſſenen Zimmer-Decorationen, gingen leicht und präcis. Die Decorationen fand ich beſonders gut gemalt — aber es iſt dennoch hart, von 7 bis 12 Uhr ſich von ſchlechten Comödianten Unſinn vorſchwatzen zu laſſen, um 50 bis 60 Schauſtückchen zu ſehen. Die Sache würde doch durch etwas Geiſt und Inhalt wahrhaftig nicht verderben werden. Das Theater iſt übrigens ſehr groß, der Zuſchauerraum hat vier Ränge und iſt bunt mit vielen mauriſchen Zierrathen bemalt.

Zwölfter Brief.

Paris, den 11. April 1839.

Geſtern endlich habe ich die Frau Gräfin Merlin kennen gelernt. Du haſt ſchon früher von ihr gehört, ſie iſt eine der erſten Damen von Paris, berühmte Sängerin, als Schriftſtellerin intereſſant, mehr noch durch ihre Perſönlichkeit, und ihr Haus vereint Alles, was von Fremden und Heimiſchen in irgend einem Betracht ausgezeichnet iſt. Es war mir in der erſten Zeit meines Aufenthaltes nicht glücklich mit meinen Beſuchen bei ihr ergangen, wie das hier nur zu oft geſchieht. Ich verfehlte einmal den Empfangstag, das andremal wurde ich verhindert zur ſchriftlich verabredeten Zeit zu erſcheinen. — Du mußt wiſſen, daß man meiſtentheils die Beſuche durch einen kleinen Briefwechſel vorbereitet, um nicht vergebens oder ungelegen zu kommen. — Später kam ich in der Charwoche hin, in welcher niemand angenommen wurde, kurz es war mir bisher immer mißglückt. So mächtig war aber die Empfehlung, die ich mitgebracht, daß die Gräfin einem ihrer Cavaliere, — denn eine ſolche Dame hat eine Art von Hofſtaat — den Auftrag gegeben, mich aufzuſuchen; meine Adreſſe war unter den Hunderten verloren gegangen, welche auf ihren Tiſchen umherliegen. Dieſer Cavalier, ein junger polniſcher Fürſt, der ſeit ein Paar Jahren im Heere des Don Carlos in Spanien dient und ſchon General iſt, hat ſich ſeiner Ritterpflicht aufs Gewiſſenhafteſte entledigt, mich in ſeinem eleganten Cabriolet abgeholt und förmlich der ſchönen Herrin überliefert.

Ich ſtand vor einer hohen, ſtattlichen Geſtalt; der ſchöne Kopf wiegte ſich zierlich auf dem ſtolzen Nacken, die tropiſche Glut in den großen braunen Augen, die gewinnende Freundlichkeit der Mienen gab dem gütigen Empfange einen ganz beſondern Zauber. Die Dame iſt gewiß den Vierzigen nahe, dennoch iſt ſie noch unbeſtreitbar ſchön, der Blick ihres Auges, die leuchtende Hautfarbe geben der ganzen Erſcheinung etwas Erfriſchendes, Belebendes. Wir wurden durch das große elegante Schlafzimmer in ein ſehr enges Kabinet geführt, das mit geblümtem Mouſſelin tapezirt und rings mit Polſterbänken beſetzt war. Obſchon der kleine Raum ſich ſchnell mit Beſuchenden füllte, war ich doch ſo glücklich, einen Platz am Fauteuil der Gräfin zu erhalten. Ich nenne es ein Glück, weil ich dadurch in ein lebhaftes Geſpräch mit ihr kam, und ich auf andere Weiſe kaum ein Wort mit ihr gewechſelt haben würde, denn das Cabinet wurde zuletzt förmlich gepfropft voll Menſchen, deren Namen der Bediente zwar durch die Thür rief, von denen aber nur wenige die Dame des Hauſes auch nur von ferne begrüßen konnten, ſo gedrängt ſtand man nebeneinander. Die Damen fanden zwar auf den Polſterbänken Platz, die Herren aber ſtanden kerzengerade, wechſelten hin und wieder ein Paar Worte, und bald verſchwand wieder einer nach dem andern. Es kann bei dieſen Beſuchen nur darum zu thun ſein, ſich zu zeigen und zu ſehen, wer außerdem da geweſen. Es iſt ein wunderliches Treiben. Und welche ſeltſame Begegnungen finden in dieſen Pariſer Salons Statt, die den Sammelplatz für alle Nationen abgeben! Hier ſah ich dicht neben dem jungen carliſtiſchen General einen alten ſpaniſchen Grande, klein, krausköpfig, zuſammengetrocknet; er iſt ein chriſtiniſcher Heerführer; vielleicht ſtehen dieſe beiden ſich in ſechs Wochen im Kugelregen gegenüber, die hier im gemeinſamen Winterquartiere friedlich einer gemeinſamen Herrin in dieſem engen Cabinette huldigen.

Es iſt mir ſehr leid, daß ich die geſelligen Beziehungen in Paris um des Theaters willen faſt ganz vernachläſſigen muß; aber weder Diners noch Soirées laſſen ſich damit vereinigen, und ich muß oft den intereſſanteſten Geſellſchaften entſagen. Zwar habe ich mir vorgenommen, noch nach Beendigung des Schauſpieles Soiréen zu beſuchen, ich habe es aber gegen meine unüberwindliche Müdigkeit bis jetzt nicht durchgeſetzt. Du haſt keine Vorſtellung, wie ein Tag in Paris die Nerven angreift. Das betäubende Gewirr und Geraſſel auf den Straßen; die Anſtrengung des Gehens in denſelben, weil man fortwährend drängen, ausbiegen, warten, bald vom Trottoir hinunter, bald wieder hinauf muß; dann das ſtets auf der Hut ſein gegen die dicht vorbeiſtürmenden Wagen, vor denen man ſich an die Häuſer drücken muß, um nicht gerädert oder mindeſtens nicht mit Koth überſprützt zu werden — das Alles regt die Nerven fieberhaft auf. Man ſchöpft ordentlich Athem, wenn man einmal in eine abgelegene Straße geräth, in der man hundert Schritte ungeſtört geradeaus gehen kann. Nimm dazu, daß ich ſo viel zu ſehen, ſo viel Merkwürdiges, Erſtaunliches aufzufaſſen habe, daß ich den ganzen Tag in einer fremden Sprache reden muß, oft über Gegenſtände, in denen ſchon in der Mutterſprache der Ausdruck ſchwer iſt, und mit Perſonen, vor denen ich mich ganz zuſammenzunehmen habe, — und Du wirſt begreifen, daß mein Aufenthalt in Paris die größte Anſtrengung iſt, die ich mir zumuthen kann.

Abends beſuchte ich das Théatre de la porte St. Martin, woher die Melodramen und Verbrecherſtücke ſtammen, die ſich dann auch auf den nahen Bühnen des Théatre ambigue comique und de la gaité heimiſch machten, und wonach dieſer ganze Theil des Boulevards le Boulevard du crime benannt worden iſt. Bei dieſem

Theater waren vor einigen Jahren noch die bedeutendſten Talente beiſammen, durch welche die Stücke der neuern romantiſchen Dichter eine ſo gewaltige Wirkung hervorbrachten; jetzt iſt dieſer Verein geſprengt, Alles iſt zerſtreut und das Theater verfällt.

Ich ſah Richard d'Arlington von Dumas, worin der politiſche Ehrgeiz in ſeiner äußerſten Verirrung, bis zu den furchtbarſten Gräuelthaten gezeigt wird, aber Alles war kraß; ohne rechte innere Motivirung erſchien es doppelt widerlich, da es ſchlecht dargeſtellt wurde. Dieſe Stücke ſind nur erträglich, wenn ſie mit hinreißender Wahrheit und glühender Leidenſchaft geſpielt werden. Hierauf folgte Lucrezia Borgia von Victor Hugo. Das Gedicht gefiel mir von der Bühne herab bei weitem beſſer, als es beim Leſen der Fall war. So grauenvoll auch die Erſcheinung der Lucrezia iſt, ſo läßt ſich dem Charakter eine hochpoetiſche Erfindung doch nicht abſprechen. Daß dieſem Höllenweibe das einzige menſchliche Gefühl, das ihr noch geblieben iſt — die Liebe zu ihrem Sündenkinde — nun zum ärgſten Fluche wird, und daß gerade da das Geſchick ſie ereilt, wo ſie allein verwundbar iſt, — das macht doch einen gewaltigen und erhabnen Eindruck. Alle Figuren des Stückes haben einen grandioſen Schnitt, es iſt nichts Geſuchtes und Gezimpeltes in ihnen; die Realität der Bühne iſt die ſicherſte Probe dafür, und dies Gedicht hält ſie aus. Freilich wird bei den gehäuften Scheußlichkeiten einem oft übel und weh, und das

Furchtbare gränzt oft an das Lächerliche, aber ich fühlte mich doch, gegen das erſte Stück gehalten, wie in andere Luft verſetzt; hier webte der Athem eines Dichters.

Die alte Demoiſelle Georges ſpielt noch die Lucrezia, mit ihrer coloſſalen Geſtalt, dem ſchweren mühſamen Gange und den Reſten der einſt berühmten Schönheit, welcher ſelbſt der Weltbezwinger Napoleon gehuldigt hat. In einigen Momenten traf ſie das volle Leben des Charakters. Der tiefe Schmerz einer in Gräueln untergegangenen Seele gelang ihr einige Male ganz mächtig, auch einzelne leidenſchaftliche Züge trugen das volle Gepräge der erſchütternden Wahrheit, im Ganzen aber hat ſie etwas Unedles. Das monotone Schleppen der tiefen Sprache, die ſtarken Ausbrüche der rauhen Stimme ſind nicht angenehm. Melingue, der den Herzog ſpielte, iſt ein tüchtiger Künſtler, charakteriſirt mit großer Ruhe und übergewichtlicher Sicherheit. Auch Tournan gab den ironiſirenden Böſewicht Gubetta recht gut. Im Uebrigen habe ich nur an dem Zuſammenſpiele Freude gehabt, welches bei weitem beſſer, als das des erſten Stückes war.

Den 12ten.

— — — — — — — — Wie man in Paris bei allen öffentlichen Inſtituten, Sammlungen und dergl. immer auf die reichſte und zweckmäßigſte Einrichtung rechnen darf, davon überzeugte ich mich wieder im

Musée de l'artillerie. Das Gebäude ſelbſt iſt wieder mit vieler Liberalität errichtet, es thut gar wohl, wenn man am Raume für Flure, Treppen und Gallerien nichts ängſtlich geſpart ſieht. Und welch eine vortreffliche Sammlung enthalten dieſe geräumigen Säle! Was ſie vielleicht vor allen übrigen Rüſtkammern auszeichnet, iſt der erſtaunliche Reichthum an Schußwaffen. Man ſieht das Schießgewehr von ſeinem erſten Urſprunge an, bis zu der äußerſten Verfeinerung, welche es durch irgend eine Nation, bis zu den neueſten Zeiten hin erhalten hat. Es ſind viele hundert Exemplare, ſchön geordnet, kein einziges ſchadhaft, alle blitzend und blank wie zu augenblicklicher Benutzung, vor dem Beſchauer längs den Wänden aufgeſtellt. Von der plumpen Hakenbüchſe bis zu der feinſten Mailänder und türkiſchen Arbeit mit Brillanten eingelegt iſt alles hier zu finden; man glaubt mit dem Beſchauen nicht fertig zu werden. Dann ſind Armbrüſte, Bogen, Pfeile und Lanzen der verſchiedenen Völker; Schwerdter, Dolche, Morgenſterne, Hämmer u. ſ. w. in großer Zahl vorhanden. Unter vielen Rüſtungen, zum Theil von berühmten hiſtoriſchen Perſonen, ſind auch vier für Roß und Reiter im erſten Saale aufgeſtellt, die der Jeanne d'Arc befindet ſich darunter. Alles iſt vollſtändig daran, keine Schnalle fehlt, und alles blitzt und prangt, als ob es ſo eben aus der Werkſtatt käme. Dadurch bekommt man eine ganz lebendige Vorſtellung, wie dieſe Dinge ſich zu ihrer Zeit und im Gebrauche ausgenommen, die ſchöne getriebene Arbeit an den Armaturen, die Vergoldungen, die mit Gold und Silber eingelegten kunſtreichen Verzierungen, Alles kann man durch dieſe ſorgfältige Behandlung beſſer würdigen. Gern hätte ich noch mehrere Stunden hier verweilt, aber ich mußte um drei Uhr in der Deputirtenkammer ſein. Zum Glück war das palais Bourbon nicht weit entfernt.

Der Sitzungsſaal iſt halbrund, ſehr groß. Die amphitheatraliſchen Sitze der Abgeordneten ſteigen im Halbkreiſe auf, an deſſen Rückwand auch die beiden Logenreihen für die Zuhörer hinlaufen. In der Mitte der flachen Seite erhebt ſich die Tribüne, von Marmor erbaut. Etwa um ſechs Stufen erhöht iſt die Rednerbühne, darüber, wohl zwölf oder vierzehn Stufen hoch, liegt der weitere Raum, auf welchem der Präſident hinter einem großen Tiſche mit Secretairen und Huiſſiers ſitzt. Darüber hängt ein großes, figurenreiches Bild, die Eidesleiſtung des Königs vorſtellend. An dieſer flachen Wand führen Thüren in den Vorſaal, wo die Deputirten ſich verſammeln. Der Saal macht einen ſtattlichen und würdigen Eindruck.

Als ich in die Loge trat, war ein Herr auf der Rednerbühne, der ſich aufs Aeußerſte anſtrengte, die Rechtmäßigkeit ſeiner Wahl zu erweiſen. Er ſchlug fortwährend mit beiden Händen auf die Marmorbrüſtung der Tribüne, warf den Oberkörper weit vorn über, ſchrie was er konnte, aber — man achtete ſeiner nicht. Mit

Mühe hatte ich aus ſeinem Vortrage vernehmen können, was er überhaupt wollte. Die Deputirten ſprachen ganz laut miteinander, beſuchten ſich gegenſeitig auf ihren Plätzen, ſtanden in Gruppen, plauderten und lachten. Vergebens ſchellte der Alterspräſident ein Mal über das andere, vergeblich ſchrie der Huiſſier an ſeiner Seite unaufhörlich: Silence, s'il vous plait! Niemand kehrte ſich daran; der Mann auf der Rednerbühne hätte ebenſo gut in die Brandung des Meeres hineinſprechen können, als in dieſe verſammelte Menge, — man ſah deutlich, ſein Urtheil war ihm ſchon geſprochen. Hin und wieder erſcholl auch der Ruf „zur Frage!“ Zuletzt fing man an, den Redner förmlich zu verhöhnen, klopfte mit den Falzbeinen, die ein jeder bei dem Schreibzeug vor ſich liegen hat, auf die Tiſchchen, nach dem Rhythmus, den ſich in den Theatern Parterre und Paradies zur Beluſtigung in den Zwiſchenakten erfunden haben; — ich traute meinen Augen und Ohren nicht. So alſo geht es in der Verſammlung der Abgeordneten der großen Nation her? — Wäre doch der lange Akademiker hier geweſen, er hätte mir zugeſtehen müſſen, daß man einen Schauſpieler nicht ärger verhöhnen kann, als dieſen Deputirten. Endlich ſchloß dieſer ſeine Rede.

Mauguin beſtieg die Bühne. Seine Geſtalt hat nichts Ausgezeichnetes, er war ſchwarz gekleidet. Das Geſicht hat eine etwas ſpitze Form, ſeine Miene ſpricht von Scharfſinn, Witz und Schelmerei, das glatte graue

Haar trägt er ſchräg über die Stirn geſtrichen. Er las einige Artikel aus dem Wahlreglement vor, und ſuchte durch Zuſammenſtellung der Thatſachen demnach die Wahl als ungültig darzuſtellen. Er ſprach ruhig, deutlich, kurz und bündig, im Saale war es während deſſen plötzlich ganz ſtill geworden. Der Präſident reſümirte hierauf den Vorgang und forderte zum Abſtimmen durch Aufſtehen auf. — O weh, du armer Mann! mehr als zwei Drittheile der Deputirten erhoben ſich, die Wahl war rettungslos abimirt.

Nun kam die Unterſuchung einer andern Wahl an die Reihe, die eines Herrn Delebecque. Der Secretair des ſiebenten Büreaus las ein langes Verzeichniß von Unregelmäßigkeiten und Beſtechungen vor, welche bei dieſer Wahl ſtatt gefunden hätten. Danach trat der bisherige Miniſter Salvandy, ein raſcher, eleganter Mann mit ſchwarzem Haare auf, ſprach gegen dieſe Art der Anklage und des Gerichtes in der Kammer; die rechte Seite gab Beifall, die linke murrte. Ihm folgte ein Mitglied des Büreaus, das ſich durch ihn angegriffen glaubte, und vertheidigte das Verfahren des Büreaus gegen Herrn Delebecque. Man rief ihm zu: er ſolle den Namen nicht nennen. Er bewies die Unmöglichkeit, das in dieſem Falle zu vermeiden, und nannte den Namen nun erſt recht, ſo oft als möglich. Er ſagte, es handle ſich hier um Abſtellung von Mißbräuchen, nicht um Perſonen; die Nennung eines Namens brauche daher Niemanden zu verletzen, ,,denn'' fügte er hinzu „wir ſind ja alle Ehrenmänner — wenigſtens hoffe ich es.'' Ein Ausbruch des Unwillens folgte dieſer Aeußerung, Alles ſchwirrte durcheinander. Der Redner machte Bewegungen, als ſage er zu den Nächſtſitzenden ,,Ja ich kann mir nicht helfen, man muß einmal gerade herausſprechen.'' — O, mein langer Akademiker, warum warſt du nicht hier, zu hören, wie man der Deputirten Ehrenhaftigkeit öffentlich verdächtigte! Endlich wurde es wieder ſtill, der Redner forderte nun noch die Kammer zur größten Strenge gegen alle Wahlbeſtechungen auf, weil das politiſche und ſittliche Wohl des Landes dabei betheiligt ſei. Er hatte gut und lebhaft geſprochen, man reichte ihm die Hände, wo er vorüberging. Bei dem raſchen Wechſel der Redner auf der Tribüne nahm es ſich wunderlich aus, daß hinter dem lebhaft hinauf eilenden Redner jedesmal der ſchwarz gekleidete Huiſſier hinterdrein ſchlich, und ein Glas Zuckerwaſſer auf die Brüſtung der Tribüne ſchob, als wollte er das Feuer der Eloquenz löſchen helfen.

Endlich beſtieg nun der hart verklagte Delebecque die Tribüne, ein ſtattlicher Mann mit grauen Haaren. Er ſagte: die Anklagen gegen ihn ſeien der Art, daß er alle Mäßigung und Faſſung zuſammen nehmen müſſe, um darauf zu antworten, daher die Kammer um Nachſicht mit ſeinem Vortrage bitte. Er begann nun mit Auseinanderſetzung der Wahloperation, hielt eine Menge von Papieren in der Hand als Zeugniſſe und Belege. Die

Sache ſchien ſehr weit ausſehend, es war faſt fünf Uhr, und die ganze Sitzung hatte mir, ich geſtehe es, ſolch ein widriges Gefühl erregt, daß ich mir den Reſt derſelben erließ. Ich habe diesmal wohl nur die Kehrſeite der Kammerverhandlungen geſehen, und werde bei einem ſpäteren Beſuche in dieſer Verſammlung gewiß mehr von dem Ernſte und der Würde finden, die mir von einer Volksvertretung untrennbar ſcheinen. —

Ich nahm ſchnell mein Diner, und eilte in das Théatre des Variétés, wo man ein neues Stück: la Canaille gab, in welchem Zuſtände der niedrigſten Klaſſen von Paris geſchildert werden. Die ganze Canaille, vom vornehm ſcheinenden Gauner bis zum Gaſſenkehrer hinunter, wird vorgeführt, und mit ſo dreiſter, ſichrer Wahrheit, dabei mit ſo vieler Anmuth und Gewandtheit gezeichnet, daß dieſe Vorſtellung für das Vollendeteſte gelten kann, was ein Volkstheater jemals leiſten mag. Hier hatte ich wieder einen neuen Beweis, daß kein Gegenſtand zu niedrig oder zu gering für künſtleriſche Behandlung iſt. Odry weiß aus einem gemeinen Trunkenbolde, einem Arbeiter in den Abzugskanälen von Paris, den man über und über beſchmutzt aus ſolch einem Kothloche aufſteigen ſieht, eine wahrhaft intereſſante Figur zu machen. Dieſe allerniedrigſte Stufe der Menſchheit, dicht am Thiere, wird durch eine affectirte Moralität und Eleganz überaus drollig, Zug für Zug iſt dabei volle Wahrheit, und nirgends wird die Darſtellung läſtig oder gar widrig. Aber alle Andere ſpielen faſt ebenſo vortrefflich; ein jeder iſt voll keckenLebens und weiß dabei ein bewundernswürdiges Maaß zu halten: es iſt eine wahre Luſt das zu ſehen. Zwei Gauner erſchienen im erſten Akte als vornehme Leute, wovon der eine im letzten Akte mit einem Leierkaſten umherzieht, der andere in der Arbeitsjacke ein Wirthshausſchild in der Vorſtadt malt. Wie ſind dieſe beiden Kerle getroffen! Wie ſind Anfang und Ende der Rollen mit gleicher Sicherheit gefaßt! Es iſt unglaublich, welch eine Fülle von Talent und Anſtelligkeit in alle den Leuten iſt; wie elegant tanzt der eine Gauner im erſten Akte und wie graziös das Mädchen! Adrien ſpielt einen Lumpenſammler, Dlle. Eſther einen Straßenjungen, in jedem Zuge geſund und anmuthig. Ich kann Dir dieſe Darſtellung gar nicht genug loben. Und wie ſind alle die drückenden Verhältniſſe der niedern Stände geſchickt behandelt! Die äußerſte Geldnoth wird immer noch mit ſo viel Humor dargeſtellt, daß ſie ſpaßhaft bleibt. Denke Dir, daß ein junger Mann erſcheint, der ſo eben aus dem Schuldgefängniſſe entlaſſen worden iſt, nun durch die Straßen irrt, nicht weiß wohin, und endlich vor Hunger und Erſchöpfung umfällt, gerade als der Schwarm der gemeinen Kerle aus einer Branntweinſchenke jubelnd herauskommt. Sie bemerken ihn, man flößt ihm Branntwein ein, den der Straßenjunge bezahlt, will in ſeinem Hute für ihn ſammeln, und führt und trägt ihn endlich in den Schnapsladen, um ihn zu ſpeiſen. Das ſcheint nun in der Erzählung ſehr unangenehm jämmerlich, aber ich verſichere Dich, daß dieſe Scene mich wahrhaft gerührt hat, weil ſo gar keine ſentimentale Prätenſion darin war, ſondern alles ſeine drollige Farbe behielt. Es war unmittelbares Leben, und die volle Abſicht des Dichters wurde erreicht: man hatte das tröſtliche Gefühl, daß der junge Mann, der ſeinen Reichthum im vornehmen Treiben eingebüßt, ſich an der derben Gutherzigkeit der arbeitenden Klaſſe wieder aufrichten könne.

Kurzum ich habe nie einen vollſtändigeren Kunſtgenuß gehabt, als durch dieſe Darſtellung der Canaille von Paris.

Den 12ten.

Jetzt bin ich im Stande Dir über das Conſervatoire ausführlich zu berichten, wenigſtens in ſoweit mich dieſe Anſtalt intereſſirt. Ich habe nun auch Samſon's Unterrichte beigewohnt; er ſcheint mir der beſte von allen, nichts wird darin vernachläſſigt, weder Ausſprache noch Ton, weder Geberde noch Haltung. Auf innere Lebendigkeit der Zuſtände, auf Abſchaffung aller Monotonie ſucht er beſonders hinzuwirken; es war nichts daran auszuſtellen. Samſon iſt ein geſcheuter und geiſtreicher Mann, von unbefangenem und ſcharfem Blicke über alle theatraliſchen Verhältniſſe, und von geläuterten Kunſtanſichten. Ich habe mich lange mit ihm unterhalten, und recht ſehr meine Rechnung dabei gefunden. Du haſt ihn Dir als einen ziemlich ſchlanken Mann von beinahe fünfzig Jahren zu denken, mit dunklem, ergrauendem Lockenhaar, hellbraunen klugen Augen, einem röthlichen Geſichte mit freundlichen Zügen.

Alſo vom Conſervatoire. Es iſt in ſeinem jetzigen Umfange von Napoleon eingerichtet, beſitzt ein ſehr weitläuftiges Gebäude, das hinlänglichen Raum für ſeine Zwecke bietet, und deſſen Inſtandhaltung der Regierung obliegt. Der Koſtenetat zur Unterhaltung des Inſtitutes iſt auf 150,000 Francs geſtellt, es iſt auf 500 Zöglinge eingerichtet. Zwölfe davon, jedoch nur ſolche, die den Geſang ſtudiren, erhalten auch Wohnung und Beköſtigung im Inſtitute, aber keiner von Allen hat für den Unterricht irgend etwas zu zahlen. Die Studien umfaſſen die Erlernung ſämmtlicher Muſik-Inſtrumente, des Geſanges, der Compoſitionslehre, der Schauſpielkunſt, des Tanzens und Fechtens. Von 72 Profeſſoren wird der Unterricht in ebenſo vielen Klaſſen ertheilt, deren keine mehr als acht Zöglinge enthalten darf, damit der Lehrer in der jedesmal zweiſtündigen Lection ſich mit jedem Einzelnen beſonders beſchäftigen könne. Die Eleven für die Bühne werden in vier Klaſſen unterrichtet; ich habe ſie Dir ſchon einzeln beſchrieben, Du weißt, daß nur eine davon der letzten Ausbildung der Operiſten gewidmet iſt. Jeder der drei Profeſſoren für das recitirende Schauſpiel hat zweimal wöchentlich eine zweiſtündige Lection zu ertheilen, daher findet an jedem Tage Unterricht Statt und ſämmtliche Schauſpiel-Eleven müſſen täglich dem Unterrichte beiwohnen, um ſo auch noch von denjenigen Profeſſoren zu lernen, denen ſie nicht zu eigentlicher Unterweiſung zugetheilt ſind. Samſon, Provoſt, Beauvallet und Derivis bekommen ein Jeder einen Gehalt von 2000 Francs, und wenn ſie ihr Amt zwanzig Jahre lang verwaltet haben, die Hälfte davon als Penſion. Unter Napoleon ſtiegen die Gehalte bis zu 3000 Francs und die Profeſſoren hatten alle im Inſtitute Wohnung und Koſt. Daß dies eingeſchränkt worden, iſt weniger zu bedauern, als daß nach der Julirevolution, — in deren Folge überhaupt alle wiſſenſchaftlichen und Kunſtinſtitute große Verkürzungen erfahren haben, — auch der wiſſenſchaftliche Unterricht für die Schauſpiel-Eleven geſtrichen worden iſt. So iſt als Anfang und Ende des Studiums eine einzige Klaſſe übrig geblieben. Das iſt es, was mir an dieſem ſchönen Inſtitute nicht gefällt; für das Studium der Schauſpielkunſt geht man gar zu empiriſch zu Werke. Ohne Vorſtudien irgend einer Art für Rede oder Bewegung gemacht zu haben, bekommt der Zögling, ſowie er ins Inſtitut tritt, ein Penſum auswendig zu lernen aus den gereimten Alexandrinerſtücken der klaſſiſchen Dichter, und muß dies nach dem Vorbilde des Profeſſors, der auch ein Zögling des Conſervatoire geweſen, recitiren. Dadurch wird natürlich hier dieſe pathetiſche Manier ins Endloſe conſervirt. Entſchuldigen läßt ſich das raſche Verfahren bei dieſem Unterrichte durch die große Prädisposition zur Schauſpielkunſt, welche ſich bei den Franzoſen vorfindet, und ihnen erlaubt einige Staffeln der Schule zu überſpringen. Insbeſondere wird jeder Franzoſe mit der Fähigkeit geboren, gut und gewandt zu reden. Daher iſt wohl den Eleven des Conſervatoire manche Vorübung zu erſparen, die in Deutſchland unerläßlich wäre; dennoch glaube ich verfährt das Inſtitut zu leichtfertig: man fängt damit an, womit man enden ſollte. Beſonders nachtheilig ſcheint mir das ſyſtematiſche Einimpfen der Declamationsweiſe, worin nur Samſon eine Ausnahme macht, deſſen Schülern auch ein freierer, natürlicherer Vortrag eigen iſt. Guyot und Rachel ſind ſchöne Zeugniſſe davon.

Ich halte es aber für nothwendig, daß in einer Schule nicht die Trefflichkeit des einen oder andern Lehrers allein, ſondern die Zweckmäßigkeit der allgemeinen Methode für die freiere Entwickelung der Zöglinge Bürgſchaft gewähre. Ich bin überzeugt: errichtet man in Deutſchland die ſo dringend nothwendigen Schulen für Schauſpielkunſt, ſo wird man auf durchgreifendere Principien und auf eine breitere Baſis dafür bedacht ſein.

Man wird eine, wenn auch nur allgemein wiſſenſchaftliche Bildung für unerläßlich erachten, um vor den gebildeteſten Kreiſen der Nation große Dichter lebendig interpretiren, und das Höchſte leiſten zu können, was von einem Menſchen gefordert werden kann: — den Menſchen in ſeiner vollſtändigen Entwicklung darzuſtellen.

Man wird die eigentlich techniſche Ausbildung gründlicher und allmähliger vorbereiten; man wird es dem Zöglinge fühlbar machen, daß von jeder Kunſt zunächſt das Handwerk gelernt werden müſſe, bevor man an das eigentlich künſtleriſche Schaffen gehen dürfe. Man wird zuerſt lehren, den Körper mit Bewußtſein und ſchön zu bewegen, bevor man ihm erlaubt, ſich dem Ausdrucke von Seelenſtimmungen zu leihen; man wird zuerſt eine ebenmäßige Ausbildung der Sprache, eine ungezwungene und natürlich ausdrucksvolle Proſa verlangen, bevor man den Eleven zuläßt, den erhabenen Sturm der Leidenſchaften in Verſen auszudrücken. Kurz ich bin gewiß, wenn einſt die glückliche Stunde für das deutſche Theater ſchlägt, in welcher die Erkenntniß durchgreift, daß es der Mühe werth ſei, die Kunſt der Menſchendarſtellung zu lehren und zu lernen, wie man doch alle andern Künſte lehrt und lernt, ſo werden bei uns, mit geringeren Koſten als in Frankreich, Akademien entſtehen, welche nicht nur durch die größere künſtleriſche Reife und die ernſtere Geſinnung, die ſie hervorbringen werden, ſondern auch durch die Achtung, welche ein ſtrengeres Studium dem ganzen Schauſpielerſtande gewinnen wird, die ſegensreichſten Folgen herbeiführen müſſen.

Der Deutſche hat weniger äußerlich praktiſches Geſchick als der Franzoſe, weil ſein Weſen mehr nach Innen gewandt iſt; er muß alles erſt lernen, was jenem von Natur eigen iſt: aber er kann Alles lernen, und in

Deutſchland pflegt auch nur geachtet zu werden, was durch regelmäßige Studien erworben iſt. Wenn man alſo dereinſt die Bühne nicht mehr betritt, wie man ſich auf ein Abenteuer einläßt, d. h. mit nichts anderem ausgerüſtet, als dem Vertrauen auf eigene Kraft und gutes Glück, ſondern wie ein Jünger der andern Künſte, dem, nach gehörig durchgemachten Klaſſen, der Lehrer nun erlaubt, an ein ſelbſtſtändiges Kunſtwerk zu gehen, — dann wird die Geringſchätzung ſich verlieren, der die dramatiſche Kunſt, trotz alles Glanzes, der ſie umgiebt, noch immer unterliegt; den wahrhaften Antheil und die Mitthätigkeit der Beſſeren wird ſie erringen, und was jetzt ſelten iſt, wird dann allgemein werden: die jungen Talente aus gebildeten Familien werden ſich ohne Scheu der Bühne widmen, welche, völlig regenerirt, ſich auf gleiche Höhe mit der Bildung der Zeit ſtellen wird.

Glaube nicht, daß ich die Wirkſamkeit der Schule zu hoch anſchlage; glaube nicht, daß meine Hoffnungen auf Erfüllung dieſer ſchönen Träume eitel ſind. Deutſchland bleibt in der Pflege der Künſte und Wiſſenſchaften nicht gern hinter Frankreich zurück, es weiß, daß gerade in dieſen höhern, geiſtigen Elementen ſeine eigenſte Entwicklung zu verfolgen iſt. Deutſchlands Fürſten haben ſchon ſo viel für die dramatiſche Kunſt gethan; ſie haben ihr den Bettelſtab abgenommen, mit dem ſie durch Deutſchland wanderte, in Paläſten ihr eine Heimath gegeben, ſie werden mehr, ſie werden das Größte für dieſe

Kunſt thun, ſie werden ihr mit vertrauensvoller Achtung einen Platz unter den akademiſchen Künſten anweiſen, und ihre Jünger mit der ernſten Forderung ehren: durch ſtrenge, gewiſſenhafte Studien ſich zur Erfüllung ihres erhabenen Berufes fähig zu machen, — ein Spiegel des Ebenbildes Gottes zu ſein.

Dreizehnter Brief.

Paris, den 13. April 1839.

— — — — — — — — — —

— — Ich ging mit Spontini Abends ins Renaiſſance-Theater; Dumas hatte uns Billets geſchickt zu ſeinem neueſten Stücke, l'Alchimiste, das zum zweiten Male aufgeführt wurde. Es hat bei weitem den Werth der Dlle. de Belle-isle nicht, iſt von der Gattung der Verbrechenſtücke und könnte in den Motiven wohl haltbarer ſein. Die Ausführung zeigt dagegen Wärme, Kraft und Geſchicklichkeit: Gedanken frappant zu wenden, mitunter wirkliche poetiſche Schönheiten. Frédéric Lemaitre, der die Titelrolle ſpielte, iſt merklich alt, hat eine volle Geſtalt, ein etwas gedunſenes Geſicht. Er declamirte die Verſe eintönig melancholiſch, das machte ihn mir mitunter unverſtändlich. Die Rolle eignet ſich im Ganzen nicht für ihn. Er iſt durch gewaltſame, ſcheußliche Verbrecher-Charaktere berühmt geworden; die geiſtige Erhebung, welche der Alchimiste in wichtigen Momenten zeigt, gelang ihm nur ſchwach. Demoiſelle Ida ſpielte mit vieler Wärme, natürlichem Ausdrucke, und in manchen Scenen wirklich mit tragiſcher Kraft. Schade, daß ihr Embonpoint ſo ſtörend iſt. Außer Montdidier wäre aber Niemand mehr zu nennen; die Darſtellung im Ganzen war äußerſt ſchwach. Die Decorationen, beſonders aber das Coſtüm muß ich loben. Hier in Paris überzeuge ich mich immer mehr, daß die Treue im Coſtüm von großer Wichtigkeit für die ſceniſche Wirkung iſt, und daß man ſie mit Unrecht zu den entbehrlichen Nebendingen zählt. Wenn die Bühne ein treues Abbild des Lebens verſchiedener Zeiten und Völker geben ſoll, ſo kann ich nicht begreifen, warum die Kleidertracht, die überall und immer aus den Sitten, Gewohnheiten und dem Geſchmacke der Menſchen hervorgegangen iſt, folglich auch den Charakter der Zeiten und Menſchen bezeichnen muß, warum die treue Nachahmung davon unweſentlich ſein ſoll. Man hält Geſchmackloſigkeit des Coſtümes gewöhnlich für untrennbar von der Treue deſſelben, daß ich aber immer Recht gehabt habe, dieſe Behauptung zu beſtreiten, davon überzeugt mich hier die Vorſtellung eines jeden Abends. Die Kleidung iſt ſtets genau nach den beſten Vorbildern geordnet, ſelbſt die Damen fügen ſich dieſer Coſtümtreue und ihre Toilette iſt dennoch graziös und kleidend. Freilich gehört ein ſorgfältiges Quellenſtudium dazu, und ein gebildeter Geſchmack für die

Anordnung, um dies zu erreichen, aber der Erfolg ſcheint mir auch der Bemühung werth.

Den 1ſten.

— — — — — — — — — —

— Herr***, der die Anſtalten zu der Vorleſung, die ich zugeſagt, mit großem Eifer betreibt, hat mich nach mehreren vergeblichen Beſuchen getroffen, und wir haben Tag und Stunde verabredet. Ich habe Göthe's Fauſt gewählt, weil gerade dies Gedicht, oder wenigſtens der Titel davon, hier am meiſten bekannt iſt, und es wohl den Charakter deutſcher Poeſie im Gegenſatze zur franzöſiſchen am ſchärfſten ausſpricht. Ich werde einzelne Scenen daraus zuſammenſtellen, damit die Vorleſung nicht über anderthalb Stunden dauere; das ſcheint mir lang genug für einen Pariſer Salon, und für das Pariſer Verſtändniß deutſcher Poeſie. — — — — — — — Bei Dumas war ich auch, ihm meinen Antheil für ſein Stück zu bezeugen, auf deſſen weiteren Erfolg er, der mittelmäßigen Aufführung wegen, wenig Hoffnung ſetzt. Das macht ihn aber gar nicht übellaunig; er ſchreibt ſo viel, daß ein Erfolg den andern überträgt. Ich fand unter mehreren Herren dort einen intereſſanten Mann, einen ruſſiſchen General, der mir ein ſehr freundliches Intereſſe zeigt. Der Streit über klaſſiſche und romantiſche Poeſie gab den Gegenſtand des allgemeinen Geſpräches. Ich konnte meine Verwunderung nicht unterdrücken, daß man an dieſem ganz willkührlichen Gegenſatze immer noch feſt halte, und wir geriethen in eine weitläufige Unterſuchung über die Gattungen der dramatiſchen Poeſie, mit deren Mittheilung ich Dich aber verſchone.

— — — — — — — — — —

— Die Zuvorkommenheit, welche die Theater-Directionen hier gegen den Fremden beweiſen, iſt mir ganz neu und überraſchend. Denke Dir, daß ich ſo gut als nichts für die Erlangung der freien Entreen im Théatre franais gethan, und ſie heut erhalten habe. Samſon, dem ch auf ſeine Frage geſagt, daß ich die Entree bezahle wie jeder Andere, wollte dies nicht länger zugeben. Er hat meine Karte beim Director niedergelegt, worauf mir dieſer in einem ſehr höflichen Schreiben die Entree für die Dauer meines Aufenthaltes angeboten hat. Ich machte Abends ſogleich Gebrauch von dieſer Artigkeit und erhielt, wie im Renaiſſance-Theater, den Zutritt zu den erſten Plätzen nach meiner Wahl. Ein Beamter führte mich zu den Ouvreuſen des Parquets und des erſten Ranges — das Amt des Logenſchließers wird hier nur von Frauen verſehen — und ſtellte mich ihnen vor, wonach ich nun nach meinem Belieben ohne Billet aus und eingehen kann. Dieſe Leute wieſen mich nun ſogleich auf das freundlichſte zurecht, gaben mir Rath, wo ich in dem ſchon gefüllten Hauſe noch einen Platz finden werde, kurz ſie begegneten mir, wie [illegible] im Hauſe gehörenden, der hier mit Recht und nicht aus Gnaden nur zugelaſſen wird. Wie beſchämend ſticht dies Verfahren gegen das der meiſten, oft der angeſehenſten deutſchen Bühnen ab, wo der fremde Schauſpieler, der Dichter nur mit Mühe einen ſchlechten Freiplatz erlangt und dabei von dem Hausbeamten ſtets als ein Almoſenempfänger behandelt wird. In dem was man Lebensart nennt ſind die Franzoſen uns immer noch weit voran.

Ich ſah heut: l'amour médécin von Molière. Provoſt als Sganarelle war ſehr gut; die beiden Aerzte, der ſtotternde und der raſch und heftig durch die Naſe ſprechende mit den zuckenden Kopfbewegungen, die den armen alten Sganarelle ganz toll machen, waren beluſtigend. Dlle. Dupont als Magd war wieder eine vollkommene abgerundete Figur, aber — das Stück iſt ſchwach, es bietet den Schauſpielern wenig dar, und nur wenn es mit dem lebhafteſten Uebermuthe, wie ein Maskenſcherz geſpielt würde, könnte es unterhalten.

Ich folgte für den Reſt des Abends noch Spontini's Einladung zu einem Concerte, das die Klavierſpielerin Wartel im Hauſe ſeines Schwagers, des Inſtrumenten-Fabrikanten Erard gab. Iſt es nicht ſchön, daß dieſer Mann ſeinen großen Saal und die anſtoßenden Räume mit voller Beleuchtung öfter zu Concerten frei giebt, um Virtuoſen zu unterſtützen, denen er noch außerdem durch ſeine Verbindungen ſehr nützlich iſt? Freilich iſt das Haus eines ſolchen [illegible]rikherrn hier auf einen ſplendiden Fuß eingerichtet. Die Fabrik Erard's geht durch drei große Grundſtücke hindurch; vor den rieſigen Schuppen auf den Höfen, in denen das Holz zu den Inſtrumenten aufgeſchichtet iſt, ſtand ich erſtaunt. —

Ich fand den Saal und die anſtoßenden Räume ſchon gedrängt voll Menſchen; Spontini verſchaffte mir jedoch noch einen guten Platz, auf dem ich den größten Theil des Concertes anhörte. Es war nach der auch bei uns gebräuchlichen Weiſe zuſammengeſtückelt. Ich hörte Duprez wieder; ein Flötiſt Dorus blies vortrefflich, mehrere andere Stücke gingen nicht recht zuſammen, es war das gewöhnliche langweilige Concertvergnügen. Sollte man denn keine beſſere Form und keinen intereſſanteren Inhalt für die Concerte erfinden können? Dies Gemengſel von Stücken ſo verſchiedener Componiſten, von oft ſo ſehr verſchiedenem Werthe, ſo entgegengeſetztem Charakter wirft im glücklichſten Falle aus einer Stimmung ſo plötzlich in die andere, zerrt den Antheil ſo hin und her, daß ich nicht begreife, wie ein eigentlicher Kunſtgenuß daraus entſtehen kann.

Den 15ten.

— — — — — — — — Eine der merkwürdigſten Sammlungen iſt die des Chevalier du Sommerard: ich habe ſie geſtern beſucht. Man würde ſich hier ganz in's Mittelalter verſetzt fühlen, wenn nicht dieſe Menge von modernen Beſchauern ſich in den Zimmern drängte. Schon beim Eintritt in den Hof des Hauſes iſt man freudig überraſcht von der völlig erhaltenen gothiſchen Architektur der Gebäude. Ein Treppenthurm, verſchiedene Erker und die ganze anziehende Unregelmäßigkeit dieſes Bauſtyles ſind vorhanden. Auf der etwas dunkeln Treppe ſtehen ſchon alte Steine mit Ritterbildern und vom Alter geſchwärzte Holztafeln mit Schnitzarbeit, reicher und ſchöner ſind aber die Zimmer ausgeſtattet, in denen Bilder, Schnitzereien, Gefäße, Möbel, Waffen, Bücher und Hausgeräth aus dem Mittelalter förmlich aufgehäuft ſind. Die Zimmer ſind zum Theil nach den verſchiedenen Perioden bis zur Zeit der Renaiſſance verziert und eingerichtet, die Thüren ſind alle alt, und von der ſchönſten Schnitzarbeit. Man findet in einem Zimmer eine völlig ſervirte Tafel mit ganz antikem und ſehr ſchön gearbeitetem Tiſchgeräthe, ebenſo ein Schlafzimmer, auch eine Kapelle, alles mit größter Sorgfalt und gewiß enormen Koſten zuſammengebracht. Dazu ſind alle Tiſche und Schränke überhäuft mit tauſenderlei Dingen, die alle vom größten Werthe, die man aber bei einmaligem Beſuche und im Gedränge der Beſucher gar nicht würdigen kann. Auch eine Bilder- und Kupferſtichſammlung beſitzt Herr du Sommerard und empfängt Sonntags den Schwarm der Neugierigen mit der behaglichſten Freundlichkeit.

Auf dem Wege zur Gräfin Merlin kam ich bei dem Kloſter St. Mery vorüber, wo im Jahre 1831 die Republikaner ſich bis auf den letzten Mann geſchlagen haben. Dies Kloſter, mit einer hübſchen gothiſchen Façade, liegt in einer engen Straße, in der kaum zwei Wagen ſich ausweichen können. Mein Cabrioletführer zeigte mir die Häuſer, welche damals halb zerſtört wurden. Eine Schlacht in offnem Felde ſcheint mir Kinderſpiel gegen ſolch ein Gemetzel in engen Straßen, Bürger gegen Bürger, die Stätten des häuslichen Friedens, der Andacht zum Fechtplatz wählend.

— — — — — — — — — —

Mein Beſuch bei der Gräfin hatte ſich ſo lange ausgedehnt, daß ich ſogleich auf dem Boulevard bleiben und in der Nähe mein Mittagseſſen ſuchen mußte — das zum Glück in Paris überall zu finden iſt — um nachher das Théatre de l'ambigu comique zu beſuchen. Es iſt groß, hat vier Ränge mit Gallerien, wie alle übrigen, der Saal iſt ſchon etwas abgenutzt. Man ſpielte l'élève de St. Cyr, eine Begebenheit aus dem Kriege Napoleon's in Spanien. Das Stück iſt ganz gut gemacht, voll ächt franzöſiſchen, ſoldatiſchen Geiſtes, mitunter allzu prunkhaft, oft aber auch bis zu wahrhaftem Heroismus ſich erhebend. Unter den Schauſpielern war kein einziger ausgezeichnet, aber ſie zeigten wieder alle ſehr viel Bühnengeſchick, ein gutes Enſemble, und ſpielten dieſe Soldaten der Kaiſerzeit mit ächt franzöſiſchem Blute.

Bei Dumas fand ich Spontini, den liebenswürdigen ruſſiſchen General und einen Herrn, der ſo eben aus

Berlin angekommen war, und der mir nun von tauſend Kleinigkeiten erzählen mußte; — in der Fremde iſt man ſo begierig zu erfahren, ob auch die Häuſer der Vaterſtadt noch ſtehen. Dlle. Mars war auch von der Geſellſchaft, welche wieder bis gegen Mitternacht wuchs und abnahm. Ich ſuchte mich von der Praxis der Pariſer Theater zu unterrichten, ſie iſt total anders als an deutſchen Bühnen. Was ich nun hier von der Mars, Dumas und Dlle. Ida und neulich von Samſon erfahren iſt kürzlich dies.

Die Verſchiedenheit der Zuſtände beginnt zunächſt damit, daß es für die Pariſer Theater keine auswärtigen Dichter giebt. Wer für das franzöſiſche Theater ſchreiben will, muß ſich nach Paris begeben und ſich dort in lebendigen Rapport mit der Bühne ſetzen. Dadurch entſteht nun der große Vortheil, daß zwiſchen Dichter und Schauſpieler eine gegenſeitige Verſtändigung und Förderung, meiſtentheils von der erſten Conception des Stückes an, bis zur öffentlichen Aufführung hin Statt findet. — Ueber die Annahme eines Stückes entſcheidet beim Théatre français das Comité der Schauſpieler, bei den andern Theatern wohl eigentlich der Director, obſchon auch dort der Dichter ſein Stück vorlieſt. Ihm ſteht alsdann das Recht der Rollenvertheilung zu, und die Leitung der Proben, damit die Darſtellung ſeiner Idee entſpreche.

Soll nun das Stück einſtudirt werden, ſo wird zunächſt eine Leſeprobe veranſtaltet, in welcher das Stück von den Darſtellern aus den Rollen geleſen wird, eigentlich nur, um dieſe zu berichtigen. Die Theaterproben beginnen alsdann vielleicht ſchon am nächſten Tage, denn Niemand memorirt zu Hauſe. Die Rollen werden auch in den Theaterproben zuerſt abgeleſen, und dabei die Stellungen der Perſonen und die ſceniſchen Anordnungen überhaupt beſprochen. Man beginnt mit einigen Akten, um Zeit und Muße zum genaueſten Ausſtudiren der Situationen und einzelnen Momente zu haben. Das Amt eines Regiſſeurs exiſtirt nicht in der Bedeutung wie bei deutſchen Bühnen, die ſtete Gegenwart des Dichters macht auch deſſen Anordnungen überflüſſig; der Regiſſeur der Pariſer Bühne iſt nichts als ein Theaterinſpicient. So wächſt nun in einer langen Reihe von Proben die Darſtellung immer lebendiger heran, das häufige Miteinanderleſen der Rollen prägt ſie endlich dem Gedächtniſſe ein, und erzeugt das große gegenſeitige Verſtändniß, die bewundernswürdige Uebereinſtimmung des Tones in dieſen Vorſtellungen, denn natürlich kennt ein Jeder ſeines Mitſpielers Rolle und jede Nüance von deſſen Rede und Spiel ebenſo genau wie ſeine eigene. So probirt man denn fort, immer genauer, immer lebendiger und vollſtändiger und nicht eher wird das Stück angekündigt, als bis es ſelbſt in den kleinſten Zügen ganz genau und ſauber ſtudirt iſt. Wie groß dieſe Sorgfalt, und wie unverdroſſen das Zuſammenarbeiten bei den Proben iſt, wird Dir ein einziger Zug bewähren. Als ich mit Dumas von einer kleinen replique in Dlle. de Belle-isle ſprach, die eine große Wirkung macht, ſagte er mir, daß er dieſe während der Proben fünfmal umgeändert habe, bis er die rechte Wortſtellung gefunden, und die Schauſpielerin den rechten Ausdruck. So hat man von Dlle. de Belle-isle 32 Proben gemacht, vom Alchimiſten 46, von der Tragödie Caligula von Dumas ſogar 60. Selbſt die kleinen Vaudevilles auf den Boulevards werden nie unter 16 bis 20 Proben aufgeführt.

So in die Augen ſpringend der Vortheil von zahlreichen Proben auch iſt, ſo läßt ſich doch nicht läugnen, daß dieſe Anzahl ein Unfug und eine Zeitverſchwendung iſt. Wenn die Schauſpieler ſich mit ihren Rollen zu Hauſe beſchäftigen wollten, ſo würde die Hälfte dieſer Proben völlig genügen. Daß man dagegen in Deutſchland die ſchwierigſten Stücke mit drei bis vier Proben auf die Bühne bringt, das erſcheint den Leuten hier fabelhaft und iſt denn freilich auch die Haupturſache: weshalb ſelbſt unſre beſten Aufführungen in dem Weſentlichen der dramatiſchen Kunſt, im harmoniſchen Totaleindruck, weit hinter denen der Franzoſen zurückbleiben. Wir begnügen uns den äußerlichen Zuſammenhang einer Darſtellung zu reguliren. Wenn wir die Rollen in ſo weit memorirt finden, daß mit Hülfe eines angeſtrengten Souffleurs ein Jeder zur rechten Zeit einfällt, wenn das Auftreten und Abgehen feſtgeſtellt iſt, ein Jeder ſeinen Platz in der ſceniſchen Situation kennt, kurz wenn wir die Darſtellung gegen äußerliche Störung geſichert glauben, ſo halten wir ſie zur Veröffentlichung reif und überlaſſen alles Uebrige dem Talente der Darſteller und dem Zufalle — dem Genius, wie wir uns auszudrücken lieben. — Wir hören alſo da auf zu probiren, wo die Pariſer Schauſpieler erſt recht anfangen.

Zu unſerer Entſchuldigung können wir freilich anführen, daß während der häufigen Wiederholungen eines neuen Stückes, welche in Paris gebräuchlich ſind, und in denen man höchſtens mit anderen ebenfalls geläufigen Vorſtellungen abwechſelt, die keiner Probe bedürfen, ein anderes neues Stück wohl langſam und bequem vorzubereiten ſei, während in Deutſchland eine ſtete Abwechſelung des Repertoirs gefordert wird, welche unabläſſiges Wiedereinſtudiren und Probiren nothwendig macht, wodurch dann Zeit und Kräfte ſo in Anſpruch genommen werden, daß für das Einſtudiren neuer Stücke wenig davon übrig bleibt.

Wenn ein Schauſpieler in Paris jährlich zwei, höchſtens drei neue Rollen ſtellt, ſo hat er erſtaunlich viel gethan; außerdem hat er den Vortheil, daß er mit einer einzigen gelungenen Rolle ſich einen Ruf erwerben kann, weil er ſie vielleicht mehr als hundertmal in einem Jahre wiederholt. Daß durch dieſen Mangel an Abwechſelung der Stücke eine gewiſſe Dürftigkeit des Repertoirs entſteht, darf man nicht überſehen; denn wenn auch die verſchiedenen Theater zuſammengenommen eine ziemlich bunte Auswahl zeigen, ſo iſt doch in jeder Gattung für ſich nur geringe Abwechſelung zu finden.

Nun müßte ich Dir noch ſagen, wie man mit den alten Stücken verfährt, welche auf dem Repertoir erhalten werden ſollen. Hierbei kann nur vom Théatre français die Rede ſein, denn die andern Theater beſchäftigen ſich nur mit Erzeugniſſen der neuern Zeit. Da dies aber von der ganzen Verfaſſung des Théatre français abhängig iſt, ſo werde ich Dir davon erzählen, wenn ich Dir über dieſen Gegenſtand überhaupt berichte; was nächſtens geſchehen ſoll.

Den 16ten.

— — — — — — — — — —

— Auber iſt ein ziemlich alter Mann, mit weißem Haar und ſchwarzen Augenbraunen. Er hat die Gewohnheit, wenn er dem mit ihm Redenden zuhört, nicht nur die Lippen übereinanderzukneifen, ſondern das ganze Geſicht förmlich zuſammenzufalten; das ſieht wunderlich aus. Er war ſehr artig und geſprächig. Ich fand ihn am Inſtrumente und komponirend. Er arbeitet ſchon wieder an einer Oper von Scribe; ſagte, er müſſe ſich tummeln, noch etwas vor ſich zu bringen, er ſei ſchon alt.

Das Dichten und Komponiren wird hier ganz fabrikmäßig getrieben, und bei einem neuen Werke hauptſächlich auf den Gewinn geſehen, den es eintragen kann.

— Das iſt die Schattenſeite der vortheilhaften Stellung, welche die Autoren in Frankreich ihren Geſetzen über das geiſtige Eigenthum verdanken. — Daß die Dichter Mitarbeiter und Verarbeiter haben, iſt bekannt; Scribe inſonderheit hat dieſem Verfahren eine große Ausbildung gegeben: aber man verſichert mich, daß auch die Componiſten von Ruf ſich durch jüngere Talente ihre Arbeit ſehr erleichtern, und daß Opern, mehr noch aber Stücke exiſtiren, von welchen den beliebten Autoren wenig gehört, als ihr Name, den ſie dazu hergeben.

— — — — — — — — — —

— Adam habe ich auch geſehen. Er iſt ein kleiner, muntrer, noch junger Mann, der ſich mir ſehr gefällig zeigte. Im Sommer wird eine neue Oper von ihm aufgeführt werden, den Titel ſagte er mir nicht. Man vermeidet es hier, dieſen vorzeitig zu nennen; die Erfahrung hat gelehrt, daß allerlei Mißbrauch damit getrieben werden kann.

Mit Scribe bin ich auch ein Paarmal zuſammengetroffen. Das erſte Mal bei Elsler's, wo ich erſtaunt war, ihn weit weniger geiſtreich ausſehend zu finden, als ſeine Schriften erwarten laſſen. Eine unſcheinbare Geſtalt, ſchwarzes glattes Haar; die Stirn an den Augenbraunen merklich hervortretend, wodurch die Augenhöhlen ſich ſehr vertiefen; der Blick iſt gleichgültig, die Züge des Geſichts ſind durchaus nicht ausgezeichnet. Er ſieht wie ein emſiger Geſchäftsmann aus, den wenig Anderes als ſeine Angelegenheiten intereſſirt.

— — — — — — — — — —

— Abends ſah ich Cinna von Corneille. Dies Stück hat viel Wärme, Adel und Kraft, es zeigt den franzöſiſchen Kothurn wirklich in imponirender Weiſe. Könnte ich doch ſagen, daß die Darſtellung dem Gedichte entſprochen hätte! Beauvallet ſpielte den Cinna. Seine markige Stimme wirkt in Kraftſtellen gewaltig, es iſt wahr, aber — das iſt auch alles. Die rechte innere Lebenswärme fehlt allen dieſen Schauſpielern, ſie reden nur, und ſpielen nicht, und ſelbſt die Rede hat etwas ungemein Hohles, weil der Ausdruck mehr durch die einzelnen Ausdrücke, als durch die inneren Zuſtände beſtimmt wird. Mit Ligier, den ich als Auguſtus zum Erſtenmale ſah, war's nicht anders, und die unſelige Monotonie der Declamation iſt ihm im ſtärkſten Maße eigen. Sein langgedehntes, tremulirendes Oh! oder mais iſt kaum zu überdauern. Von den Darſtellern der Nebenrollen ſage ich Dir lieber gar nichts; es ängſtigt mich ordentlich, daß ich auf die Tragödie der Franzoſen immer nur ſchelten ſoll, aber ich kann ſie nicht loben, es iſt nicht möglich.

Rachel jedoch hatte in dieſer Vorſtellung wieder eine ihrer Forcerollen. Solch ein rachgieriges Herz, in dem faſt nichts als Haß und Grimm Raum findet, der Hohn einer ſpröden und ſtarken Seele, die ſich von jeder weicheren Empfindung erniedrigt glaubt, — das ſind die Aufgaben, die ſie vollkommen löſt. Freilich ſoll Emilia wohl wahre Liebe für Cinna fühlen, ſie ſoll auch von Auguſtus' Edelmuth wahrhaft überwunden werden, doch dieſe Farben giebt ſie nur ſchwach, und ohne den Zuſchauer eigentlich zu überzeugen. Dagegen die kalte Sicherheit, mit welcher ſie ſich zum Preiſe ausſetzt für denjenigen, der den Tod ihres Vaters an Auguſtus rächen werde, der wegwerfende Ingrimm, mit welchem ſie von dieſem ſpricht, — das iſt alles ſtark und wahr. Wie das jugendliche Geſicht ſich dann entſtellt! Wie die halb zugedrückten Augen ſich beſteren und die Blicke doch wie Dolche hervorſtechen; wie der höhniſche Mund ſich ſammt der Kinnlade verſchiebt — es iſt furchtbar! Wie reich ſchattirt ſie den Hohn gegen Maximus, der ihr zu Flucht und Rettung räth, wie ſtolz und heldenſtark, wie gewiß ihrer ſelbſt bietet ſie ſich dem Tode! — Dabei kann man die Reife nicht genug bewundern, mit welcher ſie die Effekte ihrer Rede vertheilt, mit der ſie förmliche Luſtſpiel-Nüancen zu großen, ernſten Wirkungen zu verwenden weiß. Zu Zeiten aber declamirte ſie heut faſt wie die Andern, die Gewalt einer herrſchenden Manier zwingt auch die Beſten.

Vierzehnter Brief.

Paris, den 17. April 1839.

Nun habe ich auch Rachel's perſönliche Bekanntſchaft gemacht; ſie hat meiner Vorſtellung von ihrer Individualität in nichts widerſprochen, ſie nur vervollſtändigt. Von ihren Verhältniſſen war ich ſchon durch Herrn*** unterrichtet. Sie iſt die Tochter eines jüdiſchen Handelsmannes, Namens Felix, aus dem Elſaß, der mit vielen Kindern ſich nothdürftig ernährte. Als Rachel's Talent ſich frühzeitig kund gab, gelang es ihm, ſie ins Conſervatoire zu bringen. Sie zeichnete ſich bei den Prüfungen aus, der Director des Gymnaſe bot ihr eine Anſtellung, und ſie, gedrängt von der kümmerlichen Lage ihrer Familie, nahm dieſe an, obſchon die Profeſſoren es ihr dringend widerriethen, da ihre Ausbildung noch nicht beendet ſei. Sie debütirte auf dem Gymnaſe ohne Erfolg. Die Gattung dieſer Bühne ſagte ihrem Talente nicht zu, auch fühlte ſie bald, daß die Warnung ihrer Lehrer nur zu begründet geweſen. Zurückkehren zum Conſervatoire konnte ſie, laut den Statuten deſſelben nicht, die großen Hoffnungen, welche ihr Talent erregt hatte, ſchienen getäuſcht. Da nahm ſich Samſon ihrer an, und unterrichtete ſie privatim während der Dauer ihrer Anſtellung beim Gymnaſe, wo ſie äußerſt wenig ſpielte, und machte ſo ihr erfolgreiches Debüt auf dem Théatre français im Juni 1838 möglich. Dieſe ſchnelle Ausbildung gereicht gewiß dem Lehrer wie der Schülerin zu gleich großem Ruhme, und es iſt zu beklagen, daß Familieneinfluß dieſes fruchtbringende Verhältniß aufgelöſt hat.

Nun alſo von meinem Beſuche. — Ich fand Rachel in Geſellſchaft ihrer Mutter, einer älteren Schweſter, die weich und gutmüthig, und ganz in Freude an Rachel aufzugehen ſcheint, und dreier Herren, die ſich ſpäter als Journaliſten kund gaben, unter ihnen Buloz. Rachel iſt ſchlank und zierlich gewachſen, ſie trug ein ſchwarz gemoortes Seidenkleid, goldene Halskette und Armbänder. Sie ſieht überaus jung, faſt unreif aus, als käme ſie eben aus der Penſion, zugleich aber zeigt ſie etwas Fertiges, auf ſich Beſtehendes, eine ſelbſtiſche Geſchloſſenheit des Weſens, und ein Bewußtſein von Sicherheit und Uebergewicht, wie es vornehmen verzogenen Kindern eigen zu ſein pflegt. Ihr Geſicht hat für den erſten Anblick nichts Frappantes, man braucht es aber nur minutenlang zu betrachten, um von ſeiner Beſonderheit gefeſſelt zu werden. Stirn, Naſe, Kinn, alles iſt rund, weich und kindlich in der Form, dennoch haben ihre Züge etwas ſehr Scharfes und Beſtimmtes. Das hellbraune Auge, von einem faſt unheimlichen Glanze, ſcheint in ſeinem, die Leute meſſenden Aufſchlage ſagen zu wollen „warte nur, ich werde Dir ſchon einmal eins verſetzen.“

Die anweſenden Herren lobten und prieſen Rachel in den ſtärkſten Ausdrücken. Dieſe nahm das ruhig hin, ohne eine Miene zu verziehen, und zerpflückte indeß ein Veilchenſträußchen, das ſie ſpielend in den Händen hielt. Von ihrem bevorſtehenden Benefiz war die Rede; ſie wußte noch nicht, was ſie außer Andromaque von Racine dazu wählen könnte. Sie bezeigte Neigung, ſich im Luſtſpiele zu verſuchen; zwei der Herren riethen ab: ſie müſſe nicht vom Cothurn herabſteigen, ſich nie anders als mit dem Diadem zeigen. Der dritte Herr dagegen unterſtützte mich in der Meinung, daß es ihren Werth nur erhöhen könne, wenn ſie auch im Luſtſpiele einen Preis erränge. Die Aufführung des Tartuffe kam demnach in Vorſchlag, und Rachel war geneigt, das Kammermädchen zu ſpielen, Mutter und Schweſter aber zweifelten, daß die Mars alsdann die Elmire ſpielen werde; wir entgegneten, daß ſie gewiß viel zu klug ſei, um es zu verweigern, und daß gerade der Umſtand, daß man dieſe beiden Größen des Théatre français dann nebeneinander ſähe, der Vorſtellung das höchſte Intereſſe verleihen werde. — Ich hoffe das kommt zu Stande, und noch ſo lange ich hier bin. — Die Mutter klagte: Rachel wolle den Damen der Faubourg St. Germain, denen ſie bekannt ſei, keine Beſuche machen, um zu ihrem Benefiz einzuladen. Dieſer Stolz gefiel mir, und ich lobte ihn von ganzem Herzen, die Herren ſtimmten ein; aber glaubſt Du wohl, daß ihr das die geringſte Freude machte? — Durchaus nicht. Das iſt ein ſo abgeſchloſſenes Weſen, ſie bedarf keiner Zuſtimmung, ſie wird durch keinen Widerſpruch bewegt, ſie beſteht auf ſich. Sie ſaß ruhig im Stuhle zurück gelehnt, vor ſich hinſehend warf ſie die letzten Blättchen des Veilchenſtraußes fort, und ſagte, als wir genug geredet: „Nein, ich mache keinen einzigen Beſuch. Sie können zu mir kommen.“

Es wurde viel von Kabalen und Hinderungen geſprochen, welche Rachel, wie die Anweſenden ſagten, erführe. Die Herren befleißigten ſich, der Mars die Schuld von alle dem beizumeſſen. Dabei zeigte ſich mir wieder die Pariſer Denkweiſe recht deutlich. Die Herren tröſteten Rachel, alle Kabalen würden ihr nicht ſchaden, ſie würde dennoch, — was meinſt Du, das nun folgte? Ruhm, Ehre und einen unbeſtrittenen Wirkungskreis erringen? Nein, nichts von dem; — ſie würde dennoch in Zeit von zehn Jahren ein Vermögen von 500.000 Francs beſitzen. Die Volnys habe in ſechs Jahren ſo und ſo viel, die Mars ſo und ſo viel erworben, und nun wurde gerechnet und der Rentenertrag beſtimmt, daß es eine Luſt war. Es herrſcht doch wirklich die pure Anbetung des goldenen Kalbes hier. Rachel erwiderte in ihrer Weiſe, ſie habe auch keine Furcht vor allen Anfechtungen, da ſtehe ihr mächtiger Verbündeter, Corneille. Dabei wies ſie auf eine Reihe ſchöner Bände in ihrem Schranke. — Man hört in Paris ſagen, Rachel ſei bornirt und ſpreche ganz ungeſchickt; das iſt beides nicht wahr, ich glaube ſie hat viel Verſtand, und wenn ſie auch kurzab ſpricht, iſt ihr Ausdruck doch immer ſehr präcis.

Die Herren entfernten ſich, ich blieb noch, fragte unter Anderem, ob ſie ſich nicht für deutſche Litteratur intereſſire? Ihre Antworten waren dürftig, indem ſie mich immer mit einer Art von Mißtrauen betrachtete. Sie liebe Schiller, ſagte ſie, bedauere, ihn nur aus Ueberſetzungen zu kennen, auch ihre Eltern hätten das Deutſche faſt verlernt, und ſie ſelbſt verſtehe nur einzelne Wörter davon. Auf meine Frage, ob ſie nicht Verlangen trage, in modernen Stücken von lebhafterer Handlung und mannichfacherer Charakteriſtik zu ſpielen, erwiderte ſie, ſie wolle erſt den ganzen Corneille ſpielen, ſie halte das für das Schwerſte. — Ob ihr denn niemand ſagt, daß ſie auf dieſe Weiſe ihr Talent zu völliger Monotonie ſtimmen werde? Mir ſcheint's nicht. — Als ich mich empfehlen wollte, brachte ein jüngerer Bruder einen kleinen Papagei herein, und zeigte, daß er am Flügel blute. „O, wer hat ihm das gethan?“ rief Rachel ſogleich, und folgte mit den Augen, als der Knabe das

Thier zur Mutter trug, welche im erſten Schrecke deutſch „gerechter Gott!“ rief und dann franzöſiſch weiter ſprach. Die Verletzung des Vogels that Rachel gewiß herzlich leid, aber mir kam es vor, als hätte ſie gern Jemanden gehabt, den ſie deshalb hätte beſchuldigen können. Ich weiß nicht, ob ich dem Mädchen in meiner Beurtheilung zu nahe thue, vielleicht wenn ich es öfter ſehe, lerne ich anders urtheilen, aber belügen kann ich mich und Dich doch nicht über eine ſo merkwürdige Individualität. Ich ſchreibe nur, was ich wahrgenommen, und danach muß ich glauben, ſie ſei, was ſie mit ſolcher Gewalt darſtellt: ſtark, feſt, großartiger Entſchließungen fähig und von unerſchütterlicher Ausdauer, aber auch ſpröde, feindſelig, unbeugſam und unverſöhnlich.

Den Vater ſprach ich noch beim Fortgehen; er hat durchaus keine jüdiſche Phyſiognomie. Er wollte deutſch mit mir reden, das er, wie er mir ſagte, früher ganz vorzüglich geſprochen habe; es klang abſcheulich. Er lenkte auch bald wieder ab und erzählte mir unter anderem, daß man in Deutſchland, wo er erzogen worden, ihn habe zum Rabbiner bilden wollen. Zwei ſeiner jüngeren Kinder zeigen ebenfalls viel Talent für die Bühne, beſonders zum Luſtſpiel; er ſpricht mit einer gewiſſen großthuenden Gleichgültigkeit davon. Man ſagt auch, er bilde ſich ein, Rachel verdanke ihm allein ihr Talent und ihre Ausbildung.

— — — — — — — — — — —

— Ein neues Stück, an welchem Dumas Theil haben ſoll, zog mich Abends ins Theater der porte St. Martin. Es heißt Leo Burkhardt, ou une conspiration d'étudians. Kotzebue's Ermordung hat zu dieſem Stücke den Anlaß gegeben; aber mit welcher Unwiſſenheit und Abenteuerlichkeit die Verhältniſſe Deutſchlands und der Studenten behandelt ſind, davon hat man keine Vorſtellung. Gleich zu Anfang kommt ein Student zu einem Journaliſten, der zu 20,000 Gulden Strafe wegen eines Preßvergehens verurtheilt worden, und bietet ihm an, dies Geld aus der Bundeskaſſe der Studenten zu bezahlen. Iſt das nicht zum Lachen? — Neben ſeiner außerordentlichen Abenteuerlichkeit iſt das Stück auch langweilig, es wird ſich nicht halten. Das Lied von Lützow's wilder Jagd kam mehrere Male darin vor. Dies Lied, das mit jeder Sylbe und jeder Note den heiligen Zorn unſeres Freiheitskampfes athmet, wurde hier mit franzöſiſchem Texte geſungen, wobei der Refrain:

hurra! hurra!
c'est la chasse
c'est la chasse de Lutzow!

ganz beſonders wunderlich klang. Und nun ein franzöſiſches Publikum das Lied ſtets mit Jubel aufnehmen zu ſehen, welches damals alle Sehnen und Nerven zum Vertilgungskampfe gegen die Franzoſen ſpannte, — mich durchrieſelte ein Schauer bei dieſen Applaudiſſements. Die große Verſöhnung, welche der Fortgang der Weltgeſchichte den menſchlichen Geſchlechtern bringt, rührte meine Seele mächtig und gelind.

Das Stück wurde ziemlich gut geſpielt. Mélingue iſt ein tüchtiger Künſtler und zeigt eine große Ungezwungenheit, aber auf die Länge wird man doch der Manier überdrüſſig, der Alle unterworfen ſind. Ich ſehe es immer wieder, die Franzoſen finden ſich gar zu gerne mit einer Form ab. Allen iſt dieſe Eiſeskälte in der Leidenſchaft eigen, und bei Allen kennt man den Moment vorher, wo der Donner des Zornes ausbrechen wird. Bei Allen iſt dann der Ton gleich, die Accentuirung übereinſtimmend, und dieſer äußerſte Ausbruch gelingt ſelbſt den mittelmäßigen Schauſpielern. Ich glaube, das liegt im Blute. Nun mußt Du aber gar nicht denken, dieſe Manier ſei darauf berechnet, Beifallsbezeigungen dadurch zu erlangen — keinesweges, ich muß im Gegentheil den Pariſer Schauſpielern das Zeugniß geben, daß ſie mit großer Beſcheidenheit und Anſpruchloſigkeit ſpielen — d. h. die Tragédiens des Théatre français nehme ich aus. Die Manier, von der ich ſpreche, iſt ihnen allen zur anderen Natur geworden und wird hier nicht nur auf der Bühne gefunden, ſondern überall im Leben. In der gewöhnlichen Umgangsſprache beginnt ſie ſchon. So gewandt hier Alles redet, vom Höchſten bis zum Niedrigſten hinab, ſo übereinſtimmend ſind auch die Formen der Sprache, ſogar das ſingende Steigen des Tones gegen Ende der Perioden, und dieſe wunderlichen Accente, die auf ganz falſche Wörter fallen. Unter tauſend anderen Beiſpielen hörte ich auf der Bühne ſagen: Richard n'est pas son fils, mais il est son gendre. Es verſteht ſich doch von ſelbſt, daß in dieſem Satze fils und gendre zu betonen ſind, das letztere ſogar am ſtärkſten, der Schauſpieler hier betonte zwar fils, aber dann mit dem höchſten Schwunge des Tones son, während gendre ganz verſchwand. Die Phraſe wurde von zwei andern Schauſpielern wiederholt und mit derſelben Accentuirung. Ein andermal hörte ich in dem Satze: au lieu d'un mari, il lui donne un singe, dem Wörtchen un den Hauptaccent geben, und dergleichen kann man in der täglichen Unterhaltung unzählige Male beobachten. Spricht Jemand lebhaft, leidenſchaftlich, ſo hören wir bald den hohlen pathetiſchen Ton, den wir gewöhnlich den theatraliſchen nennen, der aber auf der Kanzel und der Rednerbühne ebenſo zu Hauſe iſt, wie auf dem Theater. Darum ſollte man eigentlich über all' dieſe Manieren gar nicht mehr ſchelten, ſondern ſie hinnehmen als eine nationale Eigenheit. Bietet doch die franzöſiſche Bühne dagegen ſo viel Muſterhaftes dar.

Vor allem muß ich die anſpruchloſe Natur an den Pariſer Schauſpielern rühmen. Einzelne Momente übertreiben, künſtlich den Beifall hervorlocken, ſich Abgänge machen, kurzum das ſogenannte auf den Effekt ſpielen, habe ich hier faſt gar nicht geſehen. Die Darſtellung hat immer eine Ruhe, Ungezwungenheit und Anſpruchsloſigkeit, die den Zuſchauer ganz vergeſſen läßt, daß der Schauſpieler ſeinetwegen ſich bemühe. Das thut ſehr wohl, und iſt der Würde der Kunſt wahrhaft angemeſſen. Ich habe ganz beſonders die Darſtellungen aus dem heutigen Leben im Sinne; nirgends drängt ſich darin etwas hervor und macht ſich mit Prätenſion geltend. Die Spielenden ſind nicht ängſtlich vorn an die Lampen gebannt, ſie bewegen ſich ungezwungen auf der Bühne umher, ſpielen an den Fenſtern, in den Thüren, man iſt nicht peinlich bemüht, ſich dem Publikum nur von vorn zu zeigen, dadurch entſtehen die mannichfaltigſten Stellungen und Gruppen, und niemals habe ich bemerkt, daß die Deutlichkeit der Rede dadurch gelitten hätte. Es iſt das volle Leben, das hier herrſcht und die Beſcheidenheit der Natur, wie Hamlet es nennt. Dazu ſind Alle ſo praktiſch und gewandt, und faſſen alle Lebenszuſtände ſcharf und frappant auf. Ungeſchickt oder automatenhaft benimmt ſich faſt kein einziger Franzoſe auf der Bühne, er hat immer ein savoir faire, immer ein gewiſſes Leben, natürlich franzöſiſches Leben, aber man wird doch nie unangenehm erinnert, daß man nur Auswendiggelerntes und Einſtudirtes ſieht.

Alle Zuſtände aus der Wirklichkeit, die ein jeder kennt und erlebt, werden von den franzöſiſchen Schauſpielern meiſterhaft dargeſtellt: alles dagegen was darüber hinausgeht, das wahrhaft Erhabene, Hochpoetiſche, wird von ihnen nur ſchwach verſtanden, und weil ſie das

Weſen deſſelben nicht ganz durchdringen, finden ſie ſich mit einer konventionellen Form ab. Doch dies iſt auch die Eigenthümlichkeit ihrer Dichter, und am Ende der Charakter der ganzen Nation.

Die Wirklichkeit iſt das Lebens-Element des Franzoſen; darum iſt er in allen Dingen ſo praktiſch, darum iſt er Meiſter in der Form, die er mit gewandter Schnelligkeit zu finden weiß, und an welcher er ſo großes Begnügen hat. Der Deutſche dagegen vertieft ſich ſo ſehr in das Weſen der Dinge, daß es ihm darüber ſchwer wird, genügende Formen zu finden. Darum ſind uns die Franzoſen in äußerlichen Dingen voraus, weil ſie mit ihren großen Fähigkeiten ſich ganz auf dieſe eine Richtung geworfen haben, und ſie mit unglaublicher Rührigkeit und Gewandtheit verfolgen. Sie halten ſich an die Oberfläche der Dinge, an das, was dem Leben äußerlich zugewendet iſt, die Dinge ſind ihnen nur, was ſie ſcheinen, und was nicht im Augenblicke nützt, das gilt ihnen nichts. Des Deutſchen Ziele dagegen liegen weit in die Ewigkeit hinaus, er iſt berufen, die höchſten Güter für die Menſchheit zu finden, und in ſtillem Gemüthe zu hegen und zu wahren, darüber iſt er in irdiſchen Dingen läſſig, ungeſchickt und leicht überflügelt. Wer das Ideal ſucht, hat weit zu laufen; wer nur ſeinen nächſten Bedürfniſſen genügen will, findet bald was ihm taugt. Der Unterſchied der beiden Völker ſtellt ſich mir hier täglich vor die Augen. Hier wird die Form erſtrebt und da das Weſen;

hier das Concrete, da das Abſtracte; hier ſoll die ganze Erde erobert, dort der ganze Himmel gewonnen werden; hier liebt man den hellen Tag, Alles in ſcharf beleuchteten, unzweifelhaften Formen, dort die Nacht mit ihren räthſelhaften Sternen und der Welt von Ahnung und Sehnſucht. Wie werden mir aus meiner Anſicht über die franzöſiſche Nationalität im Allgemeinen, alle einzelne Erſcheinungen völlig begreiflich, beſonders die der Bühne! Aus dieſer Herrſchaft im Gebiete der Wirklichkeit geht die Meiſterſchaft im Luſtſpiele hervor, die treffende Komik, die anmuthsvolle Wahrheit in allen Zuſtänden des täglichen Lebens, und die erſchütternde Gewalt in Darſtellung ungezügelter Leidenſchaft. Aber damit hat auch die dramatiſche Kunſt in Frankreich ihren Höhenpunkt erreicht, über die Leidenſchaft hinaus vermag ſie nicht ſich zu erheben. Wir ſehen den Menſchen hier immer nur in der Endlichkeit befangen. Die höchſten Höhen ſeines Daſeins, die göttliche Beſchaulichkeit, das in ſich ſelbſt ſich faſſen und begreifen, die Offenbarung des Ewigen in ihm, wodurch er ſiegesſelig, den Fuß auf den Nacken des Todes geſetzt, die Oriflamme der Verſöhnung ſchwingt, — das zeigt uns kein Dichter und kein Schauſpieler in Frankreich.

Fünfzehnter Brief.

Paris, den 18. April 1839.

Den ganzen Morgen habe ich geſchrieben und mich auf meine Vorleſung vorbereitet. Der ruſſiſche General beſuchte mich, und nach einer langen ſehr intereſſanten Unterhaltung über Litteratur, Kunſt, Politik u. ſ. w. lud ich ihn noch zur Vorleſung ein, was er mit vielem Danke annahm. Ich weiß nicht, wodurch ich mir den Antheil dieſes Mannes erworben, aber er thut mir ſehr wohl, und ſeine Bekanntſchaft iſt mir ſehr intereſſant. Ein Offizier, aus einer der vornehmſten ruſſiſchen Familien ſtammend, von zarter Empfänglichkeit für das Schöne und einer edlen Bildung des Geiſtes und Gemüthes, das ſind Dinge, die ſich nicht immer ſo vereinigt finden.

Zur Tiſchgeſellſchaft bei*** gehörte auch der Baron Mounier, der zweimal in Deutſchland war und unſere Sprache ſpricht, ſogar eine ſehr deutſche Geſichtsbildung hat, der Prinz L., der junge karliſtiſche General, dann der Herr von Chabrel, der bis zur Julirevolution Präfekt von Paris war, ein ziemlich alter Mann mit wenigen zuſammengekämmten grauen Haaren. Er ſpricht ruhig und mit einer Art von Beſcheidenheit. Ich bemerkte das Band des preußiſchen Adlerordens mit Verwunderung an ſeinem Rocke, und er erzählte mir zur Erklärung, er habe ſich, als Paris von den Alliirten occupirt geweſen, den Forderungen der Preußen an die Stadt widerſetzt, wie es ſeine Pflicht als Präfekt gefordert. Blücher habe ihm gedroht, ihn nach Graudenz abführen zu laſſen, er aber habe bei ſeiner Weigerung beharrt. Endlich ſei es ihm gelungen, bei unſerm Könige eine Audienz zu erhalten, in deren Folge die Forderungen an die Stadt ermäßigt worden ſeien; ihm aber habe der König dieſen Orden verliehen. Ein ſiegreicher Monarch dem Präfekten einer feindlichen Stadt, für ſeinen hartnäckigen Widerſtand! Gewiß ein ſeltener Zug! Das Lob unſers Königs, das übrigens hier auf Aller Lippen iſt, ging nun von Mund zu Munde.

Das Tiſchgeſpräch war belebt. Ueber Architectur wurde dann lange hin und wieder geſprochen, die berühmteſten Bauwerke der neuern Zeit wurden mit denen des Alterthums verglichen. Unter den Anweſenden waren Perſonen, die theils Aſien, Afrika und Griechenland bereiſt hatten; es gab des Intereſſanten viel zu hören. Mounier ſprach recht nach meinem Sinne über den

Mangel an Charakteriſtik in den modernen Bauten. Eine Kirche, eine Börſe, ein Theater, Hospital u. ſ. w., alles erſcheine mit derſelben griechiſchen Säulenſtellung, kein Gebäude laſſe mehr ſeinen beſondern Zweck im Aeußeren ahnen. Dem Geſpräche über Politik ſchien man ſorgfältig auszuweichen.

Nach neun Uhr ſammelte ſich die Geſellſchaft zur Vorleſung. Es waren ſehr viele intereſſante Perſonen da, unter Andern der berühmteſte Redner in Frankreich, Berryer. Ein Mann von etwa 48 Jahren, von behäbiger Geſtalt, rundem Geſichte, von angenehmen Zügen, ergrauendem zuſammengeſtrichenem Haar. Er geht gewöhnlich in Schuhen, den blauen Frack bis zu der weißen Halsbinde feſt zugeknöpft. Noch vielen, vielleicht nicht weniger intereſſanten Perſonen wurde ich vorgeſtellt, ich kannte ſie nicht, und mein unglückliches Gedächtniß hat ihre Namen nicht bewahrt. Du mußt Dir alſo mit der allgemeinen Vorſtellung von einem mit eleganten und merkwürdigen Perſonen gefüllten Saale behelfen.

Die Vorleſung des Fauſt iſt mir, glaube ich, gelungen wie noch keine. Die unerſchöpfliche Schönheitsfülle des Gedichtes hob und trug mich, ein ungewohnter Reichthum von Färbungen ſtrömte mir zu, ich fühlte mich freier und dreiſter als jemals. Entſtand das Alles nun, weil ich fühlte, es gelte in dieſen Stunden die deutſche Kunſt vor ausgezeichneten Menſchen in der Fremde zu vertreten, und hob die Schwere der Verantwortung mir

Kraft und Muth, oder that es die Anregung, die von meinen Zuhörern ausging? — ich weiß es nicht, aber wahr iſt es, die Franzoſen haben auch dem Zuhören eine Art von Ausbildung gegeben. Sie wiſſen es, wie ſehr der Antheil der Zuhörer die Kraft und die Begeiſterung des Vortragenden ſteigert, und darum ſtacheln und treiben ſie ihn durch Zeichen der Aufmerkſamkeit und des Beifalls, die ſie mit feinem Takt anzubringen wiſſen, zum kühnſten Selbſtvertrauen; und wer weiß es nicht, daß dieſes das Lebens-Element aller öffentlichen Productionen iſt. Auch iſt der Franzoſe nie gern paſſiv, ſelbſt als Zuhörer nicht, und in der Wechſelwirkung, die er ſo erzeugt, verdoppelt er ſeinen Genuß durch ſeine Mitthätigkeit und die erhöhte Schöpfungskraft, zu welcher er den Künſtler ſteigert. — Leider verſtanden nicht alle meine Zuhörer unſere Sprache, ich hatte daher aus Vorſicht vor jeder Scene den Inhalt derſelben in franzöſiſcher Sprache vorausgeſchickt. Die Gräfin Merlin, der ich die von mir ausgewählten Scenen im voraus bezeichnet hatte, war antheilsvoll genug geweſen, ſich durch Leſung einer franzöſiſchen Ueberſetzung förmlich vorzubereiten; auch Herr *** hatte das gethan. Uebrigens war man hier frappirt von dieſer Art, ganze Stücke mit Stimmveränderungen, Bewegungen und Mienenſpiel vorzuleſen, deren Einführung wir Tieck zu danken haben, und die hier gänzlich neu und unbekannt war. Das Recitiren von Gedichten und einzelnen Scenen iſt hier in Geſellſchaften nicht ſelten, aber es geſchieht dann immer auswendig und völlig wie auf dem Theater. Die Deutſchen und wirklich deutſch Verſtehenden waren wie ich entzückt und berauſcht von dem Genuſſe, den die Beſchäftigung mit dieſem Gedichte immer neu gewährt; mein ruſſiſcher General war ganz erſchüttert.

Gegen Mitternacht hatte die Geſellſchaft ſich faſt zerſtreut, wir ſaßen noch, drei Herren und eine ſehr hübſche junge Frau, am Kamin und ſtritten über Rachel, ob ſie zärtlicher Gefühle fähig ſei oder nicht; es war im Grunde ein kurioſes Geſpräch. Man äußerte Verwunderung, daß die mannichfachen, durch ihre Verhältniſſe gegebenen Anregungen noch nicht auf ihr Herz oder ihre Sinne gewirkt zu haben ſchienen und wir debattirten zuletzt darüber, ob es für eine junge Perſon aufregender ſein möchte, üppige Bilder und Skulpturen zu ſehen, oder ſich mit Gedichten voll Zärtlichkeit und Leidenſchaft zu beſchäftigen. Die Dame führte dieſe Unterſuchung durch alle Details mit einer Zwangloſigkeit, die mich erſtaunen machte, und entſchied für die ſtärkere Wirkung aufregender Gedichte. Dieſe Unbefangenheit, mit welcher die Damen hier Gegenſtände beſprechen, vor deren entfernter Erwähnung unſere Frauen ſchon ſtutzen, fällt mir zwar jedesmal von Neuem auf; aber ich finde, daß die Unbefangenheit eben, mit welcher das geſchieht, jede Anſtößigkeit aufhebt, und daß die Beſprechung ſo mancher höchſt wichtigen Dinge von Seiten beider Geſchlechter das

Denken und Fühlen darüber gewiß mehr berichtigt und reinigt, als das ängſtlich anſtändige Schweigen darüber.

Den 19ten.

Nun bin ich doch noch ſo glücklich geweſen Boccage ſpielen zu ſehen, wenn gleich in einer nicht ſehr bedeutenden Rolle, und ich trage nun ein unvergeßliches Bild ſeiner künſtleriſchen Individualität mit mir. In einem ernſten Luſtſpiele, Henry Havelin, ſpielte er einen Geſchäftsmann, der ſeit Jahr und Tag gegen ſeinen Bankerut kämpft, darüber ſeine Frau vernachläſſigt hat, die von ihrer an ſich unſchuldigen Theilnahme für einen jungen Maler ſich zu einigen Unbeſonnenheiten hinreißen läßt, zuletzt aber zur Erkenntniß ihres Fehlers kommt, und mit voller Liebe zu ihrem Gatten zurückkehrt. Boccage iſt in alle dem, was die ernſten franzöſiſchen Schauſpieler anziehend macht, der vollendete Meiſter. Dieſe Wärme und Weichheit der Empfindung, dieſer tiefe Seelenſchmerz, als er ſich zur Eiferſucht gezwungen ſieht, der Blick des ſchwerſten Leidens, mit welchem er von der Leichtſinnigen Abſchied nimmt, dann die Scene, in welcher er die Trennung von ihr beſpricht, ſeine ſtille, männliche Haltung dem Verführer gegenüber, — das Alles iſt von der gedrungenſten Fülle, man ſieht darin bis in den unterſten Grund des Menſchenlebens. Dabei iſt ſein Spiel von der einfachſten und anſpruchsloſeſten Natürlichkeit, ſeine Bewegungen, Stellungen, die Art, wie er Stuhl und Tiſch gebraucht, haben eine unbelauſchte Häuslichkeit — ich kann es nicht anders ausdrücken. — Dieſe Zwangloſigkeit in jedem leiſen Zuge, eine wie viel größere Wirkung bringt ſie doch hervor, als alle Abſichtlichkeit des ſich Geltendmachens! Freilich iſt es eine Wirkung anderer Art, als die man gewöhnlich unter dieſem Ausdruck verſteht, denn Bocage wurde ſelten beklatſcht. Du kannſt ermeſſen, welche Luſt ich an dieſem Verſchmähen des lauten Beifalles der Menge hatte, der durch ſo kleine Künſte zu erreichen iſt, und der nur den Künſtler wahrhaft ehrt, der ihn gar nicht herausgefordert hat.

Die Aufführung des Stückes im Ganzen war wieder vortrefflich. Die Darſtellung der Madame Dorval, von der ich hie und dort gehört hatte, ſie ſpiele wild wie eine Mänade, fand ich im ſchönſten Ebenmaße. Sie gab die Haltungsloſigkeit, das leicht erregte weibliche Weſen vortrefflich, und hat Thränen in der Stimme, wie ich noch nie gehört. Ferville war wieder excellent in der Rolle des ironiſirenden, gutmüthigen Onkels. Der raſche kurze Ton des praktiſchen Geſchäftsmannes, das eigene Weſen der vornehmen Kaufleute, Alles war auf's ſchärfſte getroffen.

Zuletzt wurde noch ein artiges Vaudeville: Chût! ebenſo ausgezeichnet gegeben. Paul war hier ganz in ſeinem Elemente, von der liebenswürdigſten Etourderie;

mitunter nur übertrieb er das Schnellſprechen. Wie liebenswürdig war Dlle. Habeneck wieder, wie ſtimmte wieder alles zuſammen!

Eines Hülfsmittels muß ich noch erwähnen, wodurch das Zuſammenſpiel auf dieſer Bühne weſentlich erleichtert und befördert wird, es iſt das geſchloſſene Theater bei Zimmerdecorationen. Die Einrichtung davon iſt Dir wohl bekannt? Der Unterſchied von der in Deutſchland gebräuchlichen Decorationsform iſt der, daß anſtatt der Couliſſen zwei Wände von Leinwand vom Proſcenium nach der Hinterwand laufen, und dadurch der Bühnenraum völlig wie ein wirkliches Zimmer abgeſchloſſen wird; man vervollſtändigt dieſe Täuſchung noch durch eine Leinwand, welche, wie die Decke eines Zimmers, über dieſe Wände ausgeſpannt wird. In den Wänden ſind nun Thüren, Fenſter, Kamin u. ſ. w. nach dem ſceniſchen Bedürfniſſe angebracht. Um der Thüren viele zu haben, benutzt man auch eine achteckige Zimmerform und bringt in den gebrochenen Winkeln Tapetenthüren an, die das Auge wenig auf ſich ziehen, und oft für geheime Eingänge gelten können. Auch eine nur von zwei Wänden gebildete Decoration habe ich geſehen, die ſich ſehr gut ausnahm, es war, als blicke man gerade in den einen Winkel des Zimmers hinein. Du ſiehſt, daß dieſe Einrichtung eine große Mannichfaltigkeit zuläßt. Die Vortheile davon ſind nun folgende. Das Spiel erhält in dieſen ſtill eingehegten Räumen eine Sammlung, eine

Ruhe und ein Enſemble, die es auf einer nach allen Seiten offnen Bühne nie haben kann. Das Weſentliche bei ſceniſcher Darſtellung, die Stimmung, wird durch dieſe Einrichtung ungemein gefördert. Die Stimmung, welche über einem Vorgange in einem abgeſchloſſenen Raume, einem Saale oder einem Zimmer herrſcht, iſt eine durchaus andere, als die, welche uns bei einer Vorſtellung im Garten, Walde oder freien Felde befängt. Dieſe Stimmung des Abgeſchloſſenſeins, der Ungeſtörtheit und Traulichkeit wird nun entſchieden durch die geſchloſſene Bühne erzeugt. Der Zuſchauer fühlt ſich ganz heimlich vor ſolch einem eingeſchränkten Raume, er glaubt an Einſamkeit des Schauſpielers, und theilt die Angſt eines Eingeſchloſſenen. Gewiſſe Situationen ſind ohne geſchloſſenes Theater ſchlechterdings nicht darzuſtellen. Ich ſah hier z. B. eine Scene, in welcher ein Mädchen von einem Wüthenden in die Ecke des Zimmers gedrängt wurde, der mit Reden und Gebehrden auf ſie hinein drohte, und die Arme konnte nicht entweichen. Wir fühlten ihre Todesangſt wahrhaft mit, denn wir ſahen deutlich, es war nicht möglich zu entrinnen. Nun ſoll mir jemand den Winkel auf unſerer offnen Bühne zeigen, in welchem die Schauſpielerin dieſe Situation bis zur Illuſion treiben kann. Einen perſpektiviſch gemalten Winkel kann der Zuſchauer nur ſo lange als einen wirklichen annehmen, bis er einmal als ein plaſtiſcher benutzt wird, dann hört die Täuſchung plötzlich auf. Ebenſo iſt es mit den Couliſſen, welche, perſpektiviſch bemalt, Wände vorſtellen, und da dieſe ſo oft von der Situation als wirkliche in Anſpruch genommen werden, ſo iſt das geſchloſſene Theater eigentlich eine ſceniſche Bedingung. Und wie wirkt nun die Veränderung der Bühne aus einem geſchloſſenen Raume in die offene Couliſſenſtellung eines Gartens, Feldes oder einer Straße! Es iſt, als fühlte man die Luftveränderung, man iſt auf der Stelle in der Stimmung eines offnen, Allen zugänglichen Ortes. Ich weiß, daß die Fantaſie des Zuſchauers ſich die Vorgänge der Bühne ergänzen ſoll, und daß man die Täuſchung nicht bis zur völligen Wirklichkeit treiben darf; aber die Fantaſie macht auch ihre Forderungen an ſceniſche Unterſtützung, wie das angeführte Beiſpiel Dir zeigt, und wenn nun einmal Decorationen gemalt und aufgeſtellt werden, warum ſollte man ſie nicht in einer Art aufſtellen, welche die Stimmung des Ortes offenbar erhöht und, was das Wichtigſte iſt, das Spiel des Schauſpielers ſo weſentlich fördert, daß er dadurch eine noch größere Gewalt über den Zuſchauer erhält? Denn für die Darſtellenden ſelbſt iſt das geſchloſſene Theater von unberechenbarem Vortheile, und die praktiſchen Franzoſen haben es deshalb auch längſt auf allen Bühnen ohne Ausnahme eingeführt. Der Schauſpieler wird zunächſt von der Decoration geſtimmt, und ſein Spiel wird die Farbe ſeiner Stimmung tragen. Das Enſemble wird in dieſem geſchloſſenen Raume viel zuſammenſtimmender ſein, und der Darſteller wird von den Statiſten, Theaterarbeitern und Dienſtboten nicht geſtört, welche die Couliſſen zu füllen und oft das Publikum ſelbſt durch ihr Erſcheinen zu enttäuſchen pflegen. Er kann in jedem Winkel, an jede der ſchräg geſtellten Seitenwände gedrückt, ſpielen und ſprechen, er wird immer geſehen, immer verſtanden werden. Die Möbel kann man wirklich an die Wände der Zimmer ſtellen, wie ſich's gehört, während jetzt alles mitten auf das Theater geſchoben werden muß, um nur den offenen Couliſſenräumen zu entfliehen, die den Redeton wegfangen, und die Geſtalten der Bühne zu entrücken drohen.

Hier finde ich gleich die Widerlegung einer der Ausſtellungen, welche man gegen das geſchloſſene Theater zu machen pflegt. Man ſagt, die leinenen Seitenwände dämpften den Redeton. Es wird nicht theoretiſch zu erweiſen ſein, ob die Dämpfung des Tones durch die ausgeſpannte Leinwand, oder das Wegfangen deſſelben durch die Couliſſenöffnungen dem Sprechenden nachtheiliger ſei; hierin kann nur die Erfahrung entſcheiden, und ich verſichere Dich, daß ich in allen den Theatern, die ich hier beſuchte, nicht den geringſten Unterſchied im Rede- oder Geſangton wahrgenommen habe, die Bühne mochte nun geſchloſſene oder Couliſſen-Decoration haben. Die Darſtellenden ſpielen ſehr oft ganz an der Hinterwand, an den Seiten und in den Winkeln der Bühne, — was in Deutſchland höchſt ſelten geſchieht — und niemals habe ich um des willen eine Silbe verloren. Ferner wirſt man dem geſchloſſenen Theater vor, es könne nicht ſo gut beleuchtet werden, als durch die Lampenreihen, die hinter den Couliſſen angebracht ſind. Dem ſetze ich wieder meine Erfahrung entgegen. Ich habe das Mienenſpiel der Schauſpieler hier bis in den Hintergrund der Bühne bequem beobachten können. Die Zimmerdecorationen ſind niemals tief, und ſo genügt die Beleuchtung, die ſie vom Kronenleuchter des Zuſchauerraumes, und von der Rampe erhalten, welche mit 40 bis 48 Lampen verſehen iſt. Oben hinter dem Vorhange iſt noch eine Reihe Lampen angebracht, um den Schlagſchatten zu verhindern, den die Geſtalten gegen den Boden und die Hinterwand werfen könnten.

Außer allen ſceniſchen Vortheilen hat alſo das geſchloſſene Theater auch noch ökonomiſche, da die Beleuchtung an den Couliſſen erſpart wird, und außerdem zu den Decorationen bei weitem nicht ſo viel Leinwand vermalt wird. Auch die Schwierigkeit der Verwandlung iſt bei dieſer Einrichtung nicht ſo groß, als man ſie darſtellt; ſie läßt ſich ungemein einfach herſtellen, und eine kurze Praxis hebt alle Schwierigkeiten, die doch nur auf Ungewohnheit beruhen.

Den 20ſten.

Es iſt ein heiterer Morgen, wir dürfen nun wohl warmes Wetter hoffen. Ich ſchreibe am offnen Fenſter und ſehe zu Zeiten auf die Dächer und Schornſteinthürme hinaus, die meine Ausſicht bilden. Hin und wieder iſt ein Dachfenſter hübſch mit Blumen geſchmückt, eine Nachtigall ſingt in ihrem dunkeln Käfig in der Nähe. Mir klingt das immer wie ein Ruf ans der Heimath, denn daß die Nachtigall auch hier zu Hauſe iſt, fällt mir zuerſt gar nicht ein. — — — — — — — — — — — — — — — Doch es gilt nicht zu plaudern, ſondern zu berichten. Alſo: ich habe Rachel zum zweitenmale in Bajazet geſehen. Ich wollte mich prüfen, ob der erſte Eindruck mich nicht allzuſehr eingenommen, aber ich fand nicht nur Beſtätigung, ſondern Steigerung meiner Bewunderung. Dieſe Roxane, eine wahre Tigerin, gelingt ihr ganz wunderbar; in dem orientaliſchen Coſtüme iſt ſie völlig heimiſch. Dieſe ſeltſamen Augen, ſo ſanft getrübt, ſo grauſam glühend unter den ſchwarzen Wimpern; dies ſtete Arbeiten des kleinen runden Mundes — wodurch ſie ſo deutlich artikulirt — dann das Vorſchieben des Kinnes und Mundes beim Ausdrucke des Grimmes; das gänzliche Zuſammenfalten und Zuſpitzen des Geſichtes in äußerſter Wuth, wodurch ſie wie ein wildes Thier ausſieht: — es iſt zu merkwürdig, um es jemals vergeſſen zu können. Dazu iſt eine wahrhaft tragiſche Größe, ein kühner Stolz in dieſer Seele, nichts gemein oder kleinlich darin. Geſtern ſpielte ſie ſogar viel feuriger, leidenſchaftlicher, als das erſte Mal; ihr Schmerz über ihre verſchmähte Liebe, ihr Weinen vor Zorn und Leidenſchaft war noch viel gewaltiger. An Sophie Schröder hat ſie mich im Anfluge einzelner Momente erinnert, obſchon Rachel's Organ eigentlich einen flachen, etwas naſalen Klang hat, der nur durch die meiſterhafte Behandlung zu ſolchen Wirkungen geſteigert wird. Dies Mädchen hat etwas durchaus Wunderbares, Unerklärliches in ihrem Weſen, und das iſt es, was ſie ſo anziehend macht. Sie iſt wie ein romantiſch-orientaliſches Mährchen, eine räthſelhafte Erſcheinung, die uns umſpinnt mit Grauen und Entſetzen, und der wir uns doch nicht entziehen mögen, weil wir immer auf die glücklichſte Auflöſung warten.

Molière's médecin malgré lui wurde danach aufgeführt. Der Witz und die derbe komiſche Grundlage dieſer Stücke iſt gar nicht abzuläugnen, aber — ſie wollen doch nicht mehr recht munden. Der alte Monroſe ſpielt den Sganarelle mit großer Lebhaftigkeit, ſehr drollig, mit frappanter Spaßhaftigkeit; aber wie deutlich ſieht man die Tradition in alle den Lazzi's und ihre Abſtammung von den italiäniſchen Maskenpantomimen! Wenn Sganarelle zweimal unter den ausgebreiteten Armen des Bauern wegſchlüpft, um deſſen dahinter ſtehende Frau ſtatt ſeiner zu küſſen; wenn der Bauer mit ſeiner Frau zankt und dabei unwillkührlich mit dem Hute immer ſeinen alten Herrn ſchlägt, ja wenn Sganarelle als gezwungener Arzt, in ſchwarzer Robe mit dem hohen ſpitzen Hute zwiſchen ſeinen berathenden Collegen ernſthaft ſitzend, plötzlich rücklings über die Stuhllehne einen Burzelbaum ſchlägt — was der alte Monroſe mit vollſtändiger Equilibriſtengewandtheit ausführte — ſo wird man damit ganz in jene Zeit verſetzt, in welcher man an ſolchen Pagliaſſaden volles Genügen fand, und ſich ſchon gegen Molière's individuellere Zeichnungen in ſeinen größeren Stücken ſträubte.

Sechszehnter Brief.

Paris, den 21. April 1839.

— — — — — — — — — —

So fühlte ich mich nun völlig überſättigt, gedrückt und abgeſpannt von dieſem Leben in Paris. Ich ſehnte mich unwiderſtehlich in's Freie, das Wetter war heiter, und ich unternahm daher die längſt verſchobene Fahrt nach St. Denis. Man durchmißt die endloſen Vorſtädte, ſieht links ganz nahe den Mont-martre aufſteigen, und verfolgt dann eine breite Doppelallee über das freie Feld hin. In einer kleinen Stunde hatte ich das Städtchen erreicht. Wie erfriſcht fühlte ich mich, daß ich den hohen Häuſermaſſen, dem Menſchengewühle und Wagengeraſſel entflohen war. Mir war wie einem Gefangenen, den man einmal in's Freie läßt, und ein wonniges Vorgefühl der nahen Heimreiſe wehte mir aus Feld und Wald und Hügeln zu. Wie gern hätte ich dem Kutſcher zugerufen: „fahre weiter und immer weiter, in einem Zuge bis an den grünen Rhein!“

St. Denis iſt wie die äußerſten Vorſtädte von Paris gebaut, die Häuſer ſind von großer Unregelmäßigkeit, überall nach dem Bedürfniſſe zurecht geſtutzt, und ſehen daher belebt aus, wenn auch nicht ſchön. Dazu ſind ſie alle mit vielen bunten Ankündigungen bemalt, unter denen mir das ici on loge à cheval et à pied immer ſehr drollig vorkommt. Auch ein Schauſpielhaus giebt es hier, ſogar mit einer Säulenſtellung an der Façade, deſſenungeachtet ſieht es ärmlich und ſchmutzig aus.

Die berühmte Cathedrale iſt faſt die älteſte in Frankreich; in ihren Gewölben liegen die Leichen der Könige. Dies giebt ihr eigentlich ihre Berühmtheit, außerdem aber iſt der Bau von ganz vorzüglicher Schönheit, und die ſehr ſorgfältige Reſtauration, deren Vollendung jetzt nahe iſt, wird das Monument wieder in ſeiner ganzen Herrlichkeit erſcheinen laſſen. — Ich mußte in der Kirche ziemlich lange warten; wir durften nicht umher geführt werden, weil in einer, durch eine lange Glaswand von dem Seitenſchiffe abgeſonderten Kapelle Gottesdienſt gehalten wurde. Die Geiſtlichen des Kapitels waren nämlich allein darin verſammelt. Sie ſaßen in verſchiedenen abgeſonderten Gruppen, auf ſchön gearbeiteten Pulpeten lagen mächtig große Bücher, aus denen ſie theils ſtill laſen, theils in eintönigen Weiſen ſangen, welche von zwei Serpents unterſtützt wurden. Einige ſahen gleichgültig darein, Andere wieder ſangen mit größtem Eifer, alle Geſichtsmuskeln arbeiteten an ihnen; dazu die Klänge der alten Inſtrumente, das Knieen und Knixen der Chorknaben, der leiſe Duft des Weihrauches, der durch die Glasfenſter zog. — Es machte mir einen wunderlichen Eindruck, die Geiſtlichen ſo unter ſich ihre Gebräuche vollziehen zu ſehen, ohne unmittelbare Wirkung auf die Gemeinde. Mir war, als würde da ein Zauber gewoben, oder als ſtänden Alle ſelbſt unter einem Zauberbann.

Als der Dienſt vorüber war, zogen die Kanoniker in Prozeſſion nach der Sakriſtei. Der Führer erſchien nun und leitete uns zu den ſchönen Mormordenkmalen für Ludwig XII. und Anna von Bretagne, für Heinrich II. und Catharina von Medicis, und gegenüber für Franz I. und deſſen Gemalin. Auf hohen Sarkophagen, die ringsum mit Reliefs geziert ſind, liegen die nackten Leichen der Königspaare auf Kiſſen, ein recht abſichtlich widriges Bild der Verweſung, die Glieder abgezehrt, die Unterleiber eingeſunken, die Köpfe über die Kiſſen hängend. Ueber dem Sarkophag erhebt ſich dann auf ſchönen Säulen ein Baldachin, auf deſſen Decke man dagegen die Königspaare in vollem Staate, mit gefalteten Händen neben einander knieen ſieht. Der Gedanke iſt nicht übel, die Vergänglichkeit der Erdenherrlichkeit durch die Denkmale der Könige darzuſtellen, aber es könnte wohl in ſchönerer Weiſe geſchehen. Aeußerſt anziehend iſt es, an dieſen meiſterhaften Skulpturwerken die Verſchiedenheit des Styles zu beobachten. Der hohe Chor iſt etwa um acht Stufen erhöht, eine doppelte Säulenreihe läuft um ſeine Rundung hin und bildet an den Wänden viele einzelne Niſchen, in denen ganz uralte Altäre, aus den früheſten Zeiten des Chriſtenthums und von ſehr merkwürdiger Arbeit aufgeſtellt ſind. Man hat ſie aus allen Gegenden Frankreichs zuſammen geholt. Unter dieſem Chore nun iſt die Gruft der Könige; wir ſtiegen hinab in die hellen und luftigen Gewölbe, die von ſchweren Säulen geſtützt werden. Hier liegen die roh gemeißelten ſteifen, ſchmalen Königsgeſtalten, von Chlodowig an, auf den Grabſteinen ausgeſtreckt, gekrönt und den Zepter in den Händen; die Frauen ganz verhüllt und die Hände gefaltet. Was von den Normannen und in neuer Zeit während der erſten Revolution zerſtört worden iſt, hat man ergänzt, aber in einem ganz modernen Styl, der den Eindruck ſtört. Die Gewölbe ſind erſt bis zu Philipp dem Schönen reſtaurirt, die noch nicht vollendeten werden nicht gezeigt. Beſonders merkwürdig waren mir die bunt bemalten Büſten des heiligen Ludwig's und ſeiner Gemalin, ebenſo die bemalten Geſtalten ſeiner Brüder auf den Grabſteinen. Napoleon hat nicht nur die Ordnung in den Gewölben wieder herſtellen laſſen, ſondern wiederholentliche Abänderungen an dem Eingang zu dem Gewölbe für die letzten Könige vornehmen laſſen; Alles das zunächſt für ſich. Was ſind menſchliche Pläne! — Als wir unſere Runde in der Kirche gemacht hatten, wurden wir noch in die behaglich warme Sakriſtei neben dem Chor geführt, die von Napoleon geſtiftet, in modernem Style erbaut und mit vielen Bildern geſchmückt iſt, welche die merkwürdigſten Vorgänge in dieſer Cathedrale darſtellen.

Sehr befriedigt von dieſer Excurſion kam ich nach Paris zurück und beſuchte Abends die komiſche Oper. Man gab le chalet, mit Muſik von Adam. Die kleine Oper wurde ſehr mittelmäßig geſungen und geſpielt. Darauf folgte le domino noir, eine ganz außerordentlich ſchöne Vorſtellung. Die Muſik wurde mit den reichſten Schattirungen, nirgend mit übereilter Schnelligkeit, ſondern mit einem weichen, elegiſchen Schmelze geſungen, welcher der ganzen Oper einen reizenden, ſüdlichen Anſtrich gab. Dazu begleitete das Orcheſter mit einer muſterhaften Discretion und Gewandtheit; es iſt in dieſer Beziehung das beſte in Paris. Die Männer ſpielten mit Eleganz und Feinheit, der Liebhaber, Herr Roger, ein noch junger Mann, wußte Humor und Leidenſchaft in ſeinem Spiele gut zu balanciren; der Lord war ein großer, ſtarker, vornehm ausſehender Mann, der die engliſche Ausſprache des Franzöſiſchen treffend und ohne Uebertreibung nachahmte; die junge Nonne war ein wenig keck, aber das Enſemble ſtimmte trefflich überein, und die ſceniſchen Situationen waren ſehr lebendig, zwanglos und natürlich geordnet. Madame Cinti-Damoreau, die junge Aebtiſſin, iſt eine Frau wohl über vierzig Jahre, von einer vollen Geſtalt und entſchieden ſüdlich geſchnittenem Geſichte. Sie hat kürzlich eine gefährliche Halskrankheit überſtanden, und leidet noch immer, darum ſingt ſie faſt durchweg mit halber Stimme, aber die Genauigkeit in den leisangeſetzten Tönen, die deutliche und wahrhaft reizend leichte Ausſprache, laſſen den Hörer nichts vermiſſen. Dabei hat ſie eine Grazie und Süßigkeit des Ausdrucks, über ihr Spiel iſt eine ſo wollüſtige Melancholie ausgegoſſen, daß man ſich von linden balſamiſchen Lüften des Südlandes angeweht glaubt. Die ganze Fülle der Liebenswürdigkeit der franzöſiſchen Frauen, wie ich ſie durch die beſten Schauſpielerinnen kennen gelernt habe, ſpricht uns aus ihrem Weſen in geſteigert glühender Färbung an. Die Strophe im Terzette, wobei ſie dem ſchlafenden Horace den Blumenſtrauß hinlegt, ſingt ſie ſo rührend, trotz der eleganten Verzierungen doch ſo wehmüthig, daß die ganze Geſchichte eines unter Kloſterſchleiern vergrabenen warmen Herzens daraus klingt. In der Verkleidung als Bäuerinn benimmt ſie ſich äußerſt fein, und läßt den Zwang der Verſtellung überall fühlen. Zu dem Tiſchliede, das ſie ruhig ſtehend ſingt, rührt ſie an manchen Stellen die Kaſtagnetten wirklich mit verſchiedenartigem Ausdrucke. Ich habe nie geahnt, daß dieſe Hölzchen ſo elegiſch klappern können. Das ganze Lied hatte einen nationalen, weichen Schmelz; ich glaube jetzt Spanien beſſer zu verſtehen.

Den 23ten.

Geſtern habe ich Dir nicht geſchrieben, weil ich in Verſailles war, auch hatte ich vom vorgeſtrigen Tage wenig zu berichten, da ich ihn faſt ganz und gar am Schreibtiſche verbracht habe. Wie froh war ich daher, wieder ins Freie zu kommen. — — Wir brachen zeitig auf, ich ſah Paris zum erſten Male in den frühen Morgenſtunden gegen ſechs Uhr; es war ſchon lebendig genug. Auf der Eiſenbahn, die ich erſtaunlich gering beſucht fand, fuhren wir nach St. Germain, das ſehr maleriſch am Abhange eines Berges liegt. Es war der Sommerſitz der Könige bis zu Ludwig XIV.; dieſem war der Aufenthalt unerträglich, weil man von der Terraſſe die Cathedrale von St. Denis deutlich ſieht, und der große König nicht an den Ort gemahnt ſein wollte, wo ſeine Gebeine ruhen würden. Er verließ daher den errinnerungsreichen ſchönen Sommerſitz, und baute mit unendlichen Koſten das Schloß von Verſailles in einer unſchönen Gegend. Dahin fuhren wir nun auf einem der bereitſtehenden Perſonenwagen, die ganz wie die Omnibus eingerichtet ſind. Von dem Höhenrücken aus, den wir verfolgten, hatten wir eine reiche Ausſicht in das Seinethal. Die Stadt Verſailles iſt nicht ganz unbedeutend, die Bauart freundlich. Das Schloß hat einen ſehr großen Umfang, viele nach verſchiedenen Seiten auslaufende Flügel, und einen weiten Vorhof mit der Ausſicht auf die tiefer liegende Stadt. Alles iſt prächtig und mit königlicher Verſchwendung angelegt. Zuerſt gingen wir in den Garten, über die weite Terraſſe mit den regelmäßigen Beeten, die große Steintreppe zu dem merkwürdigen Orangenhauſe hinab, in welchem dreihundertjährige Bäume ſtehen, und welches niemals geheizt zu werden braucht, weil es halb unter der Erde liegt. Dann durchſchritten wir die ſteifgeſchnittenen Baumgänge, ſahen alle die Waſſerkünſte, Tempel, Grotten, Rotunden u. ſ. w. Dieſe Dinge ſind an und für ſich zum Theil geſchmacklos, und was daran imponirt, die ungeheure Verſchwendung an Raum, Arbeit und Geld, dieſe gerade widert mich daraus an. Verſailles iſt der Brennpunkt der ſogenannten glorreichen Zeit, in welcher alle ſittliche und politiſche Scheußlichkeit ihren Gipfel erreicht hatte. Alle die gränzenloſen Leiden, die Frankreich ſeitdem erduldet, ich ſah ſie im Geiſte als lange entſetzliche Züge von Höllengeiſtern von dieſem Luſtreviere aus ſich nach allen Richtungen hin verbreiten, die heiligſten Verhältniſſe vergiften, und mit den Stacheln des gräulichſten Uebermuthes ein heitres Volk in reißende Thiere umwandeln. Kann man es denn ohne die tiefſte Empörung ſehen, wie der glorreiche König ſich in Geſtalt des Sonnengottes in Marmor abbilden läßt, umgeben von ſeinen vier Hauptmaitreſſen, die ihn beim Bade bedienen, während ſeine Soldaten die deutſchen

Gränzländer mit ſyſtematiſcher Barbarei verwüſten? Iſt denn nicht alle Zügelloſigkeit der Sitten in Paris erklärt durch einen Blick auf dieſen parc aux cerfs, wo die alternde Geliebte des überdrüſſigen Herrſchers eine neue Gewalt über ihn durch kuppleriſches Raffinement erlangte? Bei jedem Schritte fühlt man hier, — denkt man der ganzen Zeit Ludwig's XIV., dann der Regentſchaft und Ludwig's XV. nach, — daß Alles, was geſchehen, hat kommen müſſen.

Die Säle des Schloſſes, eine unüberſehbare Kette, enthalten die von Ludwig Philipp eingerichtete Gallerie, die dem Ruhme Frankreichs geweiht iſt. Statüen, Büſten und Protraits zeigen die berühmten Männer, große und kleine Bilder ſtellen die glorreichen Momente der franzöſiſchen Geſchichte dar. Außer einigen Bildern von Scheffer, Vernet und andern neuern Malern ſieht man wenig Werthvolles. Die Thaten Napoelons ſind durch die affektirte Schule ſeiner Zeit verherrlicht. An Bildern von ſiegreichen Schlachten, Städteübergaben, Krönungen, glorreichen Friedensſchlüſſen u. ſ. w. iſt kein Mangel. Es iſt einem zu Muth, als hörte man ſtundenlang Jemanden von eigenen Thaten prahlen; man wird zuletzt ganz mürbe davon.

Wenn neben den Großthaten der Nation auch ihr Unglück, ihre Verirrungen dargeſtellt wären, würde der künſtleriſche und ſittliche Werth dieſer Gallerie unendlich größer ſein. Kein Menſch und kein Volk wird nur durch ſeine Siege wahrhaft groß, warum nun ſo kleinlich eitel verhehlen, daß man auch gefehlt und gelitten? das vermehrt den Ruhm der Nation nicht. Und wenn dieſe Gallerie gar für eine Darſtellung der franzöſiſchen Geſchichte gelten ſoll, ſo iſt ihre Tendenz doppelt verfehlt. Aber mir ſcheint, ſie will nichts von alle dem; ſie iſt eine Conceſſion, welche Ludwig Philipp der Eitelkeit der Nation macht. Wunderliche Umkehrung der Verhältniſſe! Gerade in dieſen Räumen, wo dem Erbauer noch vor 150 Jahren eine vergötternde Verehrung geweiht wurde, wo die Nation in ihren größten Talenten ſich in raffinirter Schmeichelei überbot, in dieſen Räumen ſchmeichelt nun der König der Nation.

Im oberen Stockwerke fanden wir werthvolle Portraits aus den älteſten Zeiten bis auf die neueſten; aber ich war ſchon zu ermüdet, ich konnte nichts mehr ſehen, nur die Statue der Jungfrau von Orleans von der Prinzeſſin Marie vermochte mich noch zu feſſeln, ja mir den allertiefſten Eindruck zu machen. Alle Nachbildungen, die ich davon in Paris geſehen, erreichen das Original nicht im entfernteſten in ſeinem weſentlichen Ausdrucke von ſtiller, zarter Jungfräulichkeit und heldenſtarker Begeiſterung. Es iſt eine rührende Naivetät, eine innige Kraft, die dieſen Stein beſeelt. Wie eigenthümlich iſt nicht der ganze Entwurf dieſer weiblichen Heldengeſtalt! Nicht von Kampfluſt gehoben ſchwingt ſie das Schwerdt, in Verzückung gen Himmel blickend; nein, ſtill und mädchenhaft drückt ſie das Schwerdt mit beiden Händen gegen die Bruſt, aber die kräftige Spannung in der ganzen Geſtalt belehrt uns, daß es ein großer, erhabner Entſchluß ſei, der ſich in dieſer Bewegung ausſpricht. Das zarte Haupt iſt nach vorn geſenkt, die Züge drücken die rührendſte Unſchuld, das ſinnende Auge die volle Empfindung von der Begnadigung aus, welche ihr durch die Berufung, das Vaterland zu befreien, geworden iſt. Ich finde die ganze Fülle der grandioſen Naivetät in der Jeanne d'Arc durch dieſe Statue auf das meiſterhafteſte dargeſtellt.

Die Reihe der Säle und Gemächer, welche Ludwig XIV. bewohnt hat, iſt noch ganz im ehemaligen Zuſtande; wohin man ſieht, an Wände und Decken, trifft man auf ſein Bild. Aus einem der Säle führt eine Thür unmittelbar in die Loge der Schloß-Kirche.

So war ich ſechs Stunden ununterbrochen auf den Füßen geweſen und hatte immer neue Gegenſtände geſehn; Du wirſt mir alſo glauben, daß ich froh war, mich zum Mittagstiſche ſetzen zu können. Nachdem wir geſtärkt und ausgeruht waren, durchgingen wir noch einige Straßen von Verſailles, ſahen die Statue des General Hoche, und fuhren wieder nach Paris zurück, am Park von Neuilly vorüber.

Aller gehabten Anſtrengungen ungeachtet, gab ich doch meine Theaterpflicht für den heutigen Tag nicht ganz auf. Im Théatre français wurde Ludwig XI.

aufgeführt, ich ſah noch einige Akte davon. Ligier ſpielte die Titelrolle ohne alle eigenthümliche Färbung, bald wie einen humoriſtiſchen Alten im Luſtſpiele, bald wie einen Helden aus der tragédie classique. Er hatte offenbar die Natur dieſes Charakters gar nicht begriffen. Iſt es nicht recht bezeichnend für die dramatiſche Kunſt in Frankreich, daß das, was wir ernſte Charakterrollen nennen, auf den hieſigen Bühnen noch etwas ganz Fremdes, Unverſtandenes iſt? Caſimir Delavigne iſt der erſte franzöſiſche Dichter, der ſolche Rollen, wenn auch nicht erfunden, doch nach engliſchen Originalen der franzöſiſchen Bühne angeeignet hat, in Gloſter und Ludwig XI. Aber die Gattung liegt dem National-Charakter zu fern. Dies Schweben zwiſchen dem Grauenhaften, Furchtbaren, Wunderlichen und Humoriſtiſchen in einem Charakter will ſich bei den Franzoſen gar nicht verkörpern laſſen. Der Ernſt wird bei ihnen immer pathetiſch, das Seltſame immer lächerlich. Ich dächte, der Grund davon läge bei ihnen im Mangel des Humors, im vollen Sinne des Wortes. — Delavigne hat ſich offenbar nur verſucht in dieſen Geſtalten, aber er hat keinen Schauſpieler gefunden, der auch nur ſeine Abſicht verſtände. Vergeblich denke ich nach der Reihe die Meiſter der hieſigen Bühnen durch: ich finde keinen, der im Stande wäre, Rollen wie Shylok, Richard III., Mephiſtopheles u. ſ. w. darzuſtellen; während in Deutſchland nicht das kleinſte Theater exiſtirt, das nicht einen

Schauſpieler dafür hätte, und wenn dies auch oft ſchwache Talente ſein mögen, ſo beweiſen ſie doch immer, daß die Gattung dieſer Rollen unſrer Bühne überhaupt eigen iſt.

Siebzehnter Brief.

Paris, den 24. April 1839.

Geſtern Mittag holte mich der junge T. eilig zu einer Sitzung der Deputirtenkammer ab, die als Fortſetzung der vorgeſtern begonnenen Explicationen über die Bildung eines neuen Miniſteriums ſehr intereſſant zu werden verſpräche. Ich folgte der freundlichen Aufforderung und wir fanden noch einen Platz, faſt der Tribüne gegenüber, günſtig genug um die Sitze der Deputirten bequem zu überſchauen, unter denen mein wohlunterrichteter Begleiter mir die merkwürdigſten zeigte. Um ein Uhr begann die Vorleſung des Protokolles, wobei aber Niemand zuhörte; die Deputirten ſtanden in Gruppen umher und plauderten, hielten ſich auch zum Theil noch in dem anſtoßenden Saale auf, viele nahmen allmählich ihre Sitze ein.

Da ſah ich auf der erſten Bank der äußerſten linken Seite Lafitte, mit dem blaſſen, fein geſchnittenen, vornehmen Kaufmannsgeſichte, mit weißem, kurzem Haare, dunklen Augenbraunen. Man ſprach viel zu ihm, er hörte aufmerkſam zu, antwortete wenig. Neben ihm ſaß Arago, ein ſchöner bedeutungsvoller Kopf. Daneben der General Demarcay, ein ſehr alter Mann, die gebeugte große Geſtalt in einem blauen Oberrock geknöpft, eine ſchwarze ſeidene Mütze faſt bis auf die Augen herabgezogen. — Das iſt Guizot, ſagte mein Nachbar, und deutete auf einen ſchwarzgekleideten Mann, der ſo eben in den Saal trat. Eine etwas geknickte Geſtalt, der die Kleider zu weit geworden ſind; ein Knopf des Fracks über der Bruſt zugeknöpft, die Hände in den Beinkleidertaſchen. So kam er durch die Gruppen der Deputirten daher, und muſterte ſie mit den tiefliegenden Augen des edlen blaſſen Geſichtes. Er ſieht wie vom Ehrgeize verzehrt aus, ſein ſinkendes Anſehn frißt an ſeinem Leben. — Der Präſident ſchellte, man rangirte ſich auf dem Amphitheater. Als der halbrunde Teppich vor der Tribüne faſt ganz geräumt war, kam noch ein kleiner Mann darüber hergeſchritten, von ſehr unelegantem Aeußeren, in ſchwarzem Frack, rehfarbenen Beinkleidern; der Oberkörper wiegte ſich bei jedem Schritte auf den Hüften, als ob er am Rückgrat litte. Das ergrauende Haar war ſeitwärts geſtrichen, die groben Züge des unſchönen Geſichtes hatten etwas Gemeines. Sehen Sie den Herrn dort? ſagte mein Begleiter und ſtieß mich an. — Ja wohl, wer iſt's? — Thiers! — Das hätte ich nimmermehr geglaubt. Einen Mann von ſo bedeutenden geiſtigen Fähigkeiten, die wichtigſte Perſon in dem Partheienkampfe des heutigen Frankreichs, hatte ich mir ganz anders vorgeſtellt; aber ſo wird man enttäuſcht. Mit Dupin erging mir's nicht beſſer. Ich dachte ihn mir von geiſtigem, würdigem Ausſehen, als man mir ihn zeigte, erblickte ich ein gar nicht edles Geſicht mit einer faſt brutalen Miene.

Die Sitzung begann. Der Dichter Lamartine beſtieg die Rednerbühne. Ein ſchlanker Mann in grünem Frack, ſanft, weich und eitel ausſehend. Er ſprach äußerſt deutlich und wohlklingend, aber er machte viel Phraſen. Die einzelnen Perſonen, welche möglicherweiſe ein Miniſterium ſchaffen könnten, nahm er alle beurtheilend durch, und ſuchte zu beweiſen, daß es Keinem gelingen werde. Alles, was er ſagte, war ſchief und widerſprach ſich, aber es klang, und er ſelbſt ſchien Freude daran zu haben. Nach ihm trat Guizot auf, den er angegriffen hatte, und rechtfertigte ſeine geſtrige Rede. Man merkte ihm die unterdrückte Leidenſchaftlichkeit an, aber er vertheidigte ſeine gemäßigten Principien mit jener Hartnäckigkeit der Ueberzeugung, die ſich davon nicht irren läßt, daß man ſie nicht mehr vernehmen will. Nun ſprach Lamartine abermals und vertheidigte ſich wieder ſeinerſeits, man lachte hin und wieder, und als er ſich auf ſeine Parthei, die der Zweihundert und ein und zwanzig berief, widerſprachen ihm ſogar mehrere Stimmen; er war glücklich genug noch zum Schluſſe eine gutklingende rhetoriſche Wendung zu finden, die ihm einen anſtändigen Rückzug ſicherte. Seine Reden haben die Eigenheit, am Ende immer das Gegentheil von dem zu ſagen, was ſie anfangs ausgeſprochen haben. Wie Schade, daß auch er ſich mit Gewalt in die politiſche Laufbahn gedrängt hat, wo er nun der Dichtkunſt abſtirbt, und ſeinen Ruhm einzubüßen riskirt.

Jetzt trat Odilon Barret auf. Eine gedrungene, aber gewandte Geſtalt, feſt in den Rock geknöpft, eine breite, eiſerne Stirn, bis auf den Schädel hin kahl, tiefliegende helle Augen von feſtem Blick, ein etwas breites Geſicht. Seine Sprache iſt feſt und beſtimmt, in der erſten Hälfte der Perioden auch ſehr deutlich, alle Nachſätze aber ſpricht er unverſtändlich; das ſtrengt den Hörer ungemein an. Seine Rede war klar und kräftig, er griff Guizot, dann den Marſchall Soult wegen ſeines Stolzes an; er verlangte, die Krone ſolle endlich Miniſter aus der Majorität der Kammer wählen, die Stimme des Volkes hören, die durch die letzten Wahlen ſo deutlich geſprochen, man ſolle dem Verdienſte und der Fähigkeit Aemter geben und nicht bloßen Kreaturen. Endlich forderte er die Kammer zu Selbſtverläugnung und Entſagung alles Partheigeiſtes auf. Als er die Rednerbühne verließ, drängte man ſich zu ihm, reichte ihm die Hände, die er mit einer Miene ſchüttelte, als wollte er ſagen ,,auf mich könnt Ihr Euch immer verlaſſen.'' Nun beſtieg Guizot zum dritten Male die Rednerbühne, vertheidigte ſich lebhaft gegen Barrot, verwies ihm die Mißdeutungen, Empfindlichkeiten und Uebertreibungen, ſtellte ihm ſeine Meinung als eine völlig entgegengeſetzte frei gegenüber, tadelte aber jeden perſönlichen Angriff um Meinungsverſchiedenheiten. Er ſprach ſehr lebhaft, gereizt, kräftig und mit vielem Talent. Man rief ihm mehrere Male Beifall zu, offenbar riß er die Hörer mit ſich fort: — aber als er nun die Rednerbühne verließ und nach ſeinem Platze ging, hatte doch Keiner das Herz ihm die Hand zu reichen; er iſt ein aufgegebener Mann. — Nun ſprach noch der Präſident der 221, Cunin-Gridaine, ein breiter Mann mit grauem Lockenhaar, wollte vermitteln und begüten; ſtellte das Programm des Königs als höchſt annehmbar für die Miniſter dar, ſagte unter Andern: „je le signerais avec mes deux mains,“ und da dieſe Aeußerung Heiterkeit im Saale verbreitete, brachte er ſie flugs noch einige Male an. Auch General Bugeaud hielt eine kurze Rede von unweſentlichem Inhalte. Ich ſah mir das derbe, ergraute Soldatengeſicht an, ich ſuchte die Spuren der Metzeleien, die er unter den Arabern Afrika's hat anrichten laſſen, ich ſuchte die Nachwehen des Duells, in welchem er den Sohn eines andern Deputirten kaltblütig todt geſchoſſen. — ich habe auf dem Kirchhofe père Lachaise am Grabe des Jünglings geſtanden, welcher die Beleidigung rächen wollte, die der General von der Tribüne herab ſeinem Vater angethan, und der nun dem Vater nur noch den Gram um den braven Sohn zu dem Schmerz über die gekränkte Ehre hinzugefügt hatte — ich ſuchte in den Zügen des Generals nach den Spuren dieſer Thaten, aber ich fand nichts; gleichmüthig, ſtarr und rauh war das Geſicht. Die noch in Frankreich herrſchende brutale Ritterlichkeit und elegante Blutgier kommt dem Gewiſſen der Leute hier ſehr zu Statten.

Nach dieſen Rednern kam Mauguin an die Reihe, und reſümirte mit ſeiner hellen, deutlichen Stimme die Debatte. Das iſt der gefährlichſte Gegner. Er anatomirt die Gegenſtände förmlich. Mit einem merkwürdigen Scharfſinn und einer ironiſchen Kälte legt er die Dinge auseinander, und ſtellt die Blößen mit ſarkaſtiſcher Schonungsloſigkeit dar. Gegen ihn hält gar keine Phraſe Stich, er läßt ſie wie Schaum zerfließen, und präſentirt alsdann der Kammer lächelnd den ärmlichen Niederſchlag. So beleuchtete er die Schwächen der ganzen Debatte, und blamirte das Programm und die ganze Stellung der bisherigen Miniſterien zum Erſchrecken. Und wie er die Kammer zu entſcheidenden Schritten zu drängen weiß! So ſchlug er vor, ſie mögen nach einigen Tagen, im Fall noch kein Miniſterium gebildet ſei, eine entſcheidende Erklärung für deſſen Wahl abgeben. — Nun ſprach noch Herr Teſte für den abweſenden Marſchall Soult; die proviſoriſchen Miniſter erhoben ſich auch, und baten es ſich ernſtlich aus, man möge ſie nicht gänzlich ignoriren, denn wenn ſie auch die Portefeuilles nur proviſoriſch führten, ſo exiſtirten ſie doch, und ſeien verantwortlich für das, was geſchähe.

Jetzt kam Mauguin wieder, und brachte die Differenz wegen des Lootſen im mexikaniſchen Feldzuge zur Sprache. Der Miniſter Herzog von Montebello, ein ſchlanker, ſchwarzbrauner Mann von vornehmem Weſen, gab darüber genügende Auskunft, aus den Berichten des Geſandten in London. Mauguin ließ aber nicht nach, und nahm den Vorgang auf's genaueſte durch. Die Kammer wurde unruhig, der Marineminiſter zeigte deutlich, daß die ganze Sache nicht der Rede werth ſei, Mauguin jedoch gab ſich nicht zur Ruhe und beſtieg zum dritten Male die Tribüne. Da ſtanden aber die Deputirten auf, und verließen ihre Plätze, zum Theil unwillig durcheinander redend. Die Sitzung war zu Ende und Mauguin ſtieg mit einem halb verlegenen, halb ſpöttiſchen Lächeln von der andern Seite der Tribüne wieder herunter. Nicht auf einen Triumph hatte er ſich eine Beſchämung geholt.

Welche unerwartete Modificationen der Partheien, welch ein Schwanken der Erfolge kann man in einer ſolchen Sitzung beobachten! Welch einen raſchen Umſchwung der Meinungen, der Jahre brauchen würde, ſollte er den Weg durch die ganze Maſſe des Volkes machen! Aber wie viel Zeit, Talent und Kraft wird auch um bloße Phraſen, um bloßes Wortgezänk verſchwendet! Man putzt ſich mit Maximen heraus, die ſich eigentlich von ſelbſt verſtehen; die Eitelkeit ſich hören zu laſſen, die Sucht Andere anzugreifen, ſich vertheidigend wieder anzugreifen, kurzum die bloßen Perſönlichkeiten nehmen noch gar zu viel Raum, und verwirren und verzögern die Angelegenheiten unendlich.

Den 24ſten.

Abermals eine Sammlung von Kunſtſchätzen, die ich geſehen, aber eine von ganz unſchätzbarem Werthe. Es iſt die des Banquiers Aguado. Hier ſind ſpaniſche Bilder von unbeſchreiblicher Schönheit. Die einfache Natur in der Auffaſſung, die Stärke des Ausdruckes, die Pracht der Farben, alles das ſetzte mich in ſtaunende Bewunderung. Ich kann Dir nicht alle die köſtlichen Bilder von Murillo, Ribera, Cano, Velasquez, Francisquito und Zurbaran nennen, noch weniger beſchreiben. Die Heiligenbilder ſind von derſelben Gewalt des inbrünſtigen Ausdruckes, von dem ich Dir ſchon bei Gelegenheit der ſpaniſchen Bilder im Louvre geſagt; hier aber ſah ich auch einige humoriſtiſche Darſtellungen, die mich wegen ihres frappanten Ausdruckes und der Anmuth ihrer Darſtellung ungemein angezogen. Auf einem Bilde von Velasquez iſt ein hübſches junges Mädchen mit dem Verſuche beſchäftigt einen Mohren zu waſchen, deſſen lachendes Geſicht der naiven Emſigkeit ſpottet, mit welcher ſie den großen Schwamm handhabt. Iſt das nicht ein allerliebſter Einfall? — Auf einem andern Bilde deſſelben Meiſters ſehen wir einen alten närriſchen Kauz, den eine Schlange in den Finger gebiſſen, und der nun, laut ſchreiend, die lächerlichſten Geſichter ſchneidet. Schon an den einfachen, geſunden Motiven dieſer Bilder hatte ich meine Freude, und die Ausführung iſt obenein von der größten Vollendung. — Auch italiäniſche und niederländiſche Bilder ſind in dieſer Gallerie, einige recht anziehende von Fra Bartolomeo, Luini, Domenichino, Paul Veroneſe, Rembrandt u. A., aber ſie ſcheinen mir nicht von großem Werthe, und gegen dieſe Spanier kommen ſie gar nicht auf. Dagegen verdienen einige ſehr merkwürdige Skulpturen volle Aufmerkſamkeit. Eine weibliche nackte Geſtalt von Canova, die ſich ſehr unſchön auf einem Kiſſen wälzt, mißfiel mir; dagegen zog mich eine Magdalena von demſelben Meiſter unwiderſtehlich an. Die etwas magere aber dennoch ſehr ſchöne Geſtalt liegt auf beiden Knieen, ermattet auf die Ferſen zurückgeſunken. Mit beiden Händen, welche auf den Knieen ruhen, hält ſie ein Kreuz, das zarte Haupt mit den ſchönen langen Haaren iſt geſenkt und in ſüßer Zerknirſchung blickt ſie auf das Kreuz. Die Geſtalt macht einen überaus rührenden Eindruck.

Unwiderſtehlich aber nahm mich ein andres Bildwerk gefangen, als deſſen Schöpfer man mir Thorwaldſen nannte, ich weiß nicht ob mit Recht. Denke Dir das ſchönſte Weib, nackt auf einem Bette liegend;

die rechte Hand hält die Stirn des leicht hintenübergelehnten Kopfes, und indem der Arm mit dem Ellbogen über das Kopfkiſſen hin ſich ſtützt, iſt der ganze Oberkörper um etwas aufgerichtet. Das linke Bein iſt herangezogen und das Knie aufrecht geſtellt, der linke Arm liegt läſſig über den Leib herab, die Hand im Schooße. Die ganze Geſtalt, das Lächeln des Geſichtes athmet eine wunderſüße Erinnerung, noch nie habe ich einen ſo reinen Ausdruck ſchöner Sinnlichkeit, ſolch eine naive Wolluſt, in ſo durchaus vollendeten Formen dargeſtellt geſehn. — Man kommt in Paris nie zu Ende, alle Tage trifft man auf neue überraſchende Dinge. Wie ſehr bedauere ich, daß ich die ſpaniſchen Bilder, welche der Marſchall Soult ſich auf ſeinem Feldzuge in Spanien zu ſammeln verſtanden hat, nicht ſehen werde. Ich empfange hierin auch einen Rückſchlag der miniſteriellen Kriſis. Sie macht den Marſchall ſo verdrießlich, daß er alle Geſuche um die Erlaubniß, die Bilder zu ſehn, abſchlägt.

Weniger Freude fand ich Abends im Théatre français, wo man Nicomède von Corneille auf eine Weiſe gab, die ich Dir gar nicht beſchreiben kann und mag. Rachel hatte nur eine untergeordnete Rolle, in welche ſie mit Mühe ihre Lieblingsfarben hineintuſchte. Es iſt doch übel, daß man überall und immer das junge Mädchen nur in dieſem ironiſchen, bittern und giftigen Tone reden hört. Wenn ſie das nicht bald ändert, ſo endet es bald mit ihr; in dieſer unerquicklichen Monotonie geht ſie unter. Mein Nachbar, der, wie er mir ſagte, ſeit fünfzehn Jahren das Theater nicht beſucht hatte, und nur gekommen war um Rachel zu ſehen, hatte es damit nicht günſtig getroffen, obſchon er ſelbſt in dieſer kleinen Rolle, in jenen eigenthümlichen Zügen Rachels Meiſterſchaft anerkannte. Ueber den Verfall dieſes Theaters überhaupt konnte er ſich gar nicht zufrieden geben. Unaufhörlich ſchüttelte er den Kopf, ſchnalzte mit der Zunge, ſeufzte und ſtöhnte, und in den Pauſen bemühte er ſich, mir eine Vorſtellung von der ehemaligen Herrlichkeit zu geben. Und ſo wie dieſer Mann denkt eigentlich das ganze Publikum. Ligier, der im Beſitz aller Paraderollen iſt, wird geziſcht, dennoch behauptet er ſeine Stellung, und viele noch Schlechtere, als er, machen es ebenſo. Daß die ungeduldigen Pariſer, die doch ſo gern ändern und umgeſtalten, ſich das gefallen laſſen, iſt mir unbegreiflich.

Nach der Tragödie ſah ich noch zwei Akte des Joueur von Regnard mittelmäßig ſpielen, und fuhr noch um eilf Uhr zu Herrn Ancelot. Ich muß es, nun mein Aufenthalt in Paris zu Ende geht, über mich gewinnen, nach dem Theater noch eine Geſellſchaft zu beſuchen. Der Zirkel, der ſich bei Ancelot's allwöchentlich verſammelt, iſt ſehr anziehend, nicht nur durch die Anweſenheit vieler ſehr intereſſanter Menſchen, ſondern beſonders dadurch, daß es ein talent- und geiſtvolles Paar iſt, das ſie verſammelt, deſſen Unterhaltung man eifrig aufſuchen würde, auch wenn man Niemand weiter dort zu finden wüßte. Dazu macht Ancelot ſich durchaus nicht zum Mittelpunkte ſeines Kreiſes, er weiß ſich gleich einem Gaſte zu benehmen, leitet das Geſpräch nicht, er unterhält es nur. Die Zwangloſigkeit, welche dadurch entſteht, wird durch die liebenswürdige Frau unendlich gefördert, die es verſteht, in der erſten Viertelſtunde dem Fremden ein Gefühl von ungenirtem Zuhauſeſein zu geben. Dies iſt ein muſterhaftes Haus, und ich weiß es unſerm geiſtreichen und witzigen Landsmanne, dem Doctor Koreff, nicht genug zu danken, daß er mich hier eingeführt. Daß ich in dieſem Kreiſe wieder eine lange Auskunft über deutſche Litteratur und Bühne geben mußte, kannſt Du Dir denken. Ich bin auf dies Geſpräch nun förmlich einſtudirt, und führe es daher mit Geläufigkeit. Mein Papageientalent kommt mir hier gut zu Statten. Ich habe es den Pariſern nämlich in etwas abgelernt, ihnen ihre Redemelodien nachzuſingen, das gefällt ihnen, ſie loben dann mein accentloſes Franzöſiſch, und gerade die falſchen Accente ſind es, die mir dies Lob erwerben.

Nach Mitternacht gingen wir ins Speiſezimmer und rangirten uns um den großen runden Tiſch, an welchem Madame Ancelot Thee und Chocolade reichte. Dergleichen iſt in Paris eine Seltenheit, aber zu läugnen iſt es nicht, daß es dem Kreiſe eine gewiſſe Traulichkeit gab, die ſonſt den Pariſer Zirkeln fehlt. Ich ſaß bei der Frau vom Hauſe. Sie iſt nicht mehr jung, ohne Anſpruch auf Schönheit, aber wohlgebildet; ſie ſpricht mit Geiſt, ohne Prätenſion, und hat überhaupt etwas Weiches, Verſtändiges und Zutraueneinflößendes in ihrem ganzen Weſen. Das Geſpräch an dieſem Tiſch war faſt immer allgemein, und wahr iſt es, eine ſolche Pariſer Converſation hat einen außerordentlichen Reiz. Man wirft ſich den Gegenſtand wie einen Ball zu, und immer mit einer neuen Wendung und Färbung fliegt er weiter. Man hört die hübſcheſten Einfälle, die treffendſten Bemerkungen dabei, und die Ueberlegenheit der ausgezeichneteſten Leute wird nicht dominirend, denn ein Jeder iſt gewandt genug, doch irgend etwas zur Unterhaltung beizutragen. Was aber ſehr weſentlich dabei wirkt, iſt die lebhafte Theilnahme der Frauen. Sie bringt ein friſches unbefangenes Leben in das Geſpräch, neutraliſirt alle Gelehrſamkeit und ſpeciellen Kenntniſſe der Männer, und verleiht durch die feinen kleinen Rückſichten, die ihr Geſchlecht bedingt, der Unterhaltung einen anmuthigen, galanten Ton. Eine Beſchränkung des Geſprächſtoffes hat man von den Pariſer Frauen auch nicht zu fürchten, es wird Alles vor und mit ihnen beſprochen, und ſo frei und ungezwungen ſie ſich dabei zeigen, wiſſen ſie doch überall die rechten Gränzen aufrecht zu erhalten.

Nach ein Uhr trennte ſich die Geſellſchaft, ich fand zum erſten Male die Straßen von Paris faſt menſchenleer. Auf den Boulevards begegnete ich nur einzelnen Perſonen, in der rue Vivienne, auf dem Börſenplatze, wo man am Tage ſich hindurchwinden muß, keiner Seele. Nichts vernahm ich als meine eignen Tritte und das Rauſchen einiger Brunnen, wo man am Tage vor dem betäubenden Geſchwirre ſich nicht zu retten weiß. In der Nähe des palais royal begegnete ich einer Patrouille. Die Soldaten gingen zu beiden Seiten der Straße dicht an den Häuſern, einzeln, hintereinander, in Entfernung von fünf bis ſechs Schritten, um nicht zu gleicher Zeit angegriffen zu werden, und ſich gegenſeitig beiſtehen zu können. Das erinnerte mich, daß man mir gleich zu Anfang meines Aufenthaltes hier gerathen hatte, auf dieſe Weiſe des Nachts in Paris zu gehen, wenn ich mit Mehreren ſei, unbedingt aber einen Fiacre zu nehmen, wenn ich allein meinen Heimweg zu machen habe. Sobald ſich nämlich das Publikum aus den Theatern verlaufen hat, veröden die Straßen, und die Gefahr für die Fußgänger beginnt. Wenn man freilich bedenkt, welch eine furchtbare Anzahl von Menſchen in Paris ohne eigentlichen Lebensunterhalt exiſtirt, ſo iſt es nur zu bewundern, daß der Unfug nicht noch größer iſt. Indeß bin ich unangefochten nach Hauſe gekommen und verſpreche Dir, mich künftig in den Schutz eines Cabriolets zu begeben.

Achtzehnter Brief.

Paris, den 26. April 1839.

Nun ſollſt Du auch einen Nachtrag über die hieſigen theatraliſchen Verhältniſſe, in dem Berichte über die Verfaſſung des Théatre français erhalten. Samſon hat mich geſtern darüber ins Klare geſetzt. — Du weißt, daß Napoleon in Moskau die Statuten dieſes Theaters regulirte. Danach hatte die Société der erſten Schauſpieler alle künſtleriſchen Anordnungen unbedingt allein zu treffen, theilte den Gewinn der Vorſtellungen, und gab den alternden Künſtlern Penſionen, engagirte auch oft andere Künſtler auf eine beſtimmte Reihe von Jahren, kurz ſie war eine ganz ſelbſtſtändige Corporation, die nur für die Subvention, die ſie vom Staate erhielt, ſich auch deſſen Beaufſichtigung im Allgemeinen gefallen ließ. Der Tod Talma's raubte nun dem Theater nicht nur ſein überragendſtes Talent, ſondern auch den Mann, der mit großartiger Geſinnung der Führung der Angelegenheiten eine edle Richtung erhielt. Als er dahin war, ſank das Intereſſe des Publikums; die alternden Sociétaires ſelbſt konnten es nicht rege erhalten, und ihre Selbſtſucht verhinderte das Heranziehen junger Talente, ſo daß, als vollends die Julirevolution die Theater alle auf lange Zeit verödete, das Théatre français ſich gar nicht wieder aufnehmen konnte, und bedeutend in Schulden gerieth. Nun machten die Sociétaires ihre Angehörigkeit an Staat und Krone geltend, und verlangten Hülfe. Thiers, damals gerade Miniſter, erklärte ſich bereit ihnen zu helfen, jedoch unter der Bedingung, daß ſie einen Director ernennten, an den man ſich in allen Dingen halten könne und der, unabhängig von den Einzelnintereſſen, dem Theater wieder einen Aufſchwung zu geben vermöchte. Die Sociétaires, froh ihre Geldintereſſen ſalvirt zu ſehen, ernannten über Hals und Kopf Herrn Vedel, und der Staat half ihnen aus der Noth. In der Eile, mit der dies geſchehen, hat man aber das Verhältniß zwiſchen Director und Sociétaires nicht genau feſtgeſtellt, wodurch nun der ganze Zuſtand ein ſchwankender geworden, und durchaus nicht geeignet iſt, der Bühne eine wahrhafte Regeneration zu bringen, deren ſie dringend bedarf. Zum freien ſich ſelbſt Beherrſchen haben den Sociétaires die ebenſo nothwendigen als ſeltenen republikaniſchen Tugenden gefehlt; den Anordnungen des Directors ſtellen ſie aber immer noch ihre perſönlichen Berechtigungen an die Einnahme oder an beſtimmte Rollenfächer entgegen, und der Director hat auch wohl nicht den Muth energiſch zu verfahren, da er von ihnen abhängig iſt. Offenbar kann dies ungeſunde Verhältniß nicht lange beſtehen. Bei neuen Stücken mögen die Fächerabtheilungen und Rollenberechtigungen freilich weniger Nachtheil bringen, weil der Dichter das Recht der Rollenvertheilung hat, dem alten Repertoire aber ſind jene Berechtigungen ſehr nachtheilig. Die Rollen ſind durch ſie ein lebenslanges Eigenthum, und fallen beim Ausſcheiden des Beſitzers als Erbtheil demjenigen zu, der zu Anfang ſeiner Anſtellung die Anwartſchaft darauf erhalten hat, wenn er auch ſeitdem vielleicht ganz unfähig dafür geworden iſt. Wie nachtheilig dieſer Gebrauch der Entwickelung der Künſtler ſelbſt ſein muß, liegt am Tage, denn ſelten wird irgend einem die Gelegenheit, ſich in einem anderen Fache zu verſuchen, als in dem ihm angewieſenen, in welches er oft nur durch äußere Umſtände gedrängt worden iſt, und ſo muß er lebenslang vielleicht in einer falſchen Richtung bleiben. Beim Wiedereinſtudiren älterer Stücke, oder beim Nachſtudiren einzelner Rollen wird der Schauſpieler nun wieder von den überlieferten alten ſceniſchen Anordnungen eingezwängt. Die älteren Künſtler theilen nämlich dem Neuhinzukommenden mit, wie von Anbeginn die Situationen geordnet, welche Nüancen, Effekte und Späße angebracht worden ſeien, und damit iſt die Forderung an ihn geſtellt, ſich nach dieſem Muſter zu halten. Nur die hervorragenden Talente wagen es jetzt, ſich von dieſer Herrſchaft der Tradition zu emancipiren, und in ihren Darſtellungen der eigenen Ueberzeugung zu folgen. Du ſiehſt, das Alte iſt hier, obſchon in Verfall, immer noch mächtig genug, das Neue zu hemmen, und eine freie Entwickelung des Inſtitutes überhaupt zu hindern.— Alle dieſe Data habe ich, wie geſagt, von Samſon, der die Verhältniſſe mit reinem, unbefangenem Blicke durchſchaut, aber eben nichts daran ändern kann. Er iſt ein ſehr verſtändiger, geiſtreicher Mann, deſſen Bekanntſchaft immer zu meinen angenehmen Erinnerungen gehören wird. Abends ſah ich ihn auch den Sganarelle in dem Molière'ſchen Stücke gleiches Namens mit vielem Humor ſpielen.

Von dieſer Vorſtellung ging ich ins Renaiſſance-Theater, wo das von der Gräfin Merlin veranſtaltete Dilettanten-Concert, für die auf Martinique durch das Erdbeben Verarmten, Statt fand. Ich hatte bei meinen letzten Beſuchen die Gräfin ſtets in einem Strudel von all' den Beſchäftigungen und Sorgen für dies Concert gefunden, die von ſolcher Veranſtaltung unzertrennlich ſind, auch wenn, wie hier, die größte Bereitwilligkeit von allen Seiten ſich hülfreich zeigt. Flure und Treppen des Theaters fand ich mit Bäumen und Blumen aufgeſchmückt, Cavalière erſten Ranges hatten die Aemter der Thürſteher übernommen. Der Saal war auf das allerglänzendſte beleuchtet, vom erſten Range hatte man eine breite Treppe in das von Bänken geräumte Parterre hinabgebaut, reich drappirt und mit Orangerie und Blumen prächtig geziert. Im Parterreraume bewegte ſich, wie in einem Salon, die Crème der Pariſer Geſellſchaft; Alles in höchſter Eleganz. Man nahm auf zwanglos gereihten Seſſeln Platz, auf der Bühne ſaßen die ſingenden Damen, ſämmtlich weiß, doch mit äußerſter Eleganz gekleidet. Hinter ihnen ſtanden die Herren, dann amphitheatraliſch aufſteigend die Muſiker. Es war ein ganz pompöſer Anblick. Wie habe ich Dich herbeigewünſcht! Du hätteſt alle die modiſche Herrlichkeit doch beſſer zu ſchätzen gewußt als ich.

Die Ouvertüre zu Euryanthe wurde mittelmäßig geſpielt, es war das Orcheſter der großen Oper. Einige Virtuoſen, Garreau auf dem Violoncelle, Artot auf der Geige, Döhler auf dem Flügel, ließen ſich mit aller Meiſterſchaft vernehmen. Der junge Mario, der nach kurzer Studienzeit als Robert le diable jetzt das Publikum entzückt, ſang eine Romance „les dernières paroles de Nourri“ und ein Duett mit der Gräfin Merlin. Er hat eine ſchöne, jugendliche Stimme, offenbares Talent, aber er ahmt die forcirte Art Duprez's nach; darüber kann er leicht die Stimme einbüßen. Die Gräfin Merlin that ſich als erſte Sängerin glänzend hervor, ſie ſang das eben erwähnte Duett, die Parthie der Euryanthe im erſten Finale dieſer Oper, ein Finale von Bellini und das letzte aus Fidelio. Ihre Stimme iſt ſtark, wohlklingend, und ſie ſingt gewandt, in italiäniſchem

Geſchmack, mit großer Bravour. Noch einige Dilettanten zeichneten ſich vortheilhaft aus, die Chöre, mit welchen Meierbeer ſich viele Mühe gegeben hatte, wurden gut exekutirt. Kurz das Ganze war ſehr intereſſant, aber man hatte anſtatt um acht Uhr, erſt um zehn angefangen, und ſo war es nach zwölf Muſikſtücken faſt ein Uhr; man ließ alſo die als Beſchluß angekündigte Ouvertüre zur Zauberflöte fort, und das war ſehr vernünftig. —

Nun, meinſt Du wohl, war mein Tagewerk zu Ende? Nichts weniger. Die Gräſin hatte mich eingeladen bei ihr zu ſoupiren, dorthin mußte ich alſo. Es verſammelte ſich eine Geſellſchaft, größtentheils von Perſonen, die an dem Concerte irgend einen Theil gehabt, als Beſchützer oder als Mitwirkende. Auch Mario war dort, ein hübſcher, liebenswürdiger und beſcheidener Menſch. Mad. Gay, die Schriftſtellerin, lernte ich kennen, eine alte, ſehr lebhafte, vielredende Frau. Der glänzende Erfolg des wohlgelungenen Concertes war natürlich Hauptgegenſtand des ſehr belebten Geſpräches; die Einnahme muß bedeutend geweſen ſein, denn die Eintrittskarten waren größtentheils zu zwanzig Franken, nur ein kleiner Theil zu zwölf verkauft worden. Nach dem Souper wurde die Geſellſchaft überaus munter. Die Gräſin vertheilte kleine ſpaniſche Zigarren und ſie ſelbſt rauchte als ächte Creolin mit großer Virtuoſität.

Es war gegen vier Uhr, als ich den Weg nach Hauſe antrat, und auf dem Boulevard noch unter mehrern Cabriolets die Auswahl hatte. Iſt das nicht ein tolles Leben hier?

Den 27ten.

Meine nahe Abreiſe drängt mich nun, noch einige Sammlungen, wenn auch nur auf die oberflächlichſte Weiſe, kennen zu lernen. So habe ich heut die königliche Bibliothek beſehen, d. h. ich bin durch die langen Säle gegangen, und habe die Reihen der Bücherrücken in den Schränken betrachtet. Ein intereſſantes Gemiſch von Alterthümern wird in einem der letzten Säle aufbewahrt. Rüſtungen von der feinſten Arbeit, orientaliſche Waffen, ein ganzer Fund von römiſchen Silbergeräthen und Penaten, die man zu Berthouville bei Bernay ausgegraben hat, viele geſchnittene Steine, Paſten, kleine eiſerne und erzene Figuren, ſchöne Goldgefäße, antiker Schmuck, Münzen u. ſ. w. Der erzene Stuhl des Königs Dagobert, Mumienkaſten und viele andere ſehr merkwürdige und werthvolle Dinge. In einem der Bücherſäle iſt ein wunderliches Kunſtwerk aufgeſtellt, ein etwa acht Fuß hoher Felſen von Holz geſchnitzt, den Parnaß vorſtellend, auf welchem Apoll von den Muſen umtanzt, in etwa fußhohen Erzfiguren dargeſtellt iſt. Auf den Abſätzen des Felſens, faſt bis zum Fuße deſſelben herab, ſieht man noch eben ſolche Figuren von Dichtern und

Gelehrten in verſchiedenen Stellungen; nach welchen Rangordnungen dieſe Figuren aufgeſtellt waren, konnte ich nicht herausbringen. In dem Leſeſaale fand ich über hundert Perſonen an den langen Tiſchen emſig arbeitend. Es iſt angenehm, daß man in allen Sammlungen und Inſtituten von Paris ihren praktiſchen Nutzen ſogleich beobachten kann. Für den nur flüchtigen Beſchauer ſind viele merkwürdige Handſchriften unter Glas ausgelegt, Schriften in allen exiſtirenden Sprachen, Handſchriften berühmter Männer, unter welchen mir Voltaire's durch ihre fein geregelte Sauberkeit auffiel. Auch Büchereinbände aus verſchiedenen Zeiten ſind nebeneinander ausgeſtellt, mittelalterliche Gebetbücher mit den ſauberſten Miniaturen geziert. Wer doch Zeit hätte, das alles genau zu beſehen! Im Erdgeſchoſſe ſah ich noch ägyptiſche und einige indiſche Alterthümer, auch ein Paar chineſiſche Porzellanthürmchen. — Ich weiß nicht warum gerade in der Bibliothek dieſe ſo verſchiedenartigen Gegenſtände aufgeſtellt ſind, warum nicht in den betreffenden Muſeen. In dem geographiſchen Bibliothekſaale ſtehen zwei rieſenhafte Globen, die durch zwei runde Ausſchnitte in der Decke ihre obere Hälfte in den darüber liegenden Saal hineinzeigen.

Nachdem ich alle dieſe Räume, recht wie ein Engländer, durchlaufen hatte, fuhr ich nach dem Montmartre und ſtieg durch die kleinen Häuſerreihen der erquickend ſtillen Vorſtadt den Berg hinan. Wieder eine herrliche Ausſicht über das offene Feld bis nach St. Denis, auf die Vorſtädte, die in einzelnen Streifen, wie Häuſerheerden durch die Ebene und an den Höhen hingetrieben ſind, dann auf die Rieſin Paris ſelbſt, zu meinen Füßen kokett hingelagert in ihrem zarten Duftſchleier, den ſie von den weißlichen Sonnenſtrahlen hin und wieder lüften ließ. Es war das letztemal, daß ich die Stadt ſo überſah, ich nahm einen feierlichen Abſchied. Paris hat mir den Begriff vom Erdenleben erſt vervollſtändigt und in ganzer Bedeutſamkeit gegeben, hier erſt habe ich geſehen, bis wie weit man das Leben in all ſeinen Richtungen treiben kann; Paris iſt das weltliche Sein in vollkommener Geſtaltung. So war mir in dieſer Stunde, als nähme ich von der Welt Abſchied, um in das ſtille Friedensthal meiner Heimath mich zurückzuziehen.

Durch die Häuſerreihen, welche den Rücken des Berges decken, ging ich nun hin; ſie ſind bis unter die Dächer mit Ankündigungen bemalt. Die Kinder ſpielten vor den Thüren, es roch nach Vieh und nach Rauch, als ob man in einem Dorfe wäre; dazu war es hier oben ruhig, und nur aus dem Häuſermeere zu meinen Füßen, wohin ſich mir einige Male der Blick eröffnete, brauſete der Straßenlärm wie die ferne Brandung herauf. Ich ſtieg nach der Barrière Montmartre hinab, kam noch in den Bereich des großen Kirchhofes und der Bildhauerwerkſtätten und Blumenhändlerbuden, die dazu gehören, und fuhr mit einem Omnibus, der ſo eben ſeine Tour begann, nach dem palais royal.

Abends ſah ich im Gymnase noch einmal Henry Havelin mit geſteigertem Vergnügen, dann ein neues Stück le dépositaire. Es iſt eine ſchwache Arbeit. Ein Mann, dem eine große Summe zur Verwahrung übergeben worden, wird bei den Unruhen und Räubereien im Lande ſo beſorgt um die Sicherheit des Depoſitums, daß er in eine Nervenkrankheit fällt, nachtwandelt, und in dieſem Zuſtande das Geld in einen beſondern Verſteck bringt. Davon weiß er nun ſpäter, als er geneſen iſt, und der Eigenthümer das Depoſitum zurückfordert, nicht das geringſte, und glaubt daß es auf unbegreifliche Weiſe entwendet ſei. Seine bürgerliche Stellung, ſeine Ehre, das Glück ſeiner Tochter ſind dadurch gefährdet; er iſt voll Verzweiflung und in dieſem gereizten Nervenzuſtande nachtwandelt er wieder, geht nach dem Orte, wo er das Depoſitum verſteckt hat, man belauſcht ihn, der Schatz wird gefunden, und alles iſt gut. Das iſt nun unzweifelhaft eine intereſſante Krankengeſchichte, aber zu einem dramatiſchen Kunſtwerke iſt ſie nicht geworden. Bouffé verrieth in der Titelrolle heute ſeine ſchwache Seite; es iſt mir natürlich höchſt intereſſant, auch dieſe zu kennen. Die Darſtellung gewaltſamer, leidenſchaftlicher Zuſtände, die letzten tragiſchen Wirkungen gelingen ihm nicht.

Er ſpielt ſie nur, man erlebt ſie nicht an ihm. Um wie viel bedeutender hätte Boccage dieſe Rolle geſpielt! — So habe ich auch von dieſer Bühne Abſchied genommen, die mir in ihrer Gattung ein unvergeßliches Muſterbild bleiben wird.

Neunzehnter Brief.

Paris, den 28. April 1839.

Meine Abſchiedsbeſuche haben nun auch ſchon begonnen. Ich war bei Lemercier, der in ſeiner gutherzigen Weiſe mir etwas Begütendes glaubte ſagen zu müſſen wegen der rauhen Art, in welcher der lange Akademiker ſich bei unſerer letzten Zuſammenkunft gegen mich ausgeſprochen hatte. Er gab mir eine Karte zur öffentlichen Sitzung des Inſtituts, welche leider am Tage meiner Abreiſe Statt findet, und die ich daher wahrſcheinlich werde aufgeben müſſen. Er wird bei dieſer Sitzung ein Bericht auf die Daguerre'ſche Maſchine vortragen, um das Intereſſe für dieſen Gegenſtand wieder zu beleben, denn der Erfinder hat durch einen Brand in ſeinem Zimmer ſeinen ganzen Apparat eingebüßt, weshalb auch während meines Aufenthaltes in Paris von der wunderbaren Operation dieſer Maſchine nichts zu ſehen war. So ſchied ich von dem alten liebenswürdigen Manne, ohne deſſen Bekanntſchaft mir ein wohlthuendes und wichtiges Element des franzöſiſchen Lebens fremd geblieben wäre.

Ich eilte nun nach dem jardin des plantes und wanderte dort über zwei Stunden umher. Die Muſeen zu ſehen, fehlte es mir an Zeit, aber meine Ausbeute war dennoch reich genug. Unter allen fremden Gewächſen hat die Ceder mir wahrhaft imponirt, welche im Jahre 1735 vom Libanon hierher verpflanzt worden iſt. Ein prächtiger Baum, von ſchön geſchwungenen weitgeſtreckten Aeſten, welche ihr ſchwärzliches Nadelgrün ganz flach, wie ausgeſpannte Fächer ausbreiten. Der Baum ſieht dadurch der Buche und der Pinie zugleich ähnlich, und unterſcheidet ſich doch wieder durch ſeine ganz fremde, wunderbare Eigenthümlichkeit.

Von den großen Palmenhäuſern eilte ich nach dem Thiergarten zu kommen, wo theils in großen Gebäuden, theils in kleinen Hütten die Thiere wohnen, und ſich in eigenen Umhegungen im Freien zeigen. Für die wilden Thiere iſt es noch zu kalt im Freien — für die Menſchen eigentlich auch — ich ſah ſie daher im Innern des langen Gebäudes. Es ſind ſehr ſchöne Tiger, Pardel und beſonders viele prächtige Löwen hier. Der junge Löwe, welchen der Herzog von Nemours mitgebracht hat, iſt ſehr zahm. Eine alte koloſſale Löwin aus der Sahara lag die ganze Zeit über unbeweglich, wie aus Stein gehauen da, mit Blicken, als ob ſie das Schickſal ganzer

Welten bedächte. Ein ſcheuer wilder Leopard liegt unausgeſetzt hinter den zurückgeſchlagenen Laden des Käfiges im dunklen Winkel. Das arme Thier mit den funkelnden Augen, wie es an ſeiner Sklaverei kaut! — Das hufeiſenförmig gebaute Affenhaus umſchließt einen halbrunden freien Raum, der vorn mit einem feinen Gitter abgeſchloſſen und oben mit Glas bedeckt iſt. Da hinein werden bei warmem Wetter die Affen gelaſſen, die bei den dort befindlichen Springbrunnen und auf den Bäumen eine tolle Wirthſchaft treiben mögen. Ich mußte die poſſierlichen Thiere im Innern des Hauſes beſuchen. Die eine Aeffin hatte ein ſechstägiges Junges, das ſie bei allen ihren Sprüngen nicht aus dem Arme ließ, und das halbnackte braune kleine Ding, mit dem verſchrumpften Kindergeſichte, ſah ſie unabläſſig auf das zärtlichſte an. Von einem eingehegten Raume zum andern ging ich, die verſchiedenen Thiere zu ſehen, von denen jedes nach ſeiner Weiſe logirt iſt, wie Du das auf der Pfaueninſel geſehen haſt. Beſonders merkwürdig war mir nur der Elephant, der in ſeinem Reviere umherſpazierte und ſich mit dem ſchnuppernden Rüſſel Brod von den Zuſchauern am Gitter erbat, dann vor Allem aber die Giraffe. Das iſt ein ſo fabelhaftes Thier, wie der Traum ſie erfindet. Wenn ſie den platten langen Hals ausreckt, um mit dem Kameelkopfe nach der Decke ihres Hauſes hinauf zu ſchnobern, glaubt man, es werde mit der Länge gar kein Ende nehmen. Jede ihrer Bewegungen bringt eine neue monſtröſe Geſtalt hervor, weil die einzelnen Glieder gar nicht zu einander zu gehören ſcheinen. Die Bären beſuchte ich auch, die in ſehr geräumigen Gruben wohnen, und eilte dann zur Stadt. — Das ſtete Sehen wird eine wahre Laſt, wenn man es ſo als Arbeit behandelt, zumal wenn man in einmaligem Beſchauen die ganze Summe des Gewinnes davon ziehen ſoll. Du kannſt mir glauben, ich bin endlich recht herunter von dieſer unausgeſetzten Anſpannung.

Ein längſt vorbereiteter Beſuch bei Caſimir Delavigne war es, der mich zur Eile trieb. Meierbeer hatte mir dieſe Bekanntſchaft verſprochen, Delavigne's Unwohlſein aber den feſtgeſetzten Beſuch zweimal verſchoben. Dreimal hat mein gütiger Vermittler deshalb an Delavigne geſchrieben, und eben ſo oft an mich. Ich erzähle Dir das, damit Du eine Vorſtellung von der Weitläufigkeit und Beſchwerlichkeit des geſelligen Verkehres in Paris bekommſt, der ſich doch gar nicht erleichtern läßt. Wollte ein Mann wie Delavigne einen jeden Fremden ohne Weiteres empfangen, ſo würde er von Neugierigen überlaufen werden, und keine Minute für ſich behalten; man bedarf alſo einer Empfehlung. Ebenſo kann man ihn doch auch nicht zu jeder beliebigen Stunde beſuchen, ſie muß alſo verabredet werden, und der Hinderungen und Abhaltungen giebt es in Paris ſo viele, daß oft Wochen vergehen, bis man endlich zuſammenkommt. Darum koſtet das Beſuchemachen hier ſo unendlich viel Zeit.

Meierbeer führte mich alſo zu Delavigne. Er iſt ein Mann von vielleicht fünfzig Jahren, lichtbraunem dünnem Haar, freundlichen edlen Zügen und von ſchlanker Geſtalt. Sein Benehmen iſt altfranzöſiſch, fein, verbindlich und höflich, er ſpricht ſehr verſtändig und mäßig, vermeidet überall das Unbedingte. Mir wurde ſchon wohl, als ich durch ein Zimmer ging, das ganz mit Spielzeug angefüllt war, unter dem ein munterer etwa ſiebenjähriger Knabe verkehrte; Delavigne ſpricht von dieſem Kinde und ſeinen Anlagen mit wahrer Herzensfreude.

Nachdem ich die gewohnte Auskunft über mich, mein Treiben, meinen Aufenthalt in Paris u. ſ. w. wieder ertheilt hatte, kam ein Geſpräch über Autorrechte in Gang. Delavigne und Meierbeer gehören zur Commiſſion der dramatiſchen Autoren, welche ſich hier zu einer formidablen Corporation vereinigt haben. Die Commiſſion beſchäftigt ſich gegenwärtig mit Berichtigung und Ausdehnung der Rechte über geiſtiges Eigenthum, und ſcheint mir in dem Beſtreben, einem Jeden das Seine zu geben, etwas zu weit zu gehen. So hat Victor Hugo den Antrag gemacht, dem Novellendichter einen Antheil am Gewinn eines jeden Stückes zuzuſichern, das aus einer ſeiner Novellen gemacht worden; ihn als einen Mitarbeiter zu betrachten. Dieſe Forderung ſetzt die Commiſſion in Verlegenheit, und mit Recht. Obſchon der Novelliſt in ſolchem Falle unbedingt einen ſehr großen

Antheil an dem Drama hat, ſo würde es doch zu weit führen, wollte man ihm die Rechte eines Mitarbeiters zugeſtehen; iſt es doch ſchon ſo überaus ſchwer, innerhalb der Gränzen einer einzigen poetiſchen Gattung das geiſtige Eigenthumsrecht genügend feſtzuſtellen. Denn kann der Tragödiendichter nicht ein geiſtiges Eigenthum an der Parodie, welche aus ſeinem Stücke gemacht werden, vindiciren? Werden nicht oft Situationen, Scenen aus größeren Stücken zu kleineren benutzt, und kann der Originaldichter ſie nicht als Eigenthum anſprechen? Wenn man das geiſtige Eigenthum durch verſchiedene Kunſtgattungen hindurch verfolgen will, ſo muß der Dramatiker auch Antheil an den Novellen haben, die aus ſeinen Stücken gemacht werden können, der Balladendichter an Dramen und Novellen, die aus ſeinen Erfindungen hervorgegangen ſind, und der Kriminaliſt an denen, welche auf ſeiner Darſtellung eines intereſſanten Rechtsfalles beruhen. Der Dichter wird den Maler in Anſpruch nehmen, welcher Scenen aus ſeinen Werken darſtellt, der Schauſpieler wird am Ende nachweiſen können, daß gewiſſe Stellungen und Mienen auf dieſem oder jenem Bilde ſein unbeſtreitbares Eigenthum ſeien. — So ſehr Recht und Billigkeit und die nothwendige Sorgfalt für das Gedeihen der Künſte den Schutz des geiſtigen Eigenthums fordern, ebenſo unmöglich ſcheint es mir, dieſe Eigenthumsrechte in ihrer endloſen Conſequenz zu verfolgen; man wird conventionelle Gränzen dafür feſtſetzen müſſen.

Indem wir dies betrachten, fragte Delavigne mich nach den Verhältniſſen der deutſchen dramatiſchen Autoren. Ich konnte ihm freilich nur das traurige Bild eines faſt rechtloſen Zuſtandes entwerfen, in welchem als einziger Troſt und Hülfe verheißender Lichtpunkt das neue preußiſche Geſetz erſcheint, von deſſen Nachahmung und weiterer Ausbildung wir erſt die Begründung eines Zuſtandes zu gewärtigen haben, der in Frankreich ſchon zu einer ſolchen Verfeinerung gediehen iſt.

Ich ſagte Delavigne, was ich bei Gelegenheit der Darſtellung ſeines Ludwig XI. über die Charakterrollen auf der franzöſiſchen Bühne beobachtet. Er gab mir durchaus Recht, und war der Meinung, der Mangel ſolcher Charaktere und ihrer Darſteller habe wohl ſeinen Grund darin, daß die klaſſiſchen Autoren in ihrer vorherrſchend rhetoriſchen Weiſe ſo lange Zeit als unbedingte Muſter gegolten, und die Wahl der der Tragödie würdigen Geſtalten auf einen beſtimmten Kreis beſchränkt haben; die jetzige freiere Entwickelung der dramatiſchen Litteratur werde nun auch die volle Varietät des Lebens für die Bühnengeſtalten einführen, deren ſich auch die Schauſpieler mit der Zeit vollſtändig bemächtigen würden. — Mir genügt dieſe Erklärung nicht ganz, ich muß auf die zurückkommen, welche ich Dir in einem früheren Briefe gegeben.

Nun wandte ſich das Geſpräch auf die Tragödie, welche Delavigne beauftragt iſt, für Rachel zu ſchreiben. Wir waren darüber einig, daß es für ihre Zukunſt entſcheidend ſei, ob ihr die Schöpfung*) einer Rolle in einem neuen Stücke glänzend gelinge. Doch erſt binnen Jahr und Tag tritt der Zeitpunkt dieſer Entſcheidung ein, bis dahin denkt man, werden Corneille und Racine vorhalten. Auch dieſer Dispoſition liegt doch bloße Speculation zum Grunde. Man nutzt die Friſche, die Neuheit des Talentes in Stücken, die nichts koſten, und erſt für die Zeit, wann das Intereſſe des Publikums ſich abzuſtumpfen anfängt, ſetzt man die neueren Dichter in Bewegung. Daß alsdann das Talent ſelbſt ſchon zur Einſeitigkeit verwöhnt ſein kann, ſcheint man zu überſehen.

So hatten wir weit über eine Stunde verplaudert, und ich ſchied mit einem ſehr beſtimmten Eindrucke von Delavinge's Perſönlichkeit. Daß er ein vertrauter Freund des Königs iſt, ſehr langſam und gewiſſenhaft arbeitet, und als der Einzige genannt wird, auf deſſen Arbeiten die Geldſpeculation keinen Einfluß habe, dieſe Umſtände darf ich zur Vervollſtändigung ſeines Bildes nicht vergeſſen.

— — — — — — Bei dieſem Diner fand ich einige Vaudevilledichter, Journaliſten und Beamte. Die Autorenverhältniſſe kamen wieder auf's Tapet, und als ich nun abermals über die Lage der deutſchen Bühnendichter berichten mußte, wollten die Anweſenden ſich über die Aermlichkeit derſelben gar nicht zufrieden geben. Man verſicherte mich, ein einaktiges Vaudeville bringe, bei nur mäßigem Erfolge, in Frankreich ebenſo viel ein, als ein fünfaktiges Stück bei uns, das auf allen deutſchen Bühnen Glück macht. — Dumas ſagte mir neulich, er habe von einem Stück von fünf Akten, das gut einſchlägt, einen Gewinn von 30,000 Franken zu erwarten. — Man fragte mich, ob es nicht möglich ſei, den Autorantheil von der Einnahme einer jeden Aufführung der Stücke in Deutſchland einzuführen. Ich erwiderte, daß eine ſolche Maßregel in einem Lande, welches unter ſo vielen verſchiedenen Regierungen ſtehe, nicht wohl ausführbar ſei, daß auch den Dichtern wenig Vortheil daraus entſpringen würde, weil die Stücke auf den deutſchen Bühnen bei weitem nicht ſo oft und regelmäßig wiederholt würden, als hier. Robert le diable z. B. iſt in Paris allein 185mal aufgeführt worden, und Delavigne ſagte mir, daß einige Stücke von ihm im erſten Jahre 150mal in Paris gegeben worden ſeien; da trägt der Antheil etwas ein. Einer der Anweſenden, der ſehr genau von Scribe's Verhältniſſen unterrichtet iſt, verſicherte, daß deſſen Einnahme ſich jährlich auf 120,000 Franken belaufe; er erinnere ſich aber eines Jahres, in welchem ſie auf 160,000 Franken geſtiegen ſei.

---

*) Création wird hier die Darſtellung einer neuen Rolle genannt.

Auch von der Art und Weiſe, wie die Theaterdirecteren ſich von der Regierung Unterſtützungen für ihre Bühne zu verſchaffen wiſſen, und ſie dann gewandt in ihre eigene Taſche ſtecken, erfuhr ich manches. Die geſchickteſten Manöver der Art wurden vom Director der großen Oper, Herrn Duponchel, erzählt, zugleich aber eine drollige Begebenheit, bei welcher er doch übel davon gekommen iſt. Zu einer neuen Oper beſtellt er den Text bei dem gewandteſten Dichter und bedingt ein Strafgeld von 10,000 Franken, wenn das Gedicht nicht zum feſtgeſetzten Tage fertig wird. Der Dichter dagegen bedingt für den Fall, daß die Oper zur vorherbeſtimmten Zeit nicht zur Aufführung kommt, ſich die gleiche Summe aus, als Entſchädigung für die Verzögerung ſeiner Einnahme vom droit d'auteur. Nun ſchließt Duponchel mit einem der erſten Componiſten von Paris einen Vertrag über die Compoſition der Oper. Es wird ein Reugeld von 20,000 Franken beſtimmt, wenn dieſe nicht zu rechter Zeit beendet iſt, und er glaubt jetzt, ſich auf alle Weiſe gedeckt zu haben. Der Dichter liefert ſeine Arbeit zur verabredeten Stunde, der Termin für den Componiſten aber kommt heran, — und die Partitur iſt nicht fertig. Duponchel begehrt das Reugeld. Vergebens wird ihm vorgeſtellt, daß eine Krankheit die Compoſition verzögert habe, daß der Gewinn, den er von früheren Werken deſſelben Componiſten gezogen, ihn nachſichtig machen ſolle; Duponchel beſteht auf ſeinen Schein, und der Componiſt zahlt ihm 20,000 Franken. Um die Zeit, für welche die Aufführung der Oper projectirt war, kommt der Dichter und fordert ſeine 10,000 Franken ein; Duponchel hat alſo immer noch eben ſo viel davon getragen. — Später zeigt ihm nun der Componiſt an, ſeine Partitur ſei fertig. Schön, ſagt Duponchel, geben Sie her. Sehr gern, erwidert jener; aber der Zeitpunkt, zu welchem ich Ihnen die Oper zu liefern hatte, iſt vorüber, ich habe das Reugeld gezahlt, unſer Geſchäft iſt abgemacht; wollen Sie die Oper jetzt, ſo kann ich ſie Ihnen nur auf ganz neue Bedingungen geben. Zahlen Sie mir zur Stelle die 20,000 Franken zurück, ſonſt gebe ich die Partitur der komiſchen Oper. — Was war zu thun? Duponchel zahlte das Verlangte, und hatte ſo mit all ſeiner Schlauheit 10,000 Franken eingebüßt.

Dies Beiſpiel kann Dir eine Vorſtellung von der Art geben, wie hier mit Kunſtwerken auf Gewinn und Verluſt operirt wird, ehe ſie noch ins Leben getreten ſind; es iſt gerade wie mit den Eiſenbahnaktien.

Als wir ſchon bei Tiſche waren, und ich mich des Geſpräches unter verſtändigen Männern erfreute, kam Herr Duponchel, und bemächtigte ſich abſprechend und durchfahrend der Unterhaltung. Der Mann ſieht unfein aus, ſpricht überlaut und nicht eben gewählt, ſucht Streit, und hat ein läſtig ruhmrediges Weſen. Von den Capricen der Sängerinnen und Gott weiß was für Couliſſengeſchichten wußte er zu reden, auch von ſeiner Uneigennützigkeit und Aufopferung für die Kunſt. — Es war intereſſant genug mit anzuhören, aber er hatte uns doch die Societät verdorben. Und ſolch ein Mann ſteht an der Spitze eines Inſtitutes, das zum großen Theil den muſikaliſchen Geſchmack von Paris leitet.

Zwanzigſter Brief.

Paris, den 29. April 1839.

— — — — — — — — — — —

— — Aber Du gehſt in Deinen Sorgen zu weit, ſo ſchlimm ſteht es um Frankreich nicht. Bedenke nur, daß dies Land über 33 Millionen Bewohner hat, und daß, wenn auch wirklich die eine Million der Pariſer durch und durch des Teufels wäre, noch ein erträgliches Uebergewicht von ebenſo guten Leuten, als wir zu ſein uns einbilden, in Frankreich bliebe. Und auch Paris iſt nicht wie Sodom und Gomorrha zum Feuerregen reif, wenigſtens möchten vor dem Tage des Gerichts wohl hunderttauſende von Loths zu retten ſein, deren Töchter ſich ſogar viel beſſer betragen würden, als die des alten Sodomiten. Nein, glaube mir, es giebt der edlen und tugendhaften Menſchen hier recht viele, ſie müſſen auch nicht ſo ſchwer aufzufinden ſein, denn habe ich doch während meines kurzen Aufenthaltes Bekanntſchaften gemacht, die ich gern mein ganzes Leben hindurch hegen möchte. — Deshalb nehme ich aber nichts zurück, was ich Dir früher geſagt: Verderbniß beherrſcht allerdings in Paris die meiſten Verhältniſſe, der Beſſeren ſind wenige und ſie haben den Muth nicht, dem Strome entgegen zu ſchwimmen. Nun iſt freilich Paris das einzige Organ der Verkündigung franzöſiſchen Lebens für uns; in Paris allein wird auch das politiſche Leben, wird die Richtung von Wiſſenſchaft, Kunſt, Litteratur beſtimmt, und das iſt allerdings ſchlimm, aber Du kannſt getroſt den beſſeren Elementen der menſchlichen Geſellſchaft auch hier vertrauen. Der alte Gott lebt noch, und lebt auch in den Pariſern; ſie mögen ſich anſtellen wie ſie wollen, er wird ſie reinigen zu ſeiner Zeit. Paris wird nicht untergehen, weder durch Feuer noch durch Schwerdt; die Franzoſen werden die Miſſion erfüllen, die ſie in der Reihe der Völker erhalten haben, freilich unter argen Krämpfen, und wir haben uns zu freuen, daß wir nicht Franzoſen ſind, auch daß wir nicht einmal in Paris zu leben brauchen, aber laß uns darum die wüſten Leute weder verdammen noch verloren geben. Sieh, der eigentliche Grund aller dieſer Verderbniß iſt doch die Gewiſſenloſigkeit. Aber um wieder gewiſſenhaft in allen kleinen und großen Dingen des Lebens zu werden, muß man nothwendig damit anfangen, es in Bezug auf das Ewige zu ſein. Das franzöſiſche Leben muß erſt von ſeiner großen Lüge zurückkommen, mit welcher es ſich in ſeiner doch bloß affichirten Achtung vor der römiſch katholiſchen Kirche mit der Religion abzufinden glaubt. Der Franzoſe in ſeiner vorherrſchenden Verſtandesrichtung, in ſeiner Verſpottung alles Unbegreiflichen kann dieſer Kirche unmöglich aufrichtig anhangen. Alſo erſt wenn die Religion wieder anerkannte Gewiſſensſache geworden iſt bei dem intelligenten Frankreich, und ſeine Kirche ſich der Nationalität entſprechend geſtaltet, dann erſt können Achtung vor Recht, Sitte und Tugend hier wieder zur Grundlage des geſellſchaftlichen Lebens werden, wie es jetzt der Eigennutz, der Ehrgeiz und die Genußſucht ſind. Dies iſt, glaube ich, die große Revolution, welcher Frankreich entgegenharrt und deren Anregung ihm wohl aus Deutſchland kommen wird, zur Vergeltung für die politiſchen Wohlthaten, die wir ihm verdanken.

Nun zu meiner Rechenſchaft über die Benutzung meiner Zeit. — Nach einigen Beſuchen ging ich ins Louvre. In der Bilderausſtellung war ein ſolches Gedränge, daß ich es bald aufgeben mußte, mir noch einige Notizen über die Bilder zu machen, und mich in die weniger beſuchten Säle des ägyptiſchen Muſeums flüchtete. Ein Portrait will ich Dir jedoch beſchreiben, es iſt das der Madame Dudevant, die unter dem Namen George Sand ſchreibt. Da die merkwürdige Frau auf einer Reiſe nach Spanien begriffen iſt, ſo war es mir erwünſcht, wenigſtens ihr Bild hier zu finden, welches man allgemein ſehr ähnlich nennt. Sie erſcheint darin ungefähr vierzig Jahre alt, von etwas üppiger, ziemlich großer, ſchwarz gekleideter Geſtalt, in einer ſtolz nachläſſigen Haltung. Rabenſchwarzes Haar fällt in freien Locken bis in den Nacken, und umwallt das gelblich blaſſe Geſicht, deſſen Profil ein wenig eingedrückt iſt. Die Naſe hat demnach keine edle Form, die Lippen ſind voll und trotzig, die ſchwarzen Augen brennen vom kräftigſten Feuer. Auf den erſten Blick empfängt man von dieſem Bilde den Eindruck geiſtiger Bedeutendheit und einer Energie, welche die abnorme Individualität gegen alle Beſchränkungen des Lebens zu behaupten weiß. Die Frau hat wirklich die Phyſiognomie ihrer Schriften. —

Ich durchſchritt noch einmal die Zimmer aus dem alten Louvre, die Gallerie der ſpaniſchen Bilder, und kam dann ins Marinemuſeum. Im erſten Zimmer iſt von den aufgefundenen Trümmern des Lapeyrouſe'ſchen Schiffes eine Pyramide erbaut, ein trauriger Anblick! Kanonenläufe, Ankerſtücke, zerbrochene Kochgeräthe, der Degengriff des Lapeyrouſe u. ſ. w., — das iſt Alles, was man von einer reichausgerüſteten Entdeckungsexpedition heimgebracht hat. Die Menſchen ſind alle ſpurlos verſchwunden. Ringsum an den Wänden dieſes Zimmers ſind die Glasſchränke mit Geräthen, Kleidern, Waffen, Schmuck u. ſ. w. von fremden und wilden Völkern angefüllt. Ein indianiſcher Helm von Holzgeflecht, mit hohem Kamm und rothen Federn bedeckt, iſt von durchaus griechiſcher Form. Unter den Muſikinſtrumenten kommt eines vor, das ganz die Conſtruction der Strohfiedel hat. Auch chineſiſche, perſiſche und türkiſche Kleider, Geräthe und Waffen ſind da. Sehr intereſſant waren mir acht bis zehn kleine Figuren, welche die mexikaniſchen Trachten der verſchiedenen Stände zeigen; ſie ſind überaus fremdartig, reich und zierlich.

Die lange Reihe der folgenden Zimmer zeigt Modelle der verſchiedenſten Schiffe, aufs ſauberſte gearbeitet, Schiffsgeräth, Geſchütz und Maſchinen. Ferner plaſtiſche Darſtellungen der Hafenplätze Frankreichs, alles von der kunſtreichſten Ausführung.

An dieſes Muſeum ſchließen ſich die Säle, welche die Sammlung von Handzeichnungen enthalten. Ich ging zwiſchen den unter Glas aufgeſtellten Zeichnungen hindurch, und an den Schränken voll Mappen und Heften vorüber, wie ein muſternder Offizier an der Soldatenreihe. Wo ſoll man da anfangen zu beſchauen, wo enden? Man kann in Stunden nur den Eindruck von dem Umfange der Sammlung, und der Liberalität und Zweckmäßigkeit der Aufſtellung nehmen.

— — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — —

Daß ich Abends noch einmal Vernet in einer ſeiner vorzüglichſten Rollen ſehen konnte, rechne ich mir zu beſonderem Glück an. Er ſpielte Mathias l'invalide, eine Figur, die man nur in Paris verſtehen kann. Aber wie heiter, friſch, tüchtig und überaus komiſch gab er ſie, und wie erkannte ich nun, im Vergleich zu ſeinem Schreiber Phöbus, ſeine ganze Meiſterſchaft im Individualiſiren; denn dieſe beiden Geſtalten haben nicht die geringſte Aehnlichkeit miteinander. Wie einfach, wie ungeſucht und anſpruchslos ſpielen dieſe tüchtigen Künſtler hier, ich muß es immer wieder rühmen. Mit keiner Miene, mit keinem Tone drängen ſie ſich dem Publikum auf. Solch eine Rolle läuft auf das ungezwungenſte dahin, nirgends iſt zu viel, und überall vollauf. In der Trunkenheit z. B. verliert der alte Mann nicht einen Augenblick das Reſpectable ſeines ganzen Weſens. Er taumelt und ſtolpert, einmal iſt es, als werde er über die Rampe in's Orcheſter fallen, ſolche gewagte Züge führt er mit der größten Leichtigkeit aus, und wie geſagt, wir lachen wohl über ihn, dennoch thut es uns leid, daß der gute Alte ſich vor den Leuten blamirt. Wie trefflich ſpielt er mit der alten Flore, — die eine ganz eminente Künſtlerin iſt — die Scene, da er in ihr, der reichen Baronin, die ehemalige Marketenderin ſeiner Compagnie und ſeine erſte Liebe erkennt. Wie er ſie exercirt, bei ihr auf dem Sopha ſitzt, ihr einmal derb die Schulter klopft und nun, über ſeine Familiarität erſchrocken, ſich in die Sophaecke drückt mit einem mir unvergeßlichen Geſichte, das iſt Alles unausſprechlich lächerlich. Dagegen wie rührend iſt die Erzählung von dem Vermächtniſſe ſeines Kameraden, wie erſchütternd ſeine Entdeckung, daß die beiden Jünglinge, die ſich ſo eben ſchießen wollen, Brüder ſind;

ich weiß Dir in der That nicht zu ſagen, hat er mich mehr gerührt oder mehr lachen gemacht? — Aber wie ſpielen auch alle Anderen neben ihm! Flore als Baronin. Mit welcher Luſt und friſchen Natur bricht die Erinnerung an ihre bewegte Jugend unter der Maske der gelangweilten vornehmen Dame hervor! Leben, Leben durch und durch! Welche drollige Figur macht der magere Rebard als Invalide, der ſchöne Brindeau, wie vornehm, ſüffiſant und liederlich iſt er! Ein jeder ſteht ganz und vollſtändig auf ſeinem Platze, und Alle ſtehen ſie für eine gemeinſame Sache. — Danach ſah ich noch einmal la Canaille, mit noch größerer Luſt, als das erſte Mal, und nahm damit auch von dieſer Bühne Abſchied. Es iſt ein ganz vollkommenes Lokaltheater, und ſteht mit dieſer Gattung nach meiner Ueberzeugung ſo hoch, wie jedes andere. Mit rechtem Schmerze hat es mich an das einzige Theater erinnert, welches ſich mit ihm meſſen durfte, und nun ſeit funfzehn Jahren etwa für Deutſchland ganz verloren gegangen iſt; ich meine das ehemalige Volkstheater in der Leopoldſtadt zu Wien. Es war dort ſogar noch ein edleres, poetiſches Element lebendig, die innige ahnungsreiche Gemüthlichkeit, und in ſo ärmlichen Formen ſie auch oft erſchien, ſo dürfte ſie doch gegen die größere Feinheit und elegante Gewandtheit des Théatre des variétés auf die Wagſchale gelegt werden. Das war ein wirkliches deutſches Volkstheater, und vereinte noch in Jahre 1823 viele Talente des allererſten Ranges. Es iſt zu Grunde gegangen, ich fürchte, nicht nur aus äußerlichen Verwaltungsurſachen, ſondern weil das Lebenselement für dieſe Kunſtgattung in unſerer Zeit geſchwunden iſt, die Naivetät. Dem Théatre des variétés iſt ein längeres Leben zu prophezeien, es nährt ſich von der Fülle der immer wechſelnden Geſtaltung der bunteſten Weltſtadt, und ſchafft vornehmlich durch die unzerſtörbarſten Kräfte des Menſchen, durch Verſtand und Witz, die, wir ſehen es, im wachſenden Drange der Zeiten ſich nur immer ſchärfer und ſpitzer wetzen.

Den 30ſten.

— — — — — — — — — —

Man hatte mir von mehreren Seiten geſagt, ich hätte Arnal nicht richtig verſtanden, ich müſſe ihn in einer ſeiner Perſönlichkeit entſprechenden Rolle ſehen, in welcher er ſich frei und bequem bewege, und ſeine friſche Laune von dem Zwange eines objectiven Charakters frei fühle. So bin ich denn deshalb noch einmal in das Vaudeville gegangen und habe ein neues, für Arnal geſchriebenes Stück, le plastron geſehen; aber meine Anſicht hat ſich nur befeſtigt. Er war geſtern allerdings amüſant, was ich an ihm als père Pascal in etwas vermißte, er iſt lebhaft, hat Laune, lancirt die Pointen der Rede geſchickt, er treibt Spaß, oft guten Spaß: — aber Alles das macht ihn doch noch nicht zu einem erſten Schauſpieler, und ſtellt ihn nicht auf gleiche Höhe mit den

Meiſtern der andern Bühnen. Dieſe ſpielen ihre Rollen, er ſpielt mit ſeinen Rollen. — Im zweiten Stücke: **mal noté dans le quartier**, fand ich z. B. Ravel's Darſtellung eines pfiffig dummen, hämiſchen und tölpiſchen Polizeiſchreibers beſſer als alles, was ich bisher von Arnal geſehen. Die Geſtalt hatte volles Leben und eine intereſſante Wahrheit, es war doch etwas künſtleriſch Geſchaffenes. Arnal zeigt uns nur ſeine eigene Perſon, die durch Witz und Laune die Geſellſchaft im Theater gut unterhält.

In dieſem zweiten Stücke fand ich Madame Taigny ſehr reizend. Sie iſt zierlich, lebhaft, von feiner Koketterie, und dabei weich und ſchmiegſam.

Im letzten Stücke, **le frère de Piron**, ſpielte der dicke Lepeintre die Titelrolle excellent, den armen Moſtrich-Fabrikanten, welchen auf einmal ſeine Familie, Nachbarſchaft und Akademie für den Verfaſſer der laſciven Gedichte ſeines Bruders hält. Den Zorn ſo eines dicken, choleriſchen Menſchen, der ſich wie ein Puterhahn vor Wuth aufbläht, ſtellt er höchſt ergötzlich dar. Der Moment, in welchem er, in Abweſenheit des Dragoners, der das ganze Mißverſtändniß herbeiführt, ſich auf dieſen erboſt, und in Ermangelung des Herrn deſſen Mantelſack prügelt, iſt unübertrefflich. Bardou glich in der Rolle dieſes Dragoners ganz den Bildern, die man von den ſchweren Reitern des vorigen Jahrhunderts ſieht. Das Bemühen um leichten Anſtand, das ſo plump herauskommt, die rohe Zuthulichkeit gelangen ihm außerordentlich. Es ſind ſchöne Talente bei dieſem Theater, aber es ſteht in ſeinen Totalwirkungen doch merklich unter dem Gymnaſe.

Ein und zwanzigſter Brief.

Paris, den 1. Mai 1839.

— — — — — — — — — — — — — — — — und wie am vorhergehenden Tage habe ich faſt alle meine Zeit mit Beſuchen verbracht. Nach allen Richtungen hin habe ich Paris durchmeſſen, in mehreren Häuſern bin ich zwei-, dreimal geweſen, und ſehe am Ende ein, daß es mir doch nicht gelingen wird, alle die Menſchen, welche mir hier lieb und werth geworden ſind, noch einmal zu ſprechen. Man trifft hier Niemanden wann man es wünſcht. — Nach Tiſche fuhr ich nach dem Odeon, wo Rachel's Benefiz Statt fand, und kam faſt über eine Stunde zu früh an, die ich nun in einem nahen Café zubringen mußte. Ich hatte den Anſchlagzettel nicht genau geleſen, was man in Hinſicht auf die Anfangszeit der Vorſtellung niemals verſäumen darf, weil kein einziges Theater darin regelmäßig verfährt; die Anfangszeit wird je nach der Dauer des Schauſpieles an jedem Tage anders feſtgeſetzt.

Endlich ſchlug die Stunde. Da ich mich zu ſpät um einen Platz bemüht, und alſo keinen mehr erhalten hatte, war ich genöthigt geweſen, mich deshalb an Rachel's Vater zu wenden, und dieſer hatte mir noch eines der Reſervebillets zugeſagt. Um es zu erhalten, mußte ich ihn aber nun auf der Bühne ſuchen. Im Halbdunkel eines Corridors, auf welchem ich mich nicht zurecht finden konnte, wurde ich von einer Dame angerufen; es war Demoiſelle Mars, die ſich ſehr freundlich meiner annahm, und den Regiſſeur ſchonungslos durchs ganze Haus jagte, Herrn Felix zu ſuchen. Ich hatte indeß den Vortheil ihrer Unterhaltung. Sie ſollte heut zum erſtenmale mit Rachel, gegen welche man ſie doch der Feindſchaft beſchuldigt, vor dem Publikum erſcheinen, denn die Aufführung des Tartüffe war zu Stande gekommen. Mir ſchien aber nicht, daß dies auf ihre Stimmung einen beſonderen Einfluß äußerte; ſie ſprach ruhig, verſtändig und freundlich, wie ich ſie immer gefunden hatte. Sie ſtellte mich noch einigen Damen des Theaters vor, auch Rachel ſprach ich einige Minuten, endlich kam Herr Felix und brachte mir ein Billet zum Parterre, welches zehn Franken koſtete. Ein Platz im erſten Range wurde mit zwanzig Franken bezahlt, und Du kannſt daher ermeſſen, welch eine Einnahme ein ſolches Benefiz in Paris bringt. Das Haus war drückend voll.

Zuerſt wurde Andromaque von Racine aufgeführt. Welch ein höchſt mittelmäßiges Stück! Im erſten Akte droht Pyrrhus, wenn Andromache ihn nicht heirathen wolle, laſſe er ihren Knaben umbringen, — und genau ſo ſteht die Handlung noch im fünften Akte. Eine peinliche Situation durch ſtets wiederkehrende Phraſen bis zum äußerſten Ueberdruſſe auszudehnen, das verſteht Racine meiſterlich. Rachel ſpielt Hermione, die Geliebte des Pyrrhus, welche, da er ihr um der Andromache willen untreu wird, den Oreſt beſtimmt, ihn zu ermorden, als es aber geſchehen iſt, ihn mit Vorwürfen überhäuft, und ſich endlich ſelber tödtet. In den erſten Akten ſah und hörte ich nur ihre gewohnten Töne und Nüancen, im vierten Akte aber, wo ſie den Oreſt auffordert, ſie zu rächen und ſich ſelbſt zum Lohn dafür zuſagt, entwickelte ſie eine Gewalt der glühendſten Leidenſchaft, wie ich ſie, in dieſem Grade, noch nicht an ihr geſehen. Als ſie ihm ſagte, er ſolle eilen, ſie fühle jetzt nichts als Haß für Pyrrhus, aber wenn er zögere, könne ſich ihr Herz wieder zu ihm wenden, und dann ſei ſie für ihn (Oreſt) verloren, und mit dem Worte ſchließt:

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain!

war es doch, als ſprühte ſie Funken. Mit wuthſchmetternder Stimme treibt ſie ihn dann:

Revenez tout couvert du sang de l'infidèle,
Allez: en cet état —

hier hat die Rede den Gipfel erreicht, gedämpft und matt fügt ſie hinzu:

soyez sûr de mon coeur.

als ſcheue ſie ſich vor der Lüge, und als fühle ſie voraus, daß mit der Erfüllung ihres Begehrens ihre eigene Vernichtung entſchieden ſei. — Noch einmal erreicht die grimmigſte Schmerzenswuth einen äußerſten Accent, wenn ſie mit faſt weinender Stimme und einer wilden Bewegung, als ſtieße ſie den Dolch in Pyrrhus' Herz, ausruft:

Je percerai le coeur, que je n'ai pu toucher;

und nun, ohne Abnahme des Ausdruckes fortraſet:

Et mes sanglantes mains, sur moi-même tournées
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées,
Et, tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux
De mourir avec lui, que de vivre avec vous.

In dieſe letzten Worte legt ſie einen ſolchen Stachel der Verachtung gegen den zögernden Oreſt, daß man fühlt, nun müſſe er das Aeußerſte thun, ihr zu genügen. — In der Scene mit Pyrrhus darauf, da er ihr offen geſteht, daß er ſich mit Andromache vermählen wolle, hält ſie ihm mit ihren langſamen, bittern Tönen ſeine Treuloſigkeit vor, aber als er ſagt, daß ja nur die Pflicht ſie zuſammengeführt habe, daß er nicht treulos ſei, weil ja auch ſie nicht veranlaßt geweſen ſei, ihn wirklich zu lieben, da bricht ſie in einen wahren Schreckensruf aus, gedämpft von der Gewalt der Empfindung und doch ſo mächtig:

Je ne t'ai point aimé, cruel? qu'ai-je donc fait?

es war darin der tiefſte Schmerz eines verkannten Herzens, und ich ſehe wohl, es iſt doch alles von ihr zu erwarten. In den Worten:

Achevez votre Hymen, j'y consens; mais, du moins,
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être;
Différez-le d'un jour, demain vous serez maitre…

lag alle Weichheit, die eine ſtolze Seele ſich irgend abdringen kann, es klang darin die Angſt um den Geliebten, den ihre Rache vernichtet, wenn er heut vor den Altar tritt. Aber als ſie erfährt, Pyrrhus ſei bereits im Tempel, um ſeine Vermählung zu vollziehen, da richtet ſie ſich auf, und mit dem kälteſten Grimme ſagt ſie gedrängt und eilig vor ſich hin: le perfide! il mourra — das war fürchterlich. Ebenſo erſchütternd aber war der Ausdruck der Geringſchätzung, mit der ſie vom Oreſt ſagt, als ſie erfährt, er zögere:

le lâche craint la mort, et c'est tout ce qui'l craint.

Es ſcheint ihr allzuniedrig, den Tod zu fürchten, ihr, die tauſend Tode in einer Stunde durchgekämpft. Und trotz all dieſer ſtarken Färbungen iſt dem Zuſchauer noch der Effekt des äußerſten Seelenaufruhrs aufgeſpart, welchen die Nachricht von Pyrrhus' Ermordung in ihr hervorbringt, und in welchem ſie, verzweiflungsvoll auf den Oreſt ſchmähend, den Tod ſuchend hinwegeilt. —

Dieſe Rolle iſt in der That eine ihrer bedeutendſten und der Roxane an die Seite zu ſetzen. Im Foyer traf ich Herrn Felix wieder, der hier die Cour annahm über die Darſtellung ſeiner Tochter. Allgemein wurde geäußert, ſie habe noch nie mit ſolcher Glut und Leidenſchaftlichkeit geſpielt. Dem Herzoge von Oſſuna, — der ſie durchaus heirathen will — mochte ſie auch warm gemacht haben, er aß ein Glas Gefrornes über das andere. Er iſt übrigens ein hübſcher, ſchlanker junger Mann, blond und groß, — was für einen Spanier ſelten iſt, — überdies der reichſte Grande, alſo gehört wohl etwas dazu, ſeine Hand abzulehnen.

Tartuffe begann. Die Mars ſpielte Elmire mit der ſchönſten weiblichen Haltung, der feinſten, anmuthigſten Rede. Die Alexandriner fielen wie Perlen von ihren Lippen. Anaïs als Marianne, eine wunderliebliche Erſcheinung, nuancirte ganz reizend. Mad. Desmouſſeau, die alte zänkiſche Großmutter, charakteriſirte vortrefflich. Rachel, als Kammermädchen, ſah erſtens ſehr gut aus mit der aufrechtſtehenden Haube, dem braunrothen Rocke und Camiſol, dann muß man ſagen, daß ſie die Rolle durchaus in allen einzelnen Momenten verſtanden hatte, alle Pointen der Rede kamen zu Tage, auch nicht ohne Humor: — aber ſie konnte die allgemeine Stimmung der Rolle nicht finden, der leichte Ton des Luſtſpieles gelang ihr nicht. Dorine iſt keck, vorlaut, ſpöttiſch, wohl gar impertinent, aber Rachel ſpielte ſie ſtrenge, hart und bös; die ihr eigene bittere Ironie machte ſich zu ſehr geltend. Auch fehlte ihrer Stimme die Lieblichkeit und Glätte, welche der Sprache des Luſtſpieles im Allgemeinen nicht abgeben darf, und Haltung und Bewegungen erinnerten zu ſehr an ihre tragiſchen Rollen. Es war, als ſtelle ſie die verzogene, herriſche Prinzeſſin des Mährchens dar, welche von ihrer Pathe Fee in eine Dienſtmagd verwandelt wird; ſo ſehr contraſtirten ihre Kleider und Verhältniſſe mit ihrem Benehmen und ihren Reden. Daß einige Uebung im Luſtſpiele ſie vielleicht bald den rechten Ton und das feine Maaß lehren würde, will ich nicht beſtreiten, aber es läßt ſich auch nicht mit Gewißheit vorher ſagen; ich vermuthe ſie wird dieſe Bahn nicht weiter verfolgen. Höchſt intereſſant war mir dieſe Darſtellung auf jeden Fall, ſie vervollſtändigt meine Anſicht von dieſem merkwürdigen Talente immer mehr. So anziehend demnach das Spiel aller Damen in dieſem Stücke war, ſo unter allem Glauben traurig war das der Männer. Nichts als abgetragene ſtumpfe Leute, ohne Leben und Humor. Schon in Andromaque waren alle Mitſpieler Rachel's, bis auf Beauvallet, der, wenn auch kalt, doch kräftig, immer eine gewiſſe Achtung fordert, wirklich unbeſchreiblich ſchlecht. Das Publikum verſäumte auch nicht, ſeine Mißbilligung unumwunden genug merken zu laſſen, erkannte dagegen das Gute und Treffliche aufs Lebhafteſte an. Von dem befürchteten Partheienkampfe für Dem. Mars und Rachel äußerte ſich nichts, nur die Freude beide Sterne nebeneinander glänzen zu ſehen, gab ſich kund.

So muß ich denn mit dieſem Abend meine lebendigen

Erfahrungen über das franzöſiſche Theater abſchließen. Indem ich ſie überſchaue, finde ich nichts zu den Anſichten hinzuzufügen, die ich Dir bei einzelnen Anläſſen darüber mitgetheilt habe. Ich glaube mir einen klaren Begriff davon verſchafft und Anregungen mannichfacher Art gewonnen zu haben. Muß doch Paris für jeden Menſchen von der einträglichſten Wichtigkeit ſein, weil das Leben hier in allen Beziehungen auf den Gipfel getrieben iſt, von welchem aus der Kreis einer jeden Thätigkeit völlig überſchaut, und Richtung und Maaß für das eigene Wollen und Vollbringen gefunden werden kann. So glaube ich, kann man auch hier deutlicher als irgendwo erkennen lernen, was die Bühne vermag, wohin und wie ſie zu führen iſt, und wovor ſie ſich zu bewahren hat.

Zwei und zwanzigſter Brief.

Paris, den 2. Mai, Morgens, 1839.

Das war die letzte Nacht in Paris, nun lüfte ich meine Flügel, und das Herz ſchlägt friſch und froh. Nach Deutſchland geht es, das ich noch nie erkannt und geliebt habe wie jetzt, es geht zu Dir — — — — — — — — — — — — — —

Geſtern hatte ich noch einen furchtbar ermüdenden Tag. Zuerſt habe ich Abſchiedsbeſuche gemacht, dann meine Paßangelegenheiten auf unſerer Geſandtſchaft geordnet, wo ich jederzeit heimathlich und freundlich aufgenommen worden bin; dann habe ich mich unſerm Geſandten, dem ich ſo manche Güte zu danken hatte, empfohlen, und meinen weiteren Cours nach dem champs élysées gerichtet. Der Namenstag des Königs, die ſchon ſeit drei Tagen durch Anſchlagezettel verkündigten Feſtlichkeiten, die Eröffnung der großen Induſtrie-Ausſtellung, alles das machte die Straßen ungewöhnlich belebt.

Könnte ich Dir doch nur noch eine Vorſtellung von dieſem bunten Gedränge geben! Denke Dir, unter den zahlloſen Fußgängern, den hin und her raſſelnden Wagen, wirſt Du bei jedem Schritte von irgend einem Hauſirer angerufen, der dies und jenes zum Kauf anpreiſt, oder ehe Du Dich deſſen verſiehſt, ſteckt Dir jemand eine gedruckte Ankündigung oder Empfehlung einer Fabrik, Handlung, einer Reſtauration oder eines Arztes in die Hand. Auf zwei Rädern ſchiebt ein Händler ſein auf einer langen Tiſchplatte ausgebreitetes Waarenlager vor ſich hin, ſtellt es auf halbe Stunden irgendwo feſt, und ſchiebt es dann weiter. Außer den unzähligen Omnibus, Cabriolets, kleinen Kutſchen und Equipagen fahren bunt bemalte Wagen durch die Straßen mit Bier, Branntwein, Brod u. ſ. w.; auch Möbel, Fortepiano's und dergl. werden in eleganten und bedeckten Wagen transportirt, an denen ſtets mit großer Schrift ihre Beſtimmung und der Name der Fabrik u. ſ. w. angeſchrieben iſt. Von kleinen, hübſchen Karren herab trompeten die Fuhrleute durch die Straßen, man holt und bringt Pakete aller Art; dies iſt eine Poſt innerhalb Paris. Große und kleine Waſſerfäſſer werden von Pferden und Menſchen unaufhörlich durch die Straßen gezogen, an allen Springbrunnen ſind Schaaren von Waſſerträgern beſchäftigt oder gelagert. Gemüſe und Obſt wird von Weibern auf flachen Körben feilgeboten, die ſie, mit einem Bande um die Hüften befeſtigt, vor ſich hertragen. Die Kohlenträger, große, ſtämmige Leute, die ernſten, geſchwärzten Geſichter von breitkrämpigen Hüten beſchattet, tragen den langen Kohlenſack aufgerichtet auf Rücken und Kopf, ohne mit einer Hand daran zu rühren, und machen ſich nur durch den eintönigen Ruf: gare! gare! im Gedränge Platz. An jeder Ecke ſtehen Arbeitsleute, Commiſſionairs genannt, alle in kurzen Jacken und weiten Beinkleidern von blauem oder rehfarbenem Mancheſter gekleidet, zu jedem Geſchäfte bereit, wozu ſie eine Art von hölzernem Tragkorb, croche genannt, bei ſich haben, außerdem aber fehlt keinem ein Kaſten, in welchem der Bedarf zum Stiefelwichſen und Kleiderreinigen ſich befindet, und der zugleich als Fußbank dient. Jongleurs zeigen auf den Plätzen und Boulevards ihre Künſte, dem umherwandernden Drehorgelſpieler iſt gewöhnlich ein Spaßmacher attachirt, der in altfranzöſiſcher Hoftracht, mit einer Flachsperrücke, das Tambourin ſchlägt, und dabei tolle Streiche macht. Die Conſcribirten laufen nach der erſten Ausloſung der Nummern mit Blumen- und Bänder-geſchmückten Hüten umher, die auch mit Papier überzogen und mit der gezogenen Nummer bemalt ſind. Miſche Dir alle dieſe Geſtalten und Dinge zuſammen, und bevölkere Dir damit die engen Straßen, die breiten Quais, die großen Plätze und die bäumebepflanzten Boulevards ſo gut Du kannſt. — Schöne Frauen ſieht man faſt gar nicht, ſelbſt unter den Vornehmen ſind ſie ſelten, ſie haben alle etwas Männliches in ihrem Benehmen, den Phyſiognomien fehlt das Weiche, Zurückgezogene unſerer deutſchen Frauen; das kommt aber von der Ungezwungenheit und Freiheit ihres ganzen Weſens und mehr noch von ihrer geſchäftlichen Thätigkeit. Denn die Frauen ſind hier die Rechenmeiſterinnen und eigentlichen Buchführerinnen in allen Geſchäften. In den Café's und Reſtaurationen, in allen Magazinen und Fabriken findeſt Du eine Dame im Bureau, ſie macht Dir die Rechnung und empfängt das Geld. Sogar viele Theaterkaſſen werden von Frauen verwaltet; auch das Geſchäft der Billeteinnehmer und Logenſchließer wird durchaus von Frauen beſorgt, die ſich dabei ſehr gewandt und entſchieden benehmen. Oft haben die Frauen der untern Stände noch ein beſonderes Geſchäft neben dem ihrer Männer, denn Alles trachtet hier nur zu erwerben, auf die bloße Führung des Hausſtandes wird gar kein Werth gelegt, weil das häusliche Leben überhaupt wenig geachtet wird. Aus dieſer Thätigkeit der Frauen erklärt ſich auch die Unmöglichkeit ſich um die Kinder zu bekümmern, darum ſchicken ſie dieſe früh aufs Land, und nachher in Penſionen.

Jetzt bilden ſich gar Aſſecuranz-Geſellſchaften contre les frais de l'éducation. Bei der Geburt eines Kindes wird nämlich eine gewiſſe Summe gezahlt, und das Ausſterben der Meiſten verſchafft den Ueberlebenden Erziehungsgelder bis zu beſtimmten Jahren. So wird hier auf Alles ſpeculirt. Freilich iſt ein Haushalt hier koſtſpielig zu führen, das Holz iſt ſehr theuer, wird nach dem Gewicht verkauft, Wohnung und Kleidung ſtehen ebenfalls ſehr hoch im Preiſe, beſonders aber alle Dienſtleute. Das am ſchlechteſten bezahlte Dienſtmädchen erhält jährlich 300 Franken, eine Amme 800 Franken, ein Bedienter mindeſtens 1000 Franken. Aber welch eine Fülle des Geldes iſt auch hier im Umlauf, welch eine allgemeine Opulenz tritt dem Fremden überall entgegen! Doch dieſe ſollte ich erſt in der Induſtrie-Ausſtellung recht anſtaunen lernen, wohin mich mein Weg führte, der mich zu dieſer Abſchweifung verleitet hat. Die Ausſtellung findet in einem eigends dazu erbauten rieſenhaften Hauſe Statt. Alles was der Kunſtfleiß irgend hervorbringen kann, was dem raffinirteſten Luxus, der äußerſten Eleganz zu dienen vermag, Du findeſt es in dieſen weiten Räumen ausgeſtellt neben dem Nützlichen und bloß Zweckmäßigen für das rohe Bedürfniß des Lebens. Von der reichſten Pracht in Schmuck und Kunſtwerken, von edlen Metallen und koſtbaren Juwelen bis zu dem eiſernen Kochtopfe und der Pflugſchar herab, vom koſtbarſten Shawl und den feinſten Stoffen bis zum groben Linnen — doch wie kann ich es unternehmen wollen Dir eine Beſchreibung von dieſem Reichthume, dieſer Fülle der Gegenſtände zu geben, welche den ganzen Umfang der franzöſiſchen Induſtrie und den Ueberfluß der Geldmittel, die ihr zu Gebote ſtehen, erkennen laſſen. — Da dieſe Ausſtellung, wie die der Bilder im Louvre, unentgeldlich ſtattfindet, ſo kannſt du Dir wohl vorſtellen, wie ich beim erſten Andrange dieſes Eröffnungstages von der Menge geſtoßen, geſchoben, oft faſt getragen wurde, und welche Luft ich dabei zu athmen hatte. Indeß habe ich es doch durchgeſetzt, und mir einen allgemeinen Eindruck verſchafft.

Draußen in den champs élysées wogte ſchon die Menge der Spaziergänger. Zu beiden Seiten der Haupt-Allee waren große und kleine Buden erbaut, vor welchen die Leute ſchon gedrängt bei den verſchiedenartigſten Erfriſchungen ſaßen; man läßt hier an öffentlichen Orten viel Geld aufgehen. Die großen Orcheſter fingen an zu muſiciren, die öffentlichen Schauſpiele begannen, wobei die Eroberung von St. Juan d'Ulloa, als neueſte franzöſiſche Siegesthat, natürlich das Intereſſanteſte war, mit unendlichem Gewehrfeuer zum großen Jubel des Volkes dargeſtellt wurde, und immer wieder von vorn anfing, ſobald ſie kaum geendet hatte. — Es war erſtickend heiß, nirgend ein vakanter Fiaker zu finden, ich mußte nach Hauſe gehen. Die Schaaren der Spaziergänger zogen mir entgegen nach den champs élysées zu. Welch ein furchtbares Gedränge muß bei dem Feuerwerke ſtattgefunden haben! — Zu Hauſe mußte ich mich aufs Bett werfen, ich war ganz erſchöpft. Es iſt Zeit, daß ich Paris verlaſſe, ich halte dies Leben nicht mehr aus.

Zum Diner war ich bei der Gräfin Merlin, wo ich unter mehreren mir bekannten und unbekannten Herren auch Berryer wieder fand. Die Unterhaltung war lebhaft und intereſſant, flog aber ſo ſehr von einem Gegenſtande zum andern, daß ich ſie Dir nicht alle zu nennen wüßte. Ich ſaß unter mehreren jüngeren Herren, und hatte Gelegenheit meine Beobachtungen über das Weſen der modernen Franzoſen zu ergänzen. Alle Munterkeit und Leichtigkeit, die bisher für charakteriſtiſch franzöſiſch galt, iſt von ihnen gewichen, ſie ſind zurückhaltend, ernſt und ſchweigſam geworden, ſehen blaß, gleichgültig, blaſirt und lebens-überdrüßig aus. Was das Leben an ſinnlichen Genüſſen bietet, iſt in übereiltem Zuge vorzeitig ausgekoſtet, ſo vielen verwegnen Wünſchen und anmaaßenden Forderungen hat das Leben ſich nicht fügen wollen, nun ſcheint es ihnen eine taube Nuß, und darum ſind hier Tauſende in jedem Augenblick bereit es hinzugeben, wenn es nur mit einigem Anſtande und Eclat geſchehen kann. Die jungen Männer rühmen ſich ſogar der Theilnahmloſigkeit und Faulheit, es iſt Ton ſich ſelbſt und dem Leben abgeſtorben zu ſcheinen. Sie ſprechen mit Geiſt, fertigen aber gern die Dinge mit wenigen Worten ab, und in einer Art, als dürfe gar nichts mehr dagegen aufgebracht werden. Sich Anderen freundlich und gefällig zu erweiſen, oder auch nur das Geſpräch zu unterhalten, daran ſcheint ihnen nichts gelegen zu ſein; das iſt das Geſchäft der Frauen und der älteren Herren. Aber auch unter dieſen, finde ich, macht die politiſche Farbe einen ſehr merklichen Unterſchied. Die, welche der Bewegungsparthei angehören, ſind ebenfalls ſehr ernſt, trocken, oft unhöflich, oder nur von ganz dürrer formeller Artigkeit, im Reden leicht abſprechend und feindſelig. Hat das ſeinen Grund in der unausgeſetzten Kampffertigkeit, in welcher ihre Ueberzeugungen ſie erhalten, und geht darüber alle Freundlichkeit und Milde der Sitte in ihnen unter? es wäre zu beklagen. Gewiß iſt es, daß dagegen die Anhänger des juste milieu und des Königthumes freundlich, verbindlich, antheilsvoll im Geſpräch, und für Anderes noch als politiſche Gegenſtände empfänglich ſind. In ihnen allein erhalten ſich die Eigenſchaften, welche den Franzoſen bisher den Ruf der feinſten geſelligen Bildung und Liebenswürdigkeit verſchafften.

Um zehn Uhr, als ſchon mehrere Herren von der Tiſchgeſellſchaft ſich entfernt hatten, kamen einige andere noch zum Abendbeſuche, erzählten vom Glanze der Feuerwerke und der Ungeſtörtheit der Feſtlichkeiten überhaupt. Die Gräfin erfüllte noch zum Abſchiede ihr Verſprechen und ſang mir einige ſpaniſche Lieder, die in ihrem Munde einen großen Reiz ausgeprägter Nationalität hatten. Endlich ſchied ich von der intereſſanten Frau, deren ausgezeichnete Perſönlichkeit mir und einem der jüngeren Herrn, der zugleich mit mir das Haus verließ, den Boulevard weit hinunter Stoff zum Geſpräche bot. Er ſagte mir, daß Paris jetzt ebenfalls arm an Frauen ſei, welche durch äußere Stellung und hervorragende Eigenſchaften intereſſante Kreiſe um ſich zu vereinigen wüßten. Nicht leicht aber möchte eine Dame zu finden ſein, welche wie ſie Schönheit, Talente, Geiſt und Lebhaftigkeit neben Rang und Reichthum beſitzt, und ſo ganz geeignet iſt, der Mittelpunkt eines geſelligen Lebens zu ſein, in welchem die verſchiedenartigſten Capacitäten gleich wohlthätige Anregung und Anerkennung finden. Ganz eine Dame von Welt, zum Theil herrſchend in der erſten Geſellſchaft, dem Tone des Tages und der Eleganz mit Anmuth huldigend, lebt ſie dennoch ihrem Willen und den lebhaften Neigungen einer jugendfriſchen, empfänglichen Seele, die allen Lebenserſcheinungen mit Luſt und Freude ſich zuwendet. — Es war faſt Mitternacht geworden, ein leiſer Regen fing an zu ſprühen, ich trennte mich von meinem Begleiter, und ließ mich zu Ancelot fahren, um dort noch eine Stunde am Theetiſche zuzubringen. Ein traulich lebhaftes Geſpräch war dort wieder im vollen Zuge, und ich feierte eine intereſſante Abſchiedſtunde von der Pariſer Geſelligkeit und der liebenswürdigen Freundlichkeit geiſtvoller Menſchen.

Nun ſchritt ich in meiner Abſchiedsſtimmung langſam die Boulevards hinauf. Die Luft war erfriſcht nach dem Regen, ruhig zog das zerriſſene Gewölk an dem Monde vorüber. Die Straßen waren ſtill und leer, nur in einigen Café's hielten noch verſpätete Gäſte eine muntere Nachfeier des feſtlichen Tages. Mein ganzer Aufenthalt in dieſer erſtaunlichen Stadt ging an mir vorüber mit allen ſeinen bunten Erlebniſſen, und das ſchlafende Paris lag vor mir, wie ein reich begabtes, aber ausgeartetes Kind, deſſen Rumor und Unfug den Tag über uns ungeduldig und verdrießlich macht, vor deſſen Schlaf wir aber entwaffnet ſtehen, und nur theilnehmend bedenken, wie liebenswürdig es doch ſein könnte. — Aber wie gern ſcheide ich doch von dieſem überreichen, intereſſanten Leben, in dem mir nicht eine Viertelſtunde der gemüthlichen, behaglichen Stille geworden iſt; für den Deutſchen nun einmal ſo nothwendig wie die Luft. In dieſer fieberhaften Regſamkeit der Geiſter, in dieſem wild begehrlichen Streben, der Raſerei des Weiter- und immer Weiterdringens, ohne das Erlangte des Genuſſes zu würdigen, in dieſer tollen Jagd des Lebens könnte ich mich nie und nimmer heimiſch fühlen, auch wenn ich Dich und alle meine Lieben bei mir hätte. Genug ich fühle mich durch dieſe Reiſe höchſt befriedigend bereichert, bin froh, daß ich hier war, aber glücklich, daß ich wieder fortkomme.

Es iſt vier Uhr, mein Gepäck iſt abgeſchickt, ich bin allein in dem ausgeräumten Zimmer; eine Stunde habe ich noch bis zur Abreiſe, wem könnte ſie ſonſt gehören als Dir? — Ich habe Spontini zum letzten Male beſucht, der wohl einige Zeit noch hier bleiben wird, dann von Dumas einen langen Abſchied genommen. Er iſt ein liebenswürdiger Menſch. Wir haben uns literariſche Mittheilungen zugeſagt, und Manches für mich Wichtige beſprochen. Er hat mir von ſeiner vorjährigen Reiſe nach Italien erzählt, was mir ſeitdem viel zu denken giebt. Der Papſt nämlich hat ihn zu ſich rufen laſſen, als er erfahren, daß er in Rom ſei, ſich mit Antheil von ſeiner dramatiſchen Thätigkeit unterrichtet, und ihn aufgefordert, von der Bühne herab für die Religion zu wirken. Dumas hat ihm geantwortet, daß es ſchwer ſei, das Theater-Publikum für ſtreng religiöſe Gegenſtände zu intereſſiren, er habe das an ſeiner Tragödie Caligula erlebt, und man müſſe beſonders gegen das Pariſer Publikum leiſe damit verfahren, wenn man nicht Alles aufs Spiel ſetzen wolle.

Sieh da, wie klug das Kirchenoberhaupt alle Hebel für ſeine Zwecke zu bewegen ſucht, und wie deutlich er in der dramatiſchen Kunſt die Fähigkeit erkennt, für die höchſten Ideen zu wirken! Freilich, was der Papſt von der Bühne begehrt, das wird ſie niemals leiſten, einer ſichtbaren Kirche kann ſie nicht dienſtbar ſein, denn der Zauber ihres Weſens iſt an die unbeſchränkte Mannichfaltigkeit der Lebenserſcheinungen geknüpft. Eine Beſchränkung würde ſie tödtlich ſchwächen, ihr freies Walten dagegen die Kirche mit Profanation bedrohen.

Von welcher Wichtigkeit aber könnte die dramatiſche Kunſt für das religiöſe Leben im größten und weiteſten Sinne werden, wenn man ihr die Bahn zu eigenthümlicher, ernſter Entwickelung eröffnete! Denn wenn ſchon eine jede Kunſt religiöſer Natur iſt, ſo muß es die dramatiſche ins Beſondere ſein, weil ſie ſich ausſchließlich mit dem Menſchen, und dem Menſchen in ſeiner vollſtändigen Lebensentwickelung beſchäftigt, wobei es ja immer auf die Manifeſtation ſeines Verhältniſſes zu Gott hinauslaufen muß. Wenn dieſe weſentlich religiöſe Tendenz der dramatiſchen Kunſt erſt allgemeiner erkannt wäre, und der Staat einmal ihre gewaltigen Wirkungen leiten wollte, um ſie dem erhabenen Ziele der Veredlung der Menſchheit zuzuwenden, welche fruchtbringenden Reſultate müßten ſich daraus ziehen laſſen! Wenn der Staat die Bühne vor der Forderung beſchützte, ein bloßer Beluſtigungsort zu ſein, wenn er ſie auf ſich ſelbſt und den heitern Ernſt ihres Weſens ſtellte, nicht langweilige Moralpredigten von ihr begehrte, wohl aber, daß ihre Gebilde, im Ernſte wie im Scherze, immerdar einen wirklichen geiſtigen Inhalt haben, daß ſie Ideen ausſprechen, ſich demnach in bleibender Beziehung zum Unvergänglichen, und alſo zuletzt zur chriſtlichen Wahrheit halte! Wenn nur dieſem Zwange — der im Grunde nichts, als Antrieb zur höchſten Freiheit iſt — die dramatiſche Kunſt unterworfen wäre, ſo würde das Theater werden, was es ſeiner innerſten Bedeutung nach ſein ſoll, eine Schule der Erkenntniß unſerer ſelbſt, die Vorhalle der Kirche.

Allerdings kann dies nur das Reſultat eines Entwickelungsprozeſſes ſein, deſſen Dauer von der Förderung der Verhältniſſe abhängt; aber ſtrebt doch alles, worin der Geiſt lebendig iſt, ſich dem Ideale zu nähern, aus dem es geboren iſt, und hat doch die Bühne ſchon im Alterthume eine Wirkſamkeit geübt, der ähnlich, die ich meine. Darum ſteht meine Ueberzeugung feſt, daß jener Zuſtand, den ich bezeichnete, das Ziel der dramatiſchen Kunſt iſt, dem ſie, wie auch ihre Durchgangsperioden beſchaffen ſein mögen, allmählig zureift.

Wie könnte man auch leben und wirken ohne ſolchen Glauben? ohne die Ausſicht auf eine Zeit, in welcher die Begeiſterung für dieſe Ueberzeugungen nicht mehr als Thorheit belächelt wird? ohne die Hoffnung, daß jede getreue Thätigkeit, wäre ſie noch ſo gering, doch ein Steinchen zutrage zu jenem Propyläenbaue, der, wenn er ſich auch ſpät erſt über unſeren Gräbern erhebt, doch ein Zeugniß geben wird, daß auch unſer ſchwaches, beſchränktes Wirken ſchon auf die große ewige Beſtimmung der ganzen irdiſchen Exiſtenz gerichtet war.

Da ſchlägt die Scheideſtunde. Glückſeliger Klang! Die Sehnſucht treibt das Blut aus allen meinen Adern nach dem Herzen. Leb' wohl! es hält mich nun nicht mehr. Von der Höhe des Straßburger Münſters werd' ich mein liebes Deutſchland zum erſten Male wieder grüßen, dann durch das herzige Schwaben, das geſegnete Franken, über das rauhe Thüringer Gebirge in unſer großes Flachland niederſteigen, und freudevoll in Eure Arme eilen. Ade! ade! Auf Wiederſehn!

Ueber

Theaterſchule.

Eine Mittheilung an das Theaterpublikum.

1840.

An

Alexander von Humboldt.

Eure Excellenz

haben mich durch die mehrſache Aufforderung geehrt: gründlichere Unterſuchungen über den gegenwärtigen Zuſtand der Schauſpielkunſt zu veröffentlichen.

Wem Eure Excellenz eine Arbeit zutrauen, der muß ſie unternehmen, wenn er ſich in ſeiner eignen Achtung halten will, aber ebenſo niederſchlagend iſt es: durch die Arbeit Ihrem Vertrauen nicht genügt zu haben.

Ich habe gewagt, was ich nicht unterlaſſen durfte, und bringe Ihnen die nachfolgenden Blätter als die Erſtlinge des Feldes dar, welches Sie meiner Thätigkeit angewieſen haben.

Unter der Aegide Ihres Namens wird meine Arbeit vor dem Publikum Entſchuldigung finden; möchte ſie Ihnen als ein Beitrag zu den Huldigungen, welche die Gebildeten aller Zonen und Zungen Ihnen weihen, nicht zu gering erſcheinen.

Berlin, im October 1840.

Eduard Devrient.

Nothwendigkeit der Schule.

Das deutſche Theater hat im Verlauf der letzten fünfzig Jahre nicht nur einen ehrenvollen Platz unter den übrigen Künſten eingenommen, ſondern es iſt ſogar zu einer geſellſchaftlichen Nothwendigkeit geworden.

In allen Reſidenzen findet man reich ausgeſtattete Bühnen, alle namhaften Städte wetteifern, der dramatiſchen Kunſt prächtige Tempel zu erbauen und ſie in ihren Mauern heimiſch zu machen. Die größten Geiſter haben ihren Antheil, ihre Thätigkeit der Bühne zugewendet, den Schauſpielern ſind alle Kreiſe der Geſellſchaft geöffnet und die Verdächtigungen, welche in ſittlicher und religiöſer Beziehung gegen die Bühne ehemals im Schwange waren, vernimmt man nur noch aus wenigen iſolirten Kreiſen.

Allmählig wächſt die Erkenntniß von der eigentlichen Würde und Bedeutung der dramatiſchen Kunſt, und man entdeckt, daß was an Theatern und Schauſpielern gerügt wird, nicht aus der Natur dieſer Kunſt nothwendig hervorgehe.

Durch dieſe Thatſachen iſt die Berechtigung des Daſeins für das Theater genügend dargethan, aber unmittelbar daran knüpft ſich auch die Forderung: ein Inſtitut, welches mit ſo allgemeinem Antheil auch allgemeinen Einfluß gewonnen haben muß, in Uebereinſtimmung mit den geiſtigen Richtungen der Zeit zu ſetzen, dem Schauſpielerſtande eine gleiche Baſis mit allen übrigen zu geben, um ſo ſeines Antheiles an den Fortſchritten menſchlichen Lebens gewiß ſein zu können.

Welches Mittel aber iſt es, das unſre hellere Zeit zur Verſtändigung, Ausgleichung und Zeitigung der verſchiedenartigen Elemente der Geſellſchaft in Bewegung ſetzt? Es iſt Unterricht, Bildung.

Von der Höhe der Lehrſtühle für die abgezogenſten Wiſſenſchaften bis hinab zur A B C-Schule des ärmſten Dorfes wird Alles angewandt, um ein jedes Glied der Geſellſchaft ſo auszurüſten, daß es die ihm verliehenen Gaben auf's Höchſte treiben und dadurch die allgemeine Bildung wieder mitfördern könne.

Beſondre Schulen erziehen für die beſondren Stände. Prediger und Lehrer gehen praktiſch geübt aus den Seminarien hervor. Dem Landwirthe, dem Forſtmanne, dem Offiziere gewähren eigne Academieen wiſſenſchaftliche Fachbildung. Selbſt den Gewerben, welche ſchon im allgemeinen Bedürfniſſe und der Concurrenz ſo mächtige

Triebfedern zum Fortſchritte beſitzen, iſt durch liberale Inſtitute eine wiſſenſchaftliche Begründung, ein Recht zum Eintritte in die Kreiſe höherer Bildung gegeben worden. In trefflichen Kunſtſchulen werden Architectur, Malerei, Sculptur, ſelbſt Muſik mit Sorgfalt und edlem Geiſte gepflegt und — *inmitten dieſer emſigen Sorgfalt für alle, alle Stände, iſt es der Schauſpieler allein, der wild aufwachſen muß.*

Von all' den Summen, welche die Freigebigkeit der Fürſten, welche der warme Antheil des Publikums dem Theater darreichen, wird bis jetzt nichts darauf verwendet, den Schauſpielerſtand in's Niveau der Zeitbildung zu bringen, ihm dieſelbe Baſis zu geben, auf welcher alle übrigen Stände ſich mit Selbſtgefühl erheben, die Baſis des regelmäßig Erlernten, des zuverläßig geprüften Berufes.

Man ſagt wohl: „ſo mögen die Schauſpieler ſich um Bildung bemühen, es giebt der Schulen und Univerſitäten genug.“

Aber auf Schulen lernt man nichts was geradehin für's Theater befähigt, eben ſo wenig auf Univerſitäten, welche ſogar ſchon auf beſtimmte Fächer hinbilden, auf Fächer, die ſehr wenig Gemeinſchaft mit der künſtleriſchen Laufbahn haben. Und was ſoll am Ende ein Künſtler mit der Laſt der Gelehrſamkeit? Ja was noch mehr iſt, die vollendete Univerſitätsbildung wird nicht für hinreichend gehalten, um ſogleich ſelbſtthätig oder gar öffentlich in irgend einen Stand einzutreten, überall wird erſt Gelegenheit zu practiſcher Vorübung gegeben. Genau daſſelbe iſt es, was der Schauſpieler braucht und was die Theaterſchule ihm geben ſoll.

„Nicht die Theaterſchule, wirft man ein, die Bühne allein erzieht den Schauſpieler. Eine Schule wird keine Talente ſchaffen, ſind aber dieſe vorhanden, ſo iſt auch der Bildungstrieb da, der aus Inſtinkt heilſame Nahrung findet. Nur indem er ſchafft, wird der Meiſter. Wer hat Fleck gelehrt den Wallenſtein zu ſpielen? Wer hat Ludwig Devrient die Anweiſung zu ſeinen genialen Productionen gegeben? Die Meiſter unſrer Bühne ſind ſämmtlich ohne Schule entſtanden, Beweis genug, daß keine nöthig iſt.“

Hierauf zur Antwort: keine Kunſtſchule der Welt hat jemals unternommen vollendete Meiſter zu ſtellen, oder gar durch ihren Unterricht die individuelle Schöpfungskraft überflüſſig zu machen; warum will man dieſe Thorheiten der Theaterſchule unterlegen? Sie kann freilich weder Talent noch Genie erzeugen, aber ſie kann allerdings, und beſſer, zuverläſſiger als die Bühne ſelbſt, die Anlagen wecken und ausbilden.

Und wenn man auch zugeben wollte, das Genie bedürfe keiner Erziehung, ſo bliebe deshalb die Nothwendigkeit der Schule immer noch beſtehen; denn keine Zeit bringt ſo viele Genies hervor, als das

Theater gute Schauſpieler braucht, die Bildung muß alſo ergänzen, wo die natürlichen Gaben nicht zureichen. Für das Genie errichtet man überhaupt nirgend Schulen, ſondern für die Mehrzahl der mäßiger Begabten, und gerade ſolcher bedarf das Theater ſehr viele. Die Zahl der untergeordneten Figuren iſt in den meiſten Stücken überwiegend, und von dem übereinſtimmenden Wirken dieſer iſt die Schönheit und Abrundung einer Vorſtellung weit mehr abhängig, als von der Productionskraft eines einzelnen genialen Darſtellers. Die Theaterſchule könnte durch ihre Anweiſung den Geringſtbegabten in Uebereinſtimmung mit dem Höchſtbegabten ſetzen, ſie könnte die Unanſtößigkeit, Reinheit und Harmonie der Formen erzeugen, welche an und für ſich ſchon einen künſtleriſchen Eindruck hervorbringen und deren Mangel eben an der heutigen Schauſpielkunſt unaufhörlich gerügt wird. Sie könnte verſtändliche, edle Rede, Sicherheit, Freiheit und Ebenmaß in Haltung und Bewegung Aller ſchaffen, die für dieſen Stand unentbehrlichen Kenntniſſe ihnen mittheilen; und wenn die Schule wirklich nur das Falſche und Verkehrte von der Bühne verſchwinden machte, ſo verdiente ſie um dieſe untergeordnete Wirkſamkeit ſchon fördernde Anerkennung.

Das Theater bedarf der vollkommenſten Vergeſellſchaftung übereinſtimmend gebildeter Kräfte. Der Einzelne vermag hier nur Einzelnes, niemals ein Ganzes zu leiſten, er bleibt von ſeinen Mitkünſtlern abhängig; ſo iſt es nicht in andern Künſten. Die Malerei, die Bildhauerkunſt, denen man von je her Schulen gewährt hat, können in Abgeſchloſſenheit und Einſamkeit geübt werden, jeder einzelne Künſtler begreift da in ſeinem Schaffen die ganze Kunſt; die Schauſpieler dagegen können nur mit einander ein Kunſtwerk hervorbringen, ſie ſollten alſo auch mit einander, an einander und für einander gebildet werden.

Wahr iſt es, unſre großen Schauſpieler ſind nicht aus vorbereitenden Schulen hervorgegangen; iſt aber damit bewieſen, daß ihnen die Schule nicht heilſam geweſen wäre? Stören an unſren bedeutendſten Schauſpielern nicht Mangelhaftigkeiten der Sprache, Unſchönheiten der Bewegung und ſo manche Ecken nnd Manieren, die nun feſt geworden und ſchwer abzulegen ſind, während ſie in der biegſamen Jugend der Schulzeit leicht zu tilgen geweſen wären?

,,Das Genie, mag man erwidern, läßt durch ſeine ſchöpferiſche Gewalt den Mangel an Correctheit leicht vergeſſen, ſeine Fehler ſind oft untrennbar von ſeinen Vorzügen, ja ſie vollenden die ausgeprägte Individualität. Die academiſche Bildung dagegen in ihrer pedantiſchen Gleichmacherei beſchneidet und vernichtet die friſche Eigenthümlichkeit und ſetzt an die Stelle individueller Schöpfungskraft ein auswendig gelerntes Regime langweiliger Unanſtößigkeit. Laßt nur das dramatiſche Talent wild, doch unverkrüppelt aufwachſen, belebt die dramatiſche Poeſie, ſchafft wieder überall wahrhaft künſtleriſche Bühnenleitung, ſo wird Kraft und Geſchicklichkeit der Schauſpieler an großen Aufgaben wachſen und reifen.''

Die erſte Behauptung halte ich für gänzlich ungegründet. Prüfen wir ſie einmal in Bezug auf das größte mimiſche Genie der neuern Zeit, auf Ludwig Devrient. Der ganze Reichthum ſeiner lebensvollen Erfindungskraft hat niemals die Monotonie ſeiner Recitation, die Mängel ſeiner körperlichen Haltung vergeſſen machen. In allen Rollen, welche edle Formen forderten, ſind ihm dieſe Mängel zum Vorwurfe gemacht worden, und was mehr noch, *iſt er ſich derſelben ſchmerzlich bewußt geweſen.* Und nun ſoll man glauben, dieſe techniſchen Mängel hätten zu ſeiner Eigenthümlichkeit nothwendig gehört? Man ſoll glauben, dieſer Geiſt, der mit jedem Zuge das Leben urgewaltig traf, der mit dem Blitz des Auges allein ſchon überzeugte, der ſollte an ſeiner friſchen Unmittelbarkeit verloren haben, wenn er in ſeiner Jugend gelernt hätte: Verſe ſprechen, die Rede reicher zu moduliren, ſeinen Körper feſt und edel zu tragen und zu bewegen?

Wenn techniſche Ausbildung einem Talente die Schwungkraft nehmen, die Ausrüſtung mit nothwendigen Hülfswiſſenſchaften ſeine Eigenthümlichkeit vernichten kann, ſo müſſen wir alle Schulen abſchaffen, denn in allen Fächern werden ſie dann denſelben Unfug ſtiften.

Doch ich muß auf die Behauptung der Gegner zurückkommen: „die Fehler vollendeten die ausgeprägte Individualität eines Künſtlers.“ Zugegeben, daß in andern Künſten perſönliche Abnormitäten die Kunſtwerke piquant machen können, ſo ſind ſie doch in Ausübung der Schauſpielkunſt geradezu hinderlich. Des Darſtellers Perſönlichkeit ſoll eben nicht aus ſeinen Rollen beſtimmt hervorleuchten, ſie ſoll frei von allen Beſonderheiten, ſoll biegſam und gewandt ſein, um ſich äußerlich in alle Formen ſchmiegen zu können, welche die Fantaſie innerlich geſchaffen hat. Das iſt die große Aufgabe, welche dem Schauſpieler geſtellt iſt, daß er ſein Kunſtobject aus ſeiner eignen Perſon erſchaffen muß, daß er alſo zugleich Bildner, Material und Kunſtwerk iſt; ihm iſt es darum dringendes Bedürfniß, ſeine leiblichen Kunſtmittel rein, ebenmäßig, ausdrucksfähig und gefügig zu bilden, und ſich zeitig die unbedingteſte Herrſchaft darüber zu verſchaffen. Thut dies die Theaterſchule, erweitert ſie außerdem den Geſichtskreis und leitet zu höherer Anſchauung, ſo wird ſie das Talent nicht ernüchtern oder verkrüppeln, ſondern es geſund, ſtark und frei machen, ja es leuchtet ein, daß ſelbſt das größte Genie ohne dieſe Förderung niemals den höchſten Grad ſeiner Trefflichkeit erreichen kann.

Der Einwurf, daß eine künſtleriſche Bühnenleitung beſondre Theaterſchulen überflüſſig mache, führt uns zugleich auf die Betrachtung der Theaterperiode, da von den Directoren eine Art von Schuleinfluß ausgeübt wurde. Schröder, Iffland und Goethe werden wir als die vorzüglichſten Repräſentanten jenes Verfahrens nennen können; in neuerer Zeit hat Immermann einen rühmlichen Verſuch gemacht dahin wieder einzulenken.

Der Einfluß jener berühmten Männer war hauptſächlich beim Einſtudiren neuer Stücke wirkſam, durch Vorleſung und Erklärung ſuchten ſie bei den Darſtellern ein inniges und allgemeines Verſtändniß des Stückes zu erwecken, im Verlaufe der Proben die verſchiedenen Darſteller in Uebereinſtimmung mit einander und mit der Idee des Stückes zu ſetzen, ſie bemühten ſich auch wohl die jüngeren oder unfähigeren Darſteller durch beſondres Einüben der Rollen heranzubilden. Dies Alles geſchah für den beſondern Zweck aufzuführender Stücke, die Anweiſungen waren daher immer nur auf den einzelnen Fall gerichtet, und wenn der Schauſpieler ſich auch daraus Manches für andre Fälle abſtrahiren konnte, ſo empfing er doch keine ebenmäßige Ausbildung dadurch; ja für die älteren Künſtler, deren Eigenheiten und Mängel, kamen die beſten Bemerkungen zu ſpät, da ihre Zeit des Lernens vorüber war. Seltener ward jüngeren Talenten in dieſen Verhältniſſen Anweiſung zu ſyſtematiſcher Ausbildung zu Theil, und wenn es geſchah, hielt ſie ſich in dürftigen Zügen, denn die nöthigen Uebungen zu leiten, dazu konnten jene Männer begreiflicherweiſe ſich nicht herleihen. Gelegenheit, ſich in den

Hülfswiſſenſchaften zu vervollkommnen, exiſtirte gar nicht und ſo kann jenes Verfahren, das *die alte Schule* genannt wird, nur als eine *Auskunft* betrachtet werden, *den Mangel der Schulen weniger fühlbar zu machen.*

Ja dieſe Art der Leitung, alles was jene Autoritäten vom Schauſpieler begehrten und ihm vorſchrieben, iſt *als beſtimmte Forderung einer Schule, als ihr erſter Beginn zu betrachten.* Wenn Eckhof in jenem bekannten Vorgange zwei jungen Schauſpielern bewies, daß ſie nicht fähig wären in rechter Weiſe über die Bühne zu ſchreiten und den König im Vorbeigehen zu begrüßen, ſo bewies er ihnen damit zugleich, daß ſie gar noch nicht reif waren, die Bühne überhaupt zu betreten. Ja man ſieht daraus welch' eine Plage es war, für jede neue Aufführung auf die allererſten Elemente der Schauſpielkunſt zurückkommen zu müſſen.

Iffland hat uns treffliche Anweiſungen zur Bildung des Schauſpielers hinterlaſſen, aber was hilft ein Studium ohne beaufſichtigende Lehrer? Niemand iſt beim einſamen Selbſtunterricht übler daran als der Schauſpieler, weil er ſich nicht beurtheilen kann, weil ſeine Kunſt Zuhörer und Zuſchauer bedingt.

Goethe's Bemühungen ſind insbeſondre auf Abgemeſſenheit und Würde, auf ebenmäßige Glätte und Uebereinſtimmung gerichtet geweſen, er hat mehr als irgend ein andrer Bühnenlenker auf das bloß Erlernbare, Schulmäßige in der Schauſpielkunſt gehalten, ſo daß ſein Beiſpiel als eine directe Forderung zu betrachten iſt: den Schauſpielerſtand regelmäßigen Vorſtudien zu unterwerfen.

Und wenn auch zu jener Zeit der leitende Einfluß bedeutender künſtleriſcher Autoritäten den Mangel eigentlicher Theaterſchulen an einigen Bühnen wenig fühlbar gemacht hat, ſo müßte er ſich doch in unſren Tagen als durchaus unzulänglich erweiſen. Die Erweiterung des theatraliſchen Lebens, die Vermehrung der Bühnen, alſo auch der Schauſpieler, begehren Bildungsmittel, welche auf breiter Grundlage umfaſſender und allgemeiner wirken können. Die Nothwendigkeit, täglich Vorſtellungen zu geben, an welcher faſt alle Bühnen erſten Ranges kranken, die Neuigkeitsſucht des Publikums und die durch alles dies erzeugte haſtige Geſchäftigkeit der Verwaltungen läßt die ehemalige Sorgfalt beim Einſtudiren der Stücke, die Nachhülfe bei noch unreifen Talenten nicht mehr zu. Sie nöthigt die leitenden Autoritäten ſummariſch bei ihren Anordnungen zu verfahren, die Einzelnen ſich ſelbſt zu überlaſſen, als ob eine hinlängliche Reife bei allen Bühnenmitgliedern vorhanden wäre. Ja bei dem heutigen Zuſtande des Theaters, bei den geſteigerten Anforderungen an daſſelbe, würden ſelbſt Männer wie Schröder und Iffland nicht mehr auf Nachhelfen und Zuſammenhalten der Darſtellungen in alter Weiſe eingehen können, ſie würden das Bedürfniß: ſich auf beſtimmte Vorbildung der Schauſpieler zu ſtützen, um ſo mehr empfinden, als ſie jetzt mehr und Höheres von ihnen zu fordern hätten.

Ebenſo würde die glänzendſte Belebung der vaterländiſchen Theaterpoeſie den Anſpruch an höhere Bildung des geſammten Schauſpielerſtandes nur noch lauter werden laſſen; anſtatt alſo daß die trefflichſten Directionen und Dichter die Theaterſchule entbehrlich machen ſollen, würden ſie vielmehr nur ſchlagender beweiſen, daß ſie eine nothwendige Ergänzung des heutigen erweiterten Bühnenzuſtandes ſei.

Dies iſt von den Verwaltungen auch zum Theil lebhaft empfunden worden und man hat hier und dort angeſetzt, dem Mangel abzuhelfen. Man hat Unterricht im Singen, Declamiren und im Tanzen ertheilen laſſen, aber dieſe Anleitungen haben immer nur vereinzelt und lückenhaft gewirkt und ſind daher bald aufgegeben worden. In Stuttgart allein hat eine Reihe von Jahren eine Schule von mehr umfaſſender Organiſation beſtanden, aus der auch einige tüchtige Schauſpieler hervorgegangen ſind; aber die Mittel, welche dazu geboten werden konnten, reichten zu genügender Einrichtung für allſeitige und gründliche Bildung nicht hin und ſo konnten die trefflichen Directoren, welche an ihrer Spitze ſtanden, die Schule nicht vor Verfall und Auflöſung ſchützen.

Aus derſelben Urſache der ungenügenden Verfaſſung gedeihen auch die mehrfach verſuchten Privatanſtalten nicht. Wenn eine Theaterſchule nicht auf umfaſſende, allſeitige und ſyſtematiſch geregelte Bildung ausgeht, wird ſie niemals nützen können, thut ſie das aber, ſo iſt ihre Einrichtung und Erhaltung zu koſtſpielig, als daß ſie aus gewöhnlichen Privatmitteln beſtritten werden könnte; ſie etwa gar zum Erwerbe benutzen wollen, wird immer mit grauſamer Täuſchung für Unternehmer und Schüler enden.

„Aber — fragt man — welch ein Bildungsweg wird denn jetzt, bei dem Mangel der Schule, von jungen Talenten eingeſchlagen?“

Er ſieht wunderlich genug aus. Verfolgen wir ihn einmal und ſehen: was ein junger Menſch, der von unüberwindlicher Neigung zum Theater getrieben wird, vornimmt, um zu ſeinem Ziele zu gelangen. Er ſucht Rath und Unterweiſung bei ausgezeichneten Schauſpielern und, ſetzen wir den günſtigen Fall, er findet einen, der ſich ſeiner annimmt. Natürlich kann dieſer nicht alle Hülfswiſſenſchaften mit ihm nachholen, noch die Ausbildung der körperlichen und Sprachgewandtheit ſyſtematiſch mit ihm treiben, — wo nähme ein Einzelner Zeit und Kräfte dazu her? — Glücks genug, daß er ſich bereitwillig zeigt dem Zöglinge einige Rollen einzuſtudiren. Bei dieſem Unterrichte muß alſo damit angefangen werden, womit die Schule endigen ſoll, und die verdrießlichen Rückſchläge für Lehrer und Schüler bleiben dabei nicht aus. Bei der erſten Rolle ſchon weiß der Zögling die Sprachformen nicht gewandt zu handhaben, ſeine Kenntniß des Verſes iſt unvollkommen, die Erklärung des einzelnen Falles läßt ſich nicht geben ohne weitläufiger auf Grammatik und Proſodie einzugehen, wo der Lehrer alles lückenhaft und für die Berufszwecke nicht hinlänglich vorbereitet findet. Eine geſchichtliche oder mythologiſche Beziehung in der Rolle fordert wieder zeitraubende Erläuterung, überall iſt der Boden der Bildung hohl, auf dem man dennoch vorwärts muß*). Und wenn der Zögling ſelbſt hinlänglich mit wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen ausgerüſtet und gewandt genug iſt, ſie ſogleich für die Bühne anzuwenden, ſo bringt er doch keine techniſche Vorbereitung mit. Nun finden ſich Mängel der Ausſprache vor, welche binnen Jahr und Tag durch richtiggeleitete Uebung wohl auszurotten wären, aber wie kann der lehrende Schauſpieler ſich darauf einlaſſen? Er weiſt an, erinnert, tadelt, und muß es endlich gehen laſſen. So will bei den Bewegungen und Gebehrden kein Glied in rechter Weiſe ſeine Schuldigkeit thun. Zuerſt gilt es: den Zögling nur fühlen zu machen, wie falſch und verkehrt er ſich anſtelle; denn davon weiß ein Naturaliſt niemals. Dann ſoll er nach ſchnell gegebenen Anweiſungen ſich gut und gewandt bewegen, was doch nur nach einer anhaltenden beſondren Dreſſur möglich wäre, auf welche aber dieſe Art der Unterweiſung nicht eingehen kann. So werden dem armen Bühnencandidaten nicht zu löſende Schwierigkeiten aufgebürdet. Er ſoll die Rolle richtig auffaſſen, mit Begeiſterung und Wärme darſtellen, zugleich aber unzählige kleine Verordnungen über Ausſprache, Haltung, Bewegung u. ſ. w. fortwährend im Sinne haben; ſich unabläſſig beobachten, während ungezwungne Lebendigkeit von ihm gefordert wird. Obenein fehlen ihm bei dieſen Einzel-Studien alle Anregungsmittel, welche Bühne und Mitſpieler dem Darſtellenden ſonſt gewähren, und vergeblich plagt der Lehrer ſich ab ſie ihm zu erſetzen.

---

*) Hierbei muß noch vorausgeſetzt werden, daß der lehrende Schauſpieler ſelbſt Kenntniſſe genug beſitze überall nachzuhelfen.

Nur wer dieſe Verfahrungsart durchgemacht hat, kann ſich eine Vorſtellung von ihrer Mühſeligkeit und zuletzt ihrer Nutzloſigkeit machen. Denn bald ſieht der Lehrer ein, daß aus dieſem Conglomerat der verſchiedenartigſten Regeln, Verordnungen und Bemerkungen, welche er dem Zöglinge giebt, keine lebendige Vorſtellung erwachſen könne und er muß ſeine Zuflucht zum ſogenannten *Vormachen* nehmen, wobei des Zöglings Leiſtungen doch eher irgend eine Geſtalt gewinnen. *So hat er denn nachzuahmen, anſtatt zu ſchaffen gelernt, ſeine eignen natürlichen Mängel hat er nicht abgelegt, gewöhnlich noch die ſeines Meiſters dazu geerbt*, und kommt er endlich auf die Bühne, ſo laſſen die Zimmerſtudien ihn doch im Stich; Alles iſt ihm neu und fremd.

Und dieſe Art der Unterweiſung iſt noch ein ſeltener Glücksfall. Gewöhnlich finden junge Talente gar keine Anleitung, denn den meiſten ausgezeichneten Schauſpielern fehlt es an Muße und an Neigung ſich mit ſo ungenügendem Unterrichte zu befaſſen. Ein angehender junger Schauſpieler verbringt daher gewöhnlich die Jahre, welche die Theaterſchule in Anſpruch nebmen würde, in geſchäftigem Müßiggange, zum großen Mißvergnügen ſeiner Angehörigen. Er bereitet ſich nach ſeiner Weiſe vor, irgend eine Anſtellung bei einer Bühne anzunehmen, lieſt, declamirt, beſucht das Schauſpiel und iſt bemüht, die Manieren der beliebteſten Darſteller ſich anzueignen. Er ſpielt gelegentlich auf Liebhabertheatern, wo er gänzlich ſich ſelbſt überlaſſen iſt, Rollen giebt, welche weit über ſeine Fähigkeiten ſind, und wo er, von unverdientem Beifall bald verwöhnt, zu glücklicher Selbſtzufriedenheit und kritiſcher Ueberlegenheit heranreift, welche ihm die rechten Wege gutentheils ſchon verſperren. Endlich findet ſich die Anſtellung, gewöhnlich bei einer untergeordneten Bühne. Hier werden oft mangelhafte Vorbilder, mehr noch die Anweiſung ihm ſchädlich: vor allen Dingen ſich Routine zu erwerben, ſie allein mache den Schauſpieler. So geräth er in den breiten Strom herkömmlicher Oberflächlichkeit, die, wenn ſie durch natürliche Gaben unterſtützt iſt, dem Publikum bald genügt, und die ſchönſten Anlagen gehen ſo in theatraliſchen Manieren unter.

Die Ernſtergeſinnten unter den jungen Schauſpielern bemühen ſich zwar eifrig das Rechte zu erkennen und an ſich darzuſtellen, aber wie bitter empfinden ſie dabei den

Mangel ſyſtematiſcher Vorbildung! Wie viel Zeit und Kräfte müſſen ſie der freien Production entziehen, um die nach und nach fühlbar gewordenen Lücken ihrer Vorbildung zu füllen, und wie leicht bekommen ihre Productionen dadurch einen Anflug von Pedanterie! Hätte ein methodiſcher Unterricht vor Beginn ihrer öffentlichen Laufbahn ſie gehörig ausgerüſtet, ſo würden ſie unbeſorgter und ungehemmter ſich dem Genius überlaſſen können. So vergehen dem Talente, dem es Ernſt um ſeine Kunſt iſt, die ſchönſten Begeiſterungsjahre, die Blüthe der Jugend, im Verzagen am Gelingen, in Mißmuth und Kummer, im Kampfe mit Unbehülflichkeiten und Makeln, die er erſt aus mißlungenen Verſuchen kennen lernt; was beſonders bei weiblichen Talenten ſehr zu beklagen iſt. Die Erfahrungen ſeiner Vorgänger kommen ihm wenig zu gut, da ſie bis jetzt in keiner Schule geſammelt und überliefert werden, es iſt auf ſich ſelbſt geſtellt und muß an ſeiner Perſon die ganze Entwickelung ſeiner Kunſt durchprüfen. Iſt es zu verwundern, wenn flüchtige Naturen ſich der harten Zumuthung ſo ſtrenger Bemühungen entziehen? wenn ſie, entblößt von den Hülfsmitteln, durch welche alle Stände ausgerüſtet werden, ſich für eine Art künſtleriſcher Freibeuter halten, die lediglich an den Gewinn des Augenblickes gewieſen ſind?

In dieſem Zuſtande hat die bürgerliche Geſellſchaft bis jetzt die Schauſpielkunſt gelaſſen — eine Kunſt, welche vor allen andern für den Menſchen die höchſte Wichtigkeit haben ſollte, da ihr Gegenſtand der Menſch ausſchließlich iſt, der Menſch in der vollſten Entfaltung ſeines Lebens.

Es fällt mir nicht ein, das Theater geradehin für eine Bildungsanſtalt des Publikums zu halten, aber der ganze Inhalt dieſer Blätter geht von der Ueberzeugung aus, daß die Künſte überhaupt dem menſchlichen Geſchlechte zu ſeiner Veredelung und Vergeiſtigung gegeben ſind und daß keine andre ſo unmittelbar dazu berufen iſt als die dramatiſche. Und darum glaube ich thut es Noth, die Beſchaffenheit der Bühne wohl zu betrachten, ob ihre unläugbar gewaltigen Wirkungen auch auf dies höchſte Ziel gerichtet ſind.

Vor den Schaubühnen Deutſchlands verſammeln ſich faſt jeden Abend mindeſtens vierzig tauſend Menſchen, um die Eindrücke der Darſtellung zu empfangen. Und es ſollte gleichgültig ſein, welcher Art dieſe Eindrücke ſind? Es ſollte gleichgültig ſein, ob die Darſteller, durch deren ſinnliche Interpretation jene Eindrücke eben ſo gewaltig werden, für ihren Beruf an Fähigkeit und Geſinnung erzogen worden ſind, oder ob man ſie dem Zufalle und den Verſuchungen ihres Standes völlig ſorglos überlaſſen hat? Denn der Schauſpielkunſt iſt und bleibt ein ſtarkes Element der Perſönlichkeit eigen. Man ſcheide den Darſteller von der Darſtellung wie man will, ſie werden ſich beide immer wieder lebendig durchdringen, und dadurch wirken die Perſönlichkeiten der Schauſpieler ſo lebendig auf die Geſellſchaft. Es iſt nicht gleichgültig, in welcher Weiſe die idealen Geſtalten der Bühne dargeſtellt werden, glänzende Verſchrobenheiten können von der Bühne herab ſehr nachtheilig wirken; ja die Verbreitung ſchlechten Geſchmackes allein iſt als ein feines Gift für die Sittlichkeit zu betrachten, da der Kunſtgeſchmack ſo genau mit dem Gefühle für alles Wahre, Rechte und Edle zuſammenhängt.

Sind dies alles nicht Gründe genug, für den Schauſpieler muſterhafte Bildung anzuſprechen?

Schillers Zuruf an die Künſtler:

„Der Menſchheit Würde iſt in Eure Hand gegeben!
Bewahret ſie!
Sie ſinkt mit Euch! Mit Euch wird ſie ſich heben!“

klingt wie unmittelbar an die Schauſpieler gerichtet. Sie haben ja die Menſchheit im höchſten Glanze und in der tiefſten Schmach darzuſtellen, ſie ſind, wie Shakespeare es nennt: „der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters“, und darum glaube ich liegt es im Intereſſe der Menſchheit, die Bildung der Schauſpieler bis zur höchſten Blüthe der Humanität zu treiben.

Giebt man nun die Wichtigkeit der Theaterſchule zu, ſo entſteht die andre nicht minder wichtige Frage: wie muß die Schule beſchaffen ſein, um die angekündigten Wirkungen herbeizuführen? Die Organiſation derſelben wird alſo ausführlich zu beſprechen ſein.

Einrichtung der Schule.

Zur Aufnahme in dieſelbe iſt erforderlich:

1. Bei Jünglingen das vollendete ſechszehnte Lebensjahr, bei Mädchen das vollendete vierzehnte.

2. **Körperliche Wohlgeſtalt und normale Sprachorgane.** — Nur ganz ausgezeichnetes Talent dürfte hierin eine Ausnahme herbeiführen, da leibliche Mißbildung und anſtößige Sprache im Allgemeinen nicht auf die Bühne gehören.

3. Hinreichende Schulbildung, d. h. eine ſolche, wie ſie bis zu den genannten Lebensjahren in den beſſeren Schulen zu erreichen iſt*). Nur die entſchiedenſten Beweiſe eines eminenten Talentes dürften die Aufnahme eines ungebildeten Zöglinges zuläſſig machen. Die Schule muß den nöthigen Grad der wiſſenſchaftlichen Schulbildung mit einiger Strenge fordern, um ſich ſelbſt und der Bühne Achtung zu verſchaffen und dem thörichten Wahne

---

*) In Preußen würde für die männlichen Zöglinge die Befahigung zur einjährigen Dienſtzeit als Norm gelten.

entgegenzuwirken: es reiche hin unwiſſend zu ſein, um ſich für's Theater zu qualificiren.

4. Wohlgeprüfte Anlagen zum Schauſpielerſtande.

In dieſem Punkte muß die Schule ſorgfältiger, als in jedem andern verfahren, damit ſie ſich und der Bühne Unehre, dem irregeleiteten Zöglinge ſpätere Reue über eine verfehlte Lebensrichtung erſpare. Auch muß die Schule ſich vorbehalten — da eine vorherige Prüfung leicht täuſchen kann — nach jedem Semeſter die Zöglinge entfernen zu dürfen, welche ſich im Verlaufe der Studien als talentlos erwieſen haben.

Die gründliche vorherige Prüfung der Zöglinge hätte ſich zunächſt auf das Nachahmungsvermögen zu wenden, da dies die eigentliche Grundlage der Schauſpielkunſt iſt. Ob dies bei dem Zöglinge vorhanden, muß erforſcht und an kleinen Aufgaben geprüft werden, welche den Kreis ſeiner Lebenserfahrungen nicht überſchreiten. Dies aber reicht nicht hin, der Zögling muß auch zeigen, daß er fähig ſei Affekte, ſelbſt ſolche die er noch nicht durchgelebt haben mag, durch Rede und Gebehrde auszudrücken, alſo erweiſen, daß er Einbildungskraft beſitze und Fähigkeit darzuſtellen, was dieſe erfindet. Aufgaben aus den klaſſiſchen Autoren werden hierüber bald ins Klare ſetzen.

Es verſteht ſich, daß von all' dieſen Fähigkeiten nur die Anlagen, die Anzeichen erkennbar zu ſein brauchen und daß der Prüfende ihnen ſorgfältig nachſpüren muß.

5. Ferner iſt zur Aufnahme in die Schule und zum Verbleiben daſelbſt ein ſittliches Verhalten erforderlich, welches die Lehrer ſtreng zu überwachen haben, damit Eltern und Vormünder Vertrauen zu dem Inſtitute faſſen können, und den Bühnen durch die Schule Kunſtjünger zugeführt werden, denen Achtung für Sitte und Ordnung eingeprägt iſt.

Anordnung des Unterrichtes.

So weit es für die Unterweiſung zuläſſig iſt, werden die Geſchlechter im Unterrichte getrennt gehalten.

Mindeſtens in zwei Klaſſen ſind die Zöglinge abzutheilen, damit die vorgeſchrittenen nicht von den unreiferen aufgehalten werden. Die erſte Klaſſe iſt bloßen Vorbereitungsſtudien gewidmet, in der zweiten finden ſchon praktiſche Uebungen auf der kleinen Bühne des Inſtitutes Statt.

Die Unterrichtsgegenſtände ſind folgende:

I. Redekunst.

Sie beginnt mit der Regulirung der Ausſprache einzelner Laute und Sylben, um Provinzialismen, Mangelhaftigkeiten und Nachläſſigkeiten der Ausſprache zu tilgen. Dann wird der Sylbenaccent zur Erkenntniß gebracht, auf richtiges Athemholen beim Leſen, gehöriges Interpungiren, Phraſiren, Moduliren der Stimme und genau bewußte Anwendung des Redeaccentes gehalten. Der

Zögling ſoll alſo zuerſt nur deutlich, rein und dem Sinne nach verſtändlich und wohlklingend leſen lernen. Dazu darf nur völlig leidenſchaftloſe Lectüre benutzt werden, Beſchreibungen, einfache Erzählungen, Beckers Weltgeſchichte u. dgl.

In welcher Weiſe hierbei der Unterricht in der deutſchen Sprache fördernd eingreifen muß, wird ſpäter gezeigt werden.

Von nun an ſchreiten die Leſeübungen mit Erzählungen vor, in welchen ſchon Perſonen redend eingeführt werden, wie Lorenz Stark von Engel, mit Reden, wofür die von Engel über Friedrich den Großen gehaltenen zu empfehlen ſind — dann mit Romanen in leidenſchaftlicherer Sprache wie Goethe's Werther, und nun erſt gehe man an Leſung von dramatiſchen Gedichten. Man wähle dazu anfangs nur Stücke in Proſa, einfach bürgerliche Vorgänge, Luſtſpiele, dann ernſtere, nun ſchwunghafte, tragiſche, wobei auf die feinſte Schattirung des Ausdruckes und der Stimmmodulation gehalten werde.

Sobald inzwiſchen der Curſus in der deutſchen Sprache bis zur Erklärung der Versarten vorgeſchritten iſt, gehen die Leſeübungen auf metriſche Gedichte über. Zuerſt in einfachen, dann in zuſammengeſetzten Versmaaßen, und ſobald der erſte Zwang des Versſprechens überwunden iſt, werden endlich Versdramen geleſen, in welchen nun bei dem ſchärfſten Ausdrucke der Empfindung, des Gedankens, auch die Vollendung der ſchönen Form gegeben werden ſoll. Dieſe Uebungen werden ſo bald und ſo viel als möglich auswendig gelernt und recitirt, weil der Redner erſt dann volle Gewalt über ſeinen Stoff erhält, ſobald er ihn ſich ganz zu eigen gemacht hat.

Dies ſtufenweiſe Fortſchreiten wird die Zöglinge vor der Unnatur der redneriſchen Manieren bewahren, dem ſogenannten Predigertone, oder dem Singen der Verſe u. ſ. w., denn das Pathos der Rede wird ſich bei ihnen allmählig aus der einfach natürlichen Sprache entwickeln.

2. Muſik.

Diejenigen Zöglinge, welche ſich ſpeziell für die Oper ausbilden wollen, erhalten

Geſangunterricht

in beſondern Klaſſen und werden dagegen bei den Redeübungen weniger in Anſpruch genommen; denn obſchon ihnen dieſe dringend nothwendig ſind, nicht nur für den Gebrauch auf der Bühne, ſondern auch als Unterſtützung des Geſangſtudiums, ſo muß bei künftigen Sängern und Sängerinnen das Sprachorgan mit vorſichtiger Schonung gebildet werden, damit nicht dem Geſangorgane dabei ein empfindlicher Schaden geſchehe. Die Geſangſtudien müſſen vornehmlich auf Gleichheit des Stimmanſatzes, Egaliſiren des Tones, ſichres, reines Intoniren, beſtimmtes Vokaliſiren und ſcharfes gelöstes Ausſprechen gerichtet ſein. Iſt die Stimme in ihrem ganzen Umfange egaliſirt, iſt ſie aus der Unbehülflichkeit des Kehlanſatzes, des Zungendruckes und naſalen Preſſens befreit, die Ausſprache beſtimmt, gelöſt und klingend geworden, ſo iſt die Grundlage für den dramatiſchen Geſang gelegt und es kommt nun darauf an: dem Ausdrucke die möglichſte Ausbildung zu geben. Dies wird an wirkſamſten bei Ausführung von memorirten Muſikſtücken auf der Bühne des Inſtitutes zu erlangen ſein, wo der Zögling ſich ſchon von der Ahnung des theatraliſchen Lebens angeregt fühlt.

Eine in alle Feinheiten des italiäniſchen und Concertgeſanges eingehende Ausbildung kann von einer Theaterſchule nicht gefordert werden, ſchon deshalb, weil nur wenige Individualitäten ſich dafür eignen, und die Schule ſich beſchränken muß die Ausbildung zu erſtreben, welche allen Zöglingen gleich nothwendig; auch der eigentlich dramatiſche Geſang nur ihr Ziel iſt.

Klavierunterricht.

Da eine allgemeine Kenntniß der Muſik den Zöglingen für die Oper ebenſo nöthig iſt, als die Fähigkeit, die Singſtimme mit dem Klaviere begleiten zu können, ſo muß die Schule hierin einen Unterricht gewähren, der ſich natürlich nicht auf große Fingerfertigkeit richten kann, ſondern mehr auf Kenntniß der Harmonie und die Befähigung bezifferte und unbezifferte Bäſſe zu begleiten, auch aus Partituren eine nothdürftige Begleitung der Singſtimme herauszufinden.

Geſangunterricht der Schauſpieleleven.

Aber nicht nur auf die Opereleven darf der Unterricht im Geſange beſchränkt ſein, auch den Zöglingen für das recitirende Drama iſt er in gewiſſem Maaße nothwendig, und nur den ſeltenen Individuen, welchen die Natur die Singſtimme total verſagt hat, darf er erlaſſen werden. Das Gefühl für Rhythmus, eines der wichtigſten Erforderniſſe für das Versſprechen, wird durch Geſangſtudien am ſicherſten ausgebildet, ebenſo das Bewußtſein von Modulation der Rede, weil die Tonſtufen im Geſange beſtimmt gemeſſen ſind, und Ohr und Stimme ſich dabei verſtändigen lernen. Am zweckmäßigſten wird für die Schauſpieleleven die Uebung im mehrſtimmigen Singen ſein, weil ſie dabei üben: ſich an fremde Stimmen anzuſchmiegen, die eigene danach abzumeſſen und in Uebereinſtimmung zu bringen, und weil dies Dinge ſind, welche der dramatiſche Redevortrag ebenfalls verlangt. Außerdem kann einige Geſangfertigkeit einem jeden Schauſpieler von mannichfachem Nutzen ſein, und die Uebung im Melodramſprechen, welche die Schule nicht verabſäumen darf, bedingt ein gebildetes muſikaliſches Gefühl.

3. Gebehrdenſprache.

Um fähig zu werden durch Stellungen, Bewegungen und Mienen innere Zuſtände auszudrücken, muß der Zögling zunächſt eine allgemeine Herrſchaft über ſeinen Körper erreichen, daher ſind ihm die Uebungen des *Reitens* und des *militairiſchen Exercitiums* nothwendig, welche dem Körper eine feſte, ſichre Haltung und Gleichgewicht, des *Fechtens* und *Turnens*, welche ihm Kraft und Geſchmeidigkeit, und des *Tanzens*, welches ihm Leichtigkeit und Anmuth verleiht. Den weiblichen Eleven werden außer dem Tanzen auch einige geziemende gymnaſtiſche Uebungen, beſonders aber das militairiſche Exerciren nützlich ſein, um den nachläſſigen Gang, die wankende unſchöne Bewegung des Beines zu beſſern, zu welcher die langen, verhüllenden Kleider meiſtentheils verführen. Mit dem Tanzunterricht, — der nicht von dem erſten beſten Tänzer geleitet werden und nicht auf Sprünge und balletmäßiges Tragen und Bewegen des Körpers hinauszielen darf, — müſſen zugleich die erſten Studien der Gebehrdenſprache beginnen.

Der Zögling muß richtig ſtehen, gehen, grüßen, kommen, abgehen, winken, ſitzen, niederknieen u. ſ. w. lernen, und alles dies nicht nur ſicher und anmuthig, ſondern auch mit Ausdruck nach Verſchiedenheit des Standes, der Umſtände und der Empfindung machen können. Die

Bewegung der Arme, der Hände muß ins Beſondere geübt und geregelt werden.

Nachdem in dieſer allmähligen Weiſe die Zöglinge in die Bahn der Gebehrdenſprache gebracht worden, gehen ſie aus dem Unterrichte des Tanzlehrers in die höhere Klaſſe über und beginnen ſogleich auf der Uebungsbühne der Schule complicirtere plaſtiſche Aufgaben auszuführen. Dieſe bleiben nicht mehr auf pantomimiſchen Ausdruck beſchränkt, ſondern beſtehen in Darſtellung kleiner Scenen, welche theils aus vorhandenen Dramen gewählt, beſſer aber, damit ſie ganz zu fortſchreitender Uebung in der bloßen Gebehrdenſprache geſchickt ſeien, vom Lehrer eigens dazu entworfen werden. Hierbei wird natürlich auch der mimiſche Ausdruck geregelt, damit der Zögling zeitig lerne, daß auch bei der kleinſten Darſtellung des Lebendigen, Rede, Gebehrde und Geſichtsausdruck untrennbar ſind und ſich immerdar gegenſeitig ergänzen und durchdringen müſſen.

Zu dieſen Uebungen würde z. B. die Audienzſcene in Don Carlos geſchickt ſein, um ceremonielle Würde zu lernen. Die Stellungen, das Hutabnehmen, die Verbeugungen, das Handküſſen, Knieen, das Darreichen des Kiſſens mit dem Orden u. ſ. w. ſind alles Dinge, welche ſchon beim Tanzunterricht vorgekommen ſind, welche aber hier in ihrer Verbindung noch erſtaunlich viele Berichtigungen nöthig machen werden.

Eine andre Uebung würde das Stück der Scene aus der Jungfrau ſein, in welcher Johanna den Kampf zwiſchen Burgund, La Hire und dem Baſtard hindert. Dies ſtete einander Angreifen und verſchiedenartige Hindern, Dazwiſchentreten u. ſ. w. fordert aufmerkſame Uebung und ſorgfältige Berechnung der Gruppen.

Ferner würden die Lehrer Uebungen entwerfen, in denen die Vorkommniſſe des täglichen Lebens an einander gereiht wären, welche man ſo ſelten ganz zwanglos und gewandt auf der Bühne darſtellen ſieht. Die Art wie ein Diener anzumelden, zu kommen, zu gehen, zu ſerviren hat u. ſ. w., wie ein Fremder eintritt, wie man ſich begrüßt, ſich ſetzt (der Fremde anders, als der im Hauſe Heimiſche), wie man einen Brief erbricht und lieſt, wie man eine Dame vorſtellt, wie dieſe ſich zu benehmen hat, wie ein Brief auf der Bühne zu ſchreiben und zu ſiegeln iſt u. ſ. w. u. ſ. w., alles dies ſind Dinge, welche ein Jeder mit Leichtigkeit zu machen meint, und die doch äußerſt ſorgfältig geregelt ſein müſſen, wenn ſie ſich auf der Bühne anmuthig und natürlich darſtellen ſollen.

Dieſe wenigen Beiſpiele zeigen deutlich, wie viel auf dem Gebiete ſolcher Uebungen zu thun iſt, und wie wohlausgerüſtet durch ſie der Zögling weiter ſchreiten wird. Sie werden dem Körper ſein, was die Solfeggi der Singſtimme, indem ſie eine Menge von einzelnen Schwierigkeiten überwinden lehren, welche ſpäter in vorkommenden Fällen den Darſteller nicht mehr in Verlegenheit ſetzen können.

Dieſer Zweck wird um ſo vollſtändiger erreicht, wenn die Zöglinge die Rollen bei dieſen Uebungen fortdauernd tauſchen, und ſo ein Jeder eine jede durchüben muß. Auch können ſie ſchon bei dieſen Uebungen auf *Uebereinſtimmung*, dieſen höhern Lebensathem der Schauſpielkunſt, hingeleitet werden.

4. Sprachkenntniß.

Die Sprache iſt dem Schauſpieler das wichtigſte Kunſtmittel. In ihrem höchſten poetiſchen Vermögen wird ſie ihm in Meiſterdichtungen überliefert, um ſie lebendig darzuſtellen; was wäre alſo wohl natürlicher als die Forderung: daß der Schauſpieler ſeine Sprache aus dem Grunde kenne, ja daß er ihrer auch ſelbſtſtändig mächtig ſei. Die Theaterſchule muß daher an ihren Zöglingen befeſtigen und ergänzen, was die Schulbildung ihnen an Kenntniß des Deutſchen gegeben hat, und dieſe nach dem praktiſchen Bedürfniſſe ihres Berufes erweitern. Man wird den Zöglingen die möglichſte Gewandtheit in Behandlung der Syntax zu verſchaffen ſuchen, indem man ſie übt durch Umkehrungen, Vereinfachungen und Erweiterungen die Gliederung der Sätze geſchickt zu handhaben*). Berichtigungen in der Grammatik dürfen dieſem Curſus nicht fehlen, er muß aber auch zur Erkenntniß der Kraft, Fülle und vorherrſchenden Geiſtigkeit unſerer Sprache hinleiten. Denn der Schauſpieler ſoll für ſeine Sprache begeiſtert ſein. Da ihm ferner eine klare, fließende Ausdrucksweiſe, ja ſogar ein gewählter Redeſtyl zu wünſchen iſt, ſo müſſen die Zöglinge der Theaterſchule eifrig in freien Vorträgen, — oft unvorbereitet — über die verſchiedenſten Gegenſtände geübt werden, damit die Sprachgewandtheit mit Geiſtesgegenwart, dieſem wichtigen Requiſit des Schauſpielers, ſich verbinde und damit bei dieſen Anläſſen die Zöglinge zu folgerechtem Denken und zu beſtimmter Faſſung der Begriffe angeleitet werden können. Schriftliche Arbeiten ſind in der Theaterſchule nur als Behelfe und Krücken für unbehülfliche Zöglinge zu dulden, im Allgemeinen müſſen alle Uebungen und Leiſtungen mündlich und unmittelbar ſein, um überall den Zögling auf die lebendigſte Praxis ſeines Standes hinzudrängen.

---

*) Wie oft hört man nicht Schauſpieler in der Rede ſtecken bleiben, weil ſie anfangs ein Paar Worte verſetzt haben und ihnen die Gewandtheit abgeht, den Perioden augenblicklich anders zu wenden.

Erklärung und Uebung des Versbaues beſchließen den Lehrcurſus, wobei es nicht nöthig ſein wird, allzu pedantiſch ſich auszubreiten, wenn nur eine allgemeine Ueberſicht über Metrik und eine vollſtändige Kenntniß der gebräuchlichen Versarten erzielt wird. Heyſe's kurzgefaßte Verslehre iſt als Lehrbuch zu empfehlen. Von fremden Sprachen kann in der Theaterſchule nur die Ausſprache, der eigenthümliche Accent, und eine allgemeine Kenntniß des Charakters der Sprache gelehrt, oder vielmehr nachgeholt und befeſtigt werden, was die Schulbildung ſchon gegeben hat. Der Unterricht wird im Franzöſiſchen, Italiäniſchen und Engliſchen ertheilt und beſchränkt ſich alſo ganz auf das formelle Laut-Leſen.

5. Literatur- und Theatergeſchichte.

Die ernſte Beſchäftigung mit der Sprache führt natürlich zur Bekanntſchaft mit der Literatur und zum Bedürfniſſe, deren Entwicklungsgang in ihrer Geſchichte zu kennen. So iſt dem künftigen Schauſpieler ins Beſondre nothwendig, für die Geſchichte der dramatiſchen Literatur von der Schule einen richtigen Leitfaden zu erhalten, an dem er ſich in dem Labyrinthe der verſchiedenartigen fremden Einflüſſe, welche auf die Entwicklung des deutſchen Drama's eingewirkt haben, zurecht finden lerne, und er ſo deſſen Geiſt verſtehen lerne. Natürlich wird die Geſchichte des Theaters mit der Geſchichte der dramatiſchen Literatur genau zuſammenhangen, und indem man vor den Zöglingen dieſe Doppelhiſtorie lebendig und anſchaulich ſich entwickeln läßt, wird ein begeiſtertes Verſtändniß der Manifeſtation des Nationalgeiſtes in den großen deutſchen Dichtwerken, ein einfach richtiges Erkennen: wie die heutige Geſtaltung der deutſchen Bühne geworden und was für ſie zu hoffen iſt, den Zöglingen aufgeben. Die klaren Vorſtellungen hiervon werden ihnen keine geringe Mitgabe für ihre Laufbahn ſein.

Der Lehrcurſus hat zuerſt von der abgeſchloſſenen Periode des antiken Theaters durch lebendige Beſchreibungen, durch Bildervorzeigen und durch Anführung von Proben aus den alten Dichtern, eine deutliche Anſchauung zu geben, alsdann in den Myſterien das Aufleben des modernen Theaters und deſſen Entwicklung bei allen gebildeten Nationen im ebenmäßigen Fortſchritte zu zeigen. Aus allen Ländern und Zeiten müſſen Proben der Dichtungen, anregende Beſchreibungen der Eigenthümlichkeiten der theatraliſchen Darſtellungen geliefert, und ſo viel als möglich Abbildungen dazu vorgezeigt werden, damit keine dürre hiſtoriſche Wiſſenſchaftlichkeit, ſondern der lebendigſte Eindruck für Geiſt und Fantaſie dem Zöglinge daraus werde. Die glänzenden Epochen des engliſchen, ſpaniſchen und franzöſiſchen Theaters werden dann auf das Erſtehen des deutſchen führen. Dieſes muß nun ins Beſondre und genauer in ſeinem Fortſchreiten verfolgt und in ſeinem heutigen Zuſtande, im Vergleich zu dem des Auslandes betrachtet werden. Die Charakteriſtik der hervorragenden Schauſpieler darf in dieſem Vortrage nicht fehlen.

6. Geſchichte.

Wer Menſchen darſtellen ſoll, der muß ſie kennen.

Weſſen Aufgabe es häufig iſt: ein Bild der Menſchheit in hervorragenden Momenten ihres Geſammtlebens darzuſtellen, der muß den Entwicklungsgang der Menſchheit beobachtet haben, und darum muß Geſchichte ein wichtiger Gegenſtand des Studiums für den Schauſpieler ſein. Die Theaterſchule ſoll ihre Zöglinge auf die Bahn bringen, in welcher ſie für ihren Beruf am zweckmäßigſten dies Studium fort und fort zu treiben haben.

Ein Abriß der Mythen aller Völker muß den Curſus eröffnen, nicht nur weil dem Schauſpieler mythologiſche Beziehungen genau verſtändlich ſein müſſen, ſondern auch weil für ihn die Urpoeſie der Völker die beſte Einleitung zu ihrer Geſchichte iſt.

Dieſe darf aber nicht an der Reihefolge der Fürſten, der Beſchreibung von Schlachten, Eroberungen und Ländertheilungen ſich hinziehen; die politiſche Geſchichte iſt für den Künſtler von untergeordnetem Intereſſe. Eine allgemeine chronologiſche Ueberſicht der Weltbegebenheiten ſoll der Zögling, nach den zur Aufnahme geſtellten Bedingungen, ſchon mitbringen, und wenn ſie auch hie und da der Berichtigung bedürfen möchte, ſo darf der Unterricht doch nicht vornehmlich auf eine reiche Kenntniß von hiſtoriſchen Facten und chronologiſchen Beſtimmungen ausgehen, ſondern überall auf eine lebendig warme Vorſtellung von dem rein Menſchlichen, wie es ſich nach Zeiten und Begebenheiten geſtaltet hat. Der Zögling halte die Zeitfolge nur in beſtimmten Gruppen und Perioden feſt, welche ihm ein großer Charakter oder ein bedeutender Vorgang lebendig bezeichnen.

Weſentlich beſchäftige ſich der Unterricht mit Schilderung der geſellſchaftlichen und der Bildungs-Zuſtände. Er zeige an den verſchiedenen Perioden ihre verſchiedenen Richtungen und Stimmungen. Er gehe genau auf Sitten, Gebräuche, Lebensweiſe und Kleidertrachten ein, wobei ſo viel als möglich Abbildungen vorgezeigt werden müſſen, um die Geſtaltenwelt in der Einbildung recht feſt zu ſtellen. Er lenke die Aufmerkſamkeit auf die hervorragenden Geſtalten, wie denn überhaupt das biographiſche Element in dieſem Unterrichte vorwalten muß, nicht nur, um in ausgezeichneten Individuen ihre Zeit deutlich erkennen zu lehren, ſondern um den Blick der Zöglinge für die menſchliche Natur überhaupt zu ſchärfen und ihnen in der Geſchichte die ungetrübteſten Quellen der Menſchenkenntniß aufzudecken.

Aber nicht jene großen Männer, welche die Geſchichte gewöhnlich obenan ſtellt, dürfen die Aufmerkſamkeit ausſchließlich feſſeln, nicht die allein, welche, den Stempel ihrer Zeit tragend, von ihrer Woge erhoben wurden, ſondern auch jene, welche, von ihrer Zeit verkannt, eine neue vorbereiteten; jene, deren ſtilles Wirken im Geiſtesleben aus einer reichen inneren Welt, aus den leidenſchaftlichſten Kämpfen ſich entwickelte. Alſo nicht Alexander, Cäſar, Karl der Große, Ludwig XI., Luther u. ſ. w. allein, ſondern auch Socrates, Spinoza, Cardanus, Gallilät, Dürer und ähnliche Charaktere ſollen betrachtet, und gerade in Bezug auf ihr Perſönliches, Frappantes, Darſtellbares betrachtet werden.

Die Memoirenliteratur muß alsdann den Zöglingen zu fortgeſetztem eignen Studium eröffnet werden.

Der geſammte wiſſenſchaftliche Unterricht in der Theaterſchule darf nicht in Vorleſungen beſtehen, wie auf Univerſitäten, ſondern muß ſo viel als möglich eine dialogiſche Form haben, welche die Thätigkeit der Zöglinge entſchieden anregt.

7. Darſtellungskunſt.

In dies letzte Stadium des Unterrichtes, welches alle bisher beſprochenen Vorſtudien in Anwendung bringt und zu wirklichen dramatiſchen Darſtellungen auf der Uebungsbühne anleitet, darf der Zögling natürlich nicht eher treten, als bis er ſattſam vorbereitet, ins Beſondre die Dreſſur des Körpers und der Sprachorgane durchaus vollendet iſt.

Hier gilt es alſo Rollen einzuſtudiren, einzelne Scenen und ganze Stücke auf der Uebungsbühne aufzuführen.

Dabei iſt in derſelben Methode, wie bei den rhetoriſchen Uebungen zu verfahren, man beginne mit Darſtellung des im täglichen Leben Naheliegenden, um eine natürliche Auffaſſung von dem Zöglinge fordern zu können. Erſt wenn das junge Talent auf dieſem Gebiete Fuß gefaßt hat, darf es ſich an Zuſtände und Charaktere von ſtärkerem, idealem Ausdruck, von pathetiſchem Tone wagen, damit es nie den Boden der Wirklichkeit unter ſich verliere, auf welchem auch die erhabenſten und phantaſtiſchſten Gebilde erwachſen müſſen, ſollen ſie noch Sympathie erregen. Bei Befolgung dieſer Methode wird das junge Talent am beſten vor jenen unnatürlichen und affectirten Manieren in Rede, Bewegung und Mienen bewahrt werden, welche man als ein ſo allgemeines Uebel auf unſern Bühnen rügt, und die unſtreitig durch den Mißgriff genährt werden: den Anfängern zu erlauben ſich Behufs ihrer allererſten Verſuche ſogleich mit dem blinden Empfindungsdrange des erſten heißen Eifers auf die erhabenſten, unſrem Leben am fernſten liegenden Charaktere und Zuſtände zu werfen; wobei ſie alsdann glauben das Beſte zu thun, wenn ſie dieſe in der Darſtellung auch von Allem fern halten, was wir in der Wirklichkeit wahrnehmen.

Die Zöglinge werden alſo zuerſt im Luſtſpiele und bürgerlichem Schauſpiele geübt. Man wird dazu außer Stücken von Schröder, Engel, Goldoni, Iffland, als den leichteren, nicht verabſäumen kräftigere komiſche Aufgaben von Holberg und Shakespeare zu wählen. Leſſings und Goethe's Stücke in Proſa werden zu den gleichen von Schiller leiten und erſt als letzte, höchſte Aufgabe werden einzelne Scenen aus den Meiſterwerken in Verſen gewählt. Man würde für dieſen Schulzweck eine Sammlung von Scenen anlegen können, welche Uebungen in der dramatiſchen Ausdrucksweiſe der verſchiedenen Nationen, zugleich in Darſtellung der ganzen Fülle menſchlicher Zuſtände darböte. Die Leidenſchaften könnten dadurch in ſtufenweiſer Steigerung, die Lächerlichkeiten bis zur Karikatur ſtudirt werden.

Um die Zöglinge zu ſelbſtſchöpferiſcher Thätigkeit anzuregen, würde es zweckmäßig ſein ſie zur Darſtellung von Scenen, dann von kleinen Stücken aus dem Stegreife anzuleiten. Dies iſt vielleicht das wirkſamſte Mittel, die Eigenthümlichkeit der Talente zu völlig freier Entwickelung zu bringen.

Von Zeit zu Zeit ließe man die reifenden Eleven dieſer Klaſſe ſich auf der öffentlichen Bühne zeigen, anfangs als ſtumme Perſonen, dann in kleinen Rollen. Bei dieſen Gelegenheiten wird man ſie anleiten können, Sorgfalt und Geſchmack auf Coſtüm und Schminken zu wenden.

Zur Ausbildung des Sinnes für Plaſtik muß die Schule zur Theilnahme an den bildenden Künſten anregen. Das Studium der Antike iſt dem Schauſpieler unerläßlich und der Einfluß von Meiſtern der Malerei und Sculptur könnte der Schule ſehr nützlich werden.

Um die Zöglinge zu beſtimmten, ſcharfen Vorſtellungen ihrer Aufgaben zu nöthigen, würde man Auseinanderſetzungen des Inhaltes und der Bedeutung der Stücke, Analyſen einzelner Rollen fordern. Dieſe müßten aber mündlich, nicht ſchriftlich gegeben werden, damit die Zöglinge ſich überall auf die lebendige Rede als ihr eigenſtes Element hingewieſen ſähen.

Zu vermeiden iſt in dieſer Klaſſe, daß die Eleven ausſchließlich nach ihrer Neigung beſchäftigt werden, man muß ſie im Gegentheile nöthigen, ſich in verſchiedenen Rollenfächern zu verſuchen. Dadurch wird ſich herausſtellen, für welches ſie ſich beſonders eignen, und hierdurch wird die Schule einen unſchätzbaren Nutzen gewähren. Wer weiß es nicht, daß ſelbſt große Schauſpieler ſich jahrelang in falſcher Richtung vergeblich bemüht haben, bis ein zufälliger Verſuch ſie erſt auf das Rollenfach hingewieſen hat, für welches ſie geboren waren? Denn die Vorliebe für irgend ein Fach ſteht nur zu oft mit dem natürlichen Berufe dazu im Widerſpruche.

Mehr als acht Schüler wird ein Lehrer in dieſer Klaſſe nicht beſchäftigen und genau beaufſichtigen können; damit aber ſeine künſtleriſche Individualität ſich nicht zu merklich den ihm Zugewieſenen aufpräge, muß von Zeit zu Zeit ein Austauſch der Schüler unter den Lehrern vorgenommen werden. Denn die Schule ſoll erwecken, anregen und berichtigen, aber ſich ſorgfältig hüten, einen einſeitigen Typus zu verbreiten.

Vortheilhaft wird es auch ſein, wenn die nicht beſchäftigten Schüler allen dieſen Uebungen als Zuſchauer beiwohnen, ſo lernen ſie mit und an den Andern und ſtellen zugleich ein Publikum vor, das den Darſtellenden antreibt und an künftige öffentliche Productionen einigermaaßen gewöhnt. Auch iſt es ein Mittel, den Sinn für Gemeinſamkeit zu pflegen, der für den Schauſpieler ſo nöthig iſt.

In Hinſicht auf die Opereleven der Darſtellungsklaſſe muß wohl ins Auge gefaßt werden: daß ſie meiſtens nur durch vortheilhafte muſikaliſche Anlagen, ſelten durch mimiſche veranlaßt werden zum Theater zu gehen, daß alſo bei ihnen die Schule nicht nur die Aufgabe hat auszubilden, ſondern auch noch das mangelnde Darſtellungstalent zu erſetzen.

Nicht nur weil dieſer Umſtand ein etwas verändertes Unterrichtsverfahren erheiſcht, ſondern auch weil das Spiel in der Oper ein weſentlich anderes als im recitirenden Schauſpiele iſt, müſſen die angehenden Sänger und Sängerinnen in einer eigenen Klaſſe unterrichtet werden.

Der Ausdruck in der Oper iſt durch die Muſik ſo geſteigert, daß Stellungen und Bewegungen dem entſprechen müſſen. Beide ſind außerdem oft bleibender, ſchwebender, wo die Muſik zu längerem Verweilen in einer Stimmung, auf einem Gedanken nöthigt. Eine erhöhte Anmuth muß die Erſcheinung in jedem Momente begleiten, damit während der Muſikſtücke, die ſo lange in einer Empfindung, oft auf denſelben dürftigen Worten ruhen, das Auge ebenfalls von der Stellung und Bewegung der Singenden einen harmoniſchen Eindruck empfange. Auf dies Alles muß das Studium des Opereleven gerichtet werden, er muß lernen, wo und wie die Bewegung den Ausdruck des Geſanges erhöht und ſelbſt erleichtert, und daß nicht nur ſeine Stimme ſich der des Mitſingenden anzuſchmiegen habe, ſondern daß auch die Geſtalten, beſonders in mehrſtimmigen, vielleicht vom Chore begleiteten Stücken, gegeneinander in Stellung, Bewegung und Gruppirung harmoniſch geordnet ſein müſſen.

Zu dieſen Uebungen werden Scenen, Akte oder auch ganze Opern von ſolchen Meiſtern gewählt, denen ein edler und natürlicher Ausdruck eigen iſt. In dem überſpannten und affectirten Ausdrucke mancher neuen Componiſten zu unterweiſen, muß einer Schule erlaſſen bleiben.

Clavierbegleitung vertritt bei dieſen Uebungen auf der Bühne des Inſtitutes das Orcheſter.

Da in dieſer letzten Klaſſe die Geſammtwirkung der Schule ſich concentriren ſoll, ſo wird es nicht überflüſſig ſein, beſtimmt auszuſprechen, welches Ziel der Unterricht ſich zu ſtellen habe. Die Schule darf durchaus nicht unternehmen, ihre Zöglinge als fertige Künſtler zu entlaſſen. Die künſtleriſche Erziehung wird erſt durch vieljährigen Kampf im Lampenfeuer und mit den räthſelhaften Entſcheidungen des Publikums gezeitigt, durch welche die Ideale des Künſtlers hoch über ſeine Erfolge hinaus wachſen. Seine Erziehung wird erſt durch innere und äußere Erfahrungen, welche das Leben allmählig bringt, und welche allein die höchſten Kunſtaufgaben verſtehen lehren, vollendet. Die Theaterſchule ſoll Anfänger ſtellen, welche im Stande ſeien, untergeordnete Aufgaben durchaus gut auszuführen und in kurzer Zeit ſich für zweite Rollen tauglich, und hierin ſogar den Forderungen der Bildung unſrer Zeit entſprechend zu zeigen. Sie wird alſo einem Mangel abhelfen, der ſo oft als der bedeutendſte unſres heutigen Theaters gerügt wird, ſie wird aus den Talenten zweiten Ranges geſchickte und verſtändige zweite Schauſpieler bilden, von denen die Harmonie der Darſtellungen größtentheils abhängig iſt. Den ausgezeichneten Talenten ſoll die Schule die Bahn eröffnet haben, leichter und ſchneller einen angemeſſenen Wirkungskreis zu erlangen, und ihn mit einer reicheren Bildung auszufüllen. Die Schule ſoll ſich hüten ein Treibhaus zu werden, welches eine ungeſunde Frühreife in vorzeitig erhitzter Begeiſterung an den höchſten Aufgaben erzeugt, die nur zu leicht in kritiſche Anmaaßung und Selbſtüberſchätzung umſchlägt, welche nachher für das Bühnenleben faſt untauglich macht. — Darum muß die Schule ihre Zöglinge ſogar von den höchſten Aufgaben zurückhalten, aus den Werken der großen Dichter nur ſolche Scenen zur Uebung wählen, deren Charaktere und Zuſtände die

Zöglinge bei ihrer jugendlichen Beſchränktheit ganz durchdringen und verſtehen können. Das Studium des Hamlet z. B., des Fauſt, Mephiſtopheles, Lear, der Lady Makbeth u. A. muß ſelbſt den begabteſten Zöglingen verwehrt bleiben. Dagegen werden einzelne Scenen derſelben Werke, z. B. die erſte Wachtſcene aus Hamlet, höchſt angemeſſene Uebungsſtücke abgeben.

Aber nicht an Vollendung der techniſchen Fachbildung darf die Theaterſchule ſich genügen laſſen, angelegentlich muß ſie die Veredlung des Sinnes, die Erhebung des Denkens und Empfindens bei ihren Pflegbefohlenen zu fördern trachten. Das Element des Schönen, in deſſen Gebiete ſie ſich fortwährend bewegt, und das dem Wahren und Guten ſo eng verwandt iſt, wird ſeine herzgewinnenden Mittel willig dazu darbieten.

Für das künftige theatraliſche Leben inſonderheit ſtreue man den Saamen einer ehrenhaften Geſinnung, eines gewiſſenhaften Kunſtſtrebens. Man pflanze die Achtung für das Gedicht, die Treue gegen ſeine Motive, den feinen Takt und das willige Hingeben für die Harmonie der Darſtellung. Man verſäume keinen Anlaß die Erkenntniß zu befeſtigen, daß die Schauſpielkunſt ganz auf Socialität beruhe, daß alſo jede Vereinzelung im Spiele, jedes Jagen nach falſchen Effekten eine Abtrünnigkeit und eine Feindſeligkeit gegen die Kunſt ſei. Man ſuche die jungen Seelen für die ſittliche Würde ihres Berufes zu begeiſtern, damit ſie ein Gegengewicht gegen die Anfechtungen der Selbſtſucht, der Eitelkeit und Sinnlichkeit erhalten, welche von ihrem Stande untrennbar ſind. Man zeige ihnen: welche heilig ernſte Verpflichtung die heitre Kunſt der Menſchendarſtellung in ſich ſchließt, und um wie viel reicher das feſte, innige Halten an der innerſten Bedeutung ihrer Kunſt mache, als das leere Begnügen an ihrem äußeren Glanze.

So techniſch gereift und in der Geſinnung erhoben, ſoll die Theaterſchule ihre Zöglinge entlaſſen, und die Talente werden ſich raſcher, freier und edler entwickeln, ſie werden übereinſtimmender und erfolgreicher wirken.

Es bleibt nun noch übrig, die Ausführbarkeit einer in ſolchem Maßſtabe organiſirten Theaterſchule, alſo ihre ökonomiſche Einrichtung zu beſprechen.

Vor allen Dingen iſt es nöthig, ſich darüber zu verſtändigen, daß der hier dargelegte Unterrichtsplan in ſeiner ganzen Ausdehnung befolgt werden müſſe und nichts daran verkürzt werden dürfe, daß die Lehrer ſämmtlich von ausgeſuchteſten Fähigkeiten ſein müſſen, — wie die Beſonderheit deſſen, was ſie leiſten ſollen, erfordert — widrigenfalls die Schule ſo gut als gar keine Wirkung haben würde.

Alle bisher verſuchten Unterrichtsanſtalten für das deutſche Theater ſind an der Unzulänglichkeit der Einrichtung, der engen Grundlage des Unterrichtsplanes, der Kargheit der dargebotenen Mittel geſcheitert. Sie wirkten nichts mehr als der Einzelunterricht, an deſſen Mangelhaftigkeit in unſrem jetzigen Zuſtande das junge Talent hinkümmert. Die Theaterſchule muß meiner Meinung nach Alles leiſten, was und wie es auf dieſen Blättern ausgeſprochen iſt, oder es iſt beſſer, man unterläßt jeden Verſuch damit.

Ferner muß man bei Bildung einer Theaterſchule ſich der Ausſicht auf baldige Reſultate begeben. Ein Zögling wird drei Jahre brauchen, um mit dem Zeugniſſe der Reife die Schule verlaſſen zu können, darf man nun darauf rechnen, daß die zuerſt eintretenden jungen Leute auch gleich gut einſchlagen? Müſſen bei einer in allen Theilen neuen Unterrichtsmethode die Lehrer ſich nicht erſt bilden? Wird es nicht eine Zeit dauern, bis die Schule die rechten Lehrer und die rechten Schüler gefunden hat? Können die Zöglinge auch gleich am erſten Tage, ſobald ſie die Schule verlaſſen haben, ſich auf der großen Bühne bewähren? — Alſo einen Zeitraum von fünf bis ſechs Jahren mindeſtens muß man der Schule gönnen, um ſich zu conſolidiren.

Dies vorangeſchickt, ſind nun die Erforderniſſe der Schule zu betrachten.

I. Sind eigens dazu eingerichtete Räume nothwendig, welche ſonſt keinen andren Zwecken dienen können, weil ſie zu allen Tagesſtunden benutzt werden. Mehrere Zimmer für die wiſſenſchaftlichen Klaſſen, ein Saal für den muſikaliſchen Unterricht, ein zweiter, in welchem das Uebungstheater aufgeſchlagen iſt. Es genügt, wenn der Bühnenraum deſſelben achtzehn Fuß im Geviert hat, da es den Zöglingen vortheilhaft iſt ſich an Beſchränkung der Bewegung zu gewöhnen; dagegen muß der Saal außerdem hinlänglichen Raum darbieten, damit er zu den Tanz-, Exercir- und Fechtübungen dienen könne. Dieſer größere Theil des Saales vor der Bühne bietet zugleich den Zuſchauerraum bei den Uebungen und halbjährigen Prüfungen.

II. Die Schule bedarf einer Sammlung von Büchern und Muſikalien, einiger Klaviere und geringen Theaterapparates.

III. An der Spitze der Lehrer muß ein Director ſtehen, deſſen lebendige Erfahrungen ihn befähigen, das Inſtitut fortwährend in durchaus praktiſcher Richtung zu erhalten. Er muß hinlängliche Kenntniſſe beſitzen, um den wiſſenſchaftlichen Unterricht ſtets auf das Berufsbedürfniß hinzuleiten, vor allen Dingen aber muß er das Handwerk der Schauſpielkunſt bis in die kleinſten Details kennen, weil die Praxis in dieſer Schule überall Zweck und Mittel ſein muß, und nichts ſo ſehr die ganze Unternehmung vereiteln würde, als wenn der Lehrgang ſich in abſtracte Theorien verlöre.

Daß von der Perſönlichkeit und dem Charakter des

Directors gerade in dieſer Schule außerordentlich viel abhängt, fällt in die Augen; auf ihn wird es ankommen, welcher Ton und Geiſt, welche Geſinnung unter den Zöglingen herrſchen und mit ihnen ſich ſpäter an den Bühnen verbreiten ſoll.

Um das Inſtitut aber vor einſeitiger Richtung zu bewahren, muß das Collegium der Lehrer alle Maßregeln zu Fortgang oder Aenderung des Lehrcurſus u. ſ. w. in regelmäßigen Zuſammenkünften berathen, und obſchon dem Director die Entſcheidung in ſtreitigen Fällen zuſtehen muß, um ſeiner Leitung nichts an Energie zu nehmen, ſo wird er doch, den Conferenzprotokollen gegenüber, der beaufſichtigenden Behörde verantwortlich bleiben. Dies möchte ein genügendes Gegengewicht gegen ſchädlichen Eigenwillen ſein.

IV. An Lehrern ſind für die Schule erforderlich:

1. Lehrer der Darſtellungskunſt, nach Maßgabe der Schüleranzahl. Dieſe Lehrer müſſen jedenfalls darſtellende Künſtler ſein. Lehrerinnen anzuſtellen iſt nicht rathſam. So nützlich der weibliche Rath durch den eigenthümlich feinen Takt und die ſichre Unmittelbarkeit des Gefühles ſein kann, ſo unſyſtematiſch pflegt der eigentliche Unterricht von Frauen zu ſein und dadurch weder tief zu greifen noch nachhaltig zu wirken; auch würde eine Lehrerin der Darſtellungsklaſſe, in welcher die Geſchlechter doch nicht getrennt werden dürfen, den männlichen Zöglingen gegenüber keine geeignete Stellung haben.

2. Lehrer der Rhetorik, welche wahrſcheinlich auch unter den Schauſpielern zu wählen.

3. Ein Geſanglehrer könnte, ſobald er ganz tüchtig iſt, genügen.

4. Ein Klavier- und Generalbaß-Lehrer, welcher zugleich die Begleitung bei den theatraliſchen Uebungen der Opereleven übernehmen könnte.

5. Ein Tanzlehrer, welcher zugleich die Anfangsgründe der Gebehrdenſprache lehrt.

6. Ein Exercirmeiſter.

7. Ein Fechtmeiſter, zugleich Turnlehrer.

8. Die Gelegenheit, reiten zu lernen, muß den Zöglingen erleichtert werden.

9. Ein Lehrer für deutſche Sprache.

10. Ein oder zwei Lehrer für fremde Sprachen.

11. Ein Lehrer der Literatur und Theatergeſchichte.

12. Ein Lehrer für Geſchichte.

V. Bedarf die Schule:

Eines Geſchäftsführers, an den aber das Inſtitut nur zu gewiſſen Tagen oder Tagesſtunden Anſpruch macht.

Eines Aufwärters, zugleich Boten u. ſ. w.

Die Koſten der jährlichen Erhaltung der Theaterſchule würden, ſobald dieſe überfüllt und die größte Zahl der Lehrer nöthig wäre, nicht 5000 Thlr. überſchreiten. Wünſchenswerth iſt es allerdings, daß die Zöglinge unentgeltlich aufgenommen würden, wie es im Pariſer Conſervatoire geſchieht, die Schule behielte dadurch eine unabhängige Stellung dem Publikum gegenüber und könnte für ihre Wirkungen ſichrer einſtehen. Im Vergleich zu den Summen, welche auf Schulen für die bildenden Künſte verwendet werden, wäre das Opfer für die dramatiſche auch nicht bedeutend. Indeß läßt ſich auch ſehr wohl eine Einrichtung treffen, durch ein Honorar der Zöglinge einen Theil der Unkoſten zu decken. Die achtungerweckende und erfolgverſprechende Organiſation des Inſtitutes würde Eleven aus den beſſern Ständen herbeiziehen, denen die Zahlung eines mäßigen Honorars nicht läſtiger fiele, als auf jedem andern Bildungswege.

Den Unbemittelten würde das Honorar nur geſtundet, wie es bei den Univerſitäten geſchieht, wo die Bezahlung faſt in allen Fällen, wenn auch ſpät erfolgt. Die Theaterſchule könnte auf viel ſchnellere Bezahlung geſtundeter Honorare rechnen, weil die entlaſſenen Zöglinge auf ſchnellere und zum Theil reichlichere Beſoldung zu rechnen haben, als die Abiturienten der Univerſitäten.

Ja, indem bei erkannter Wirkſamkeit einer ſolchen Schule, die Theaterdirectionen ſich an dieſe wenden werden, um die Lücken ihres Perſonales aus der Zahl der reifenden Zöglinge zu ergänzen, ſo werden ſie auch bereit ſein, eine Art von Garantie für die reſtirenden Honorare zu übernehmen, welche ſie durch Abzüge von den erſten Jahresgehalten leicht können bezahlen laſſen. Der Zahlung ſolcher Zöglinge, die bei dem zur Schule gehörigen Theater angeſtellt würden, wäre man um ſo leichter verſichert. So hätte demnach die Schule nur in ſeltnen Fällen Verluſte in ihrer Einnahme zu fürchten. Der Geſchäftsführer der Schule hätte für die Beitreibung zu ſorgen.

Wenn das Honorar auf jährlich 12 Ld'or feſtgeſtellt würde, ſo gliche es dem, was ein junger Maler in einem guten Atelier, ein fleißig hörender Student auf der Univerſität ohngefähr zu bezahlen hat, wäre bei der Mannichfaltigkeit des Unterrichtes gewiß ausnehmend mäßig zu nennen, und bürdete nach Vollendung eines Trienniums dem unbemittelten Zöglinge nur eine Schuldenlaſt auf, deren er ſich ſelbſt bei einer mittelmäßigen Beſoldung im Laufe der nächſten Jahre ſchon entledigen könnte. Man darf hierbei nicht vergeſſen, daß die Zöglinge, die männlichen ſchon im zwanzigſten, die weiblichen im achtzehnten Jahre als reif und erwerbungsfähig entlaſſen werden, daß ſie alſo gegen andre Stände in großem Vortheile ſtehen.

Berechnet man nun, daß eine Durchſchnittsſumme von 20 Zöglingen, auf welche die Theaterſchule mit Sicherheit zählen kann, ſchon den vierten Theil der Koſten decken würde, erwägt man ferner, daß eine große Bühne, welcher ein ſolches Inſtitut beigeſellt würde, den Vortheil hätte, die ausgezeichneten Talente ſich zur Ergänzung ihres Perſonales zu erziehen, daß endlich durch die Errichtung ſolcher Schulen der Bühne eine würdigere Begründung, ein gedeihlicherer Antheil an der Entwickelung des Nationalgeiſtes verſchafft würde: ſo möchte man wohl verſucht werden ſich der Hoffnung hinzugeben: der Schauſpielkunſt werde nicht länger die ernſte Aufmerkſamkeit, die hülfreiche Sorgfalt vorenthalten werden, deren ſie dringend bedarf und die ſie verdient.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Erſter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

Von

Eduard Devrient.

Erſter Band.

Geſchichte der mittelalterlichen Schauſpielkunſt.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

Es iſt eine ernſte Geſchichte, die ich zu erzählen habe, ſo luſtig es auch oft darin zugeht.

Es ſind die Thaten und Schickſale einer Kunſt, ſo allgemein beliebt, ſo allgemein beſprochen, der man dennoch ſo ſelten nachfragt: wie ſie geworden, was ſie iſt? Gleichſam als habe man, da ihre Werke im Momente des Entſtehens ſchon wieder zu verſchwinden ſcheinen, auch ihre Spuren verloren gegeben.

Aber ſie ſind da, es iſt nur mühſam durch Wuſt und Trümmer ihnen nachzugehen.

Aus Standespflicht habe ich es unternommen: um über den Entwicklungsgang meiner Kunſt mir ſelber klar zu werden, und habe ſo unendlich mehr gefunden,

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

als ich geſucht, ſo viel, nicht nur des kunſtgeſchichtlichen, ſondern des rein menſchlichen Antheils Würdiges, daß ich der inneren Aufforderung nicht widerſtehen konnte, meinen Kunſtgenoſſen, ſo wie Allen im großen deutſchen Theaterpublikum, die ein warmes theilnehmendes Herz für die Schauſpielkunſt haben, auf dieſen Blättern die Reſultate meiner Nachforſchungen anzubieten.

Sie machen keinen Anſpruch, mehr als das zu ſein, ich gebe was ich gefunden, ich zeige was ich geſehen. Was mir zu geſchichtlicher Wahrheit geworden iſt, ſpreche ich aus, ohne Scheu vor dem Anſtoß, den es finden mag.

Ich ſchreibe im Intereſſe meiner Kunſt und meines Standes und weiß, daß ihnen eine geſchminkte Geſchichte nichts nützen könnte.

Denſelben Weg, den ich mir durch die Wildniß der Ruinen meiner Kunſt gebahnt, führe ich den Leſer. In das Heiligthum der Kirche, wo die ſchüchterne Erinnerung an den Pomp der vergeſſenen heiligen Spiele ſich in Winkeln und hinter Pfeilern birgt. Durch das Gewühl des Mummenſchanzes, im bunten mittelalterlichen Städteleben, hinaus auf den ſtaubigen Heerweg, vorüber an dem abgelegten Plunder bettelhafter Comödiantenbanden, an den Trümmern jämmerlicher Budenwirthſchaft, die ein trüber Schimmer der Opernpracht beleuchtet. An manchem eingeſunkenen Grabe habe ich geſtanden, wo der Redliche von vergeblicher Arbeit eines edlen Wollens vergeſſen ausruht. Aus dem Staube habe ich manchen verſtreuten Kranz aufgeleſen, der auf dem hohlen Boden, der die Welt bedeutet, in leidenſchaftlichem Ringkampfe — als hinge eine Welt von Glückſeligkeiten daran — gewonnen wurde. Mein Tritt hat die luſtigen Echo's geweckt, die der unbeſonnene Uebermuth, der luſtige künſtleriſche Leichtſinn von wilden Orgien zurückgelaſſen. Manch verlornes Kind ſah ich am Wege modern, manche Scheintrophäe hochmüthiger Glücksgünſtlinge fiel beim erſten Betaſten zu Staub, und überall klingelte noch das Schellengeläute der Thorheit, der phantaſtiſchen Ausgelaſſenheit, die nur dem Augenblicke lebt.

Ein buntes, ſchattenhaftes Gewirr, wo aus dem Gedränge von Larven der Rohheit, Unwiſſenheit und Verderbtheit, ſchöne Menſchengeſtalten die leuchtenden Stirnen erheben, in edler Begeiſterung und religiöſer

Ausdauer glänzende Siege erringen, deren volle Reſultate leider ein neidiſches Geſchick der guten Sache nicht gegönnt hat.

Es iſt eine ernſte Geſchichte, die ich zu erzählen habe, ſo luſtig es auch oft darin zugeht.

Mit der Darſtellung des Menſchheitsgeſchickes — dieſem ſteten Kampfe zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, zwiſchen beſſerem Wollen, Leidenſchaft und Schwäche — hat die Schauſpielkunſt die bitterſten Erfahrungen davon, an ihrem eignen Leib und Leben, auf ſich genommen; ſie ſpielt mit der Unvollkommenheit der menſchlichen Natur und erliegt ſelbſt unter ihrer Laſt. Keiner Kunſt ſind wie ihr, die antiken Höllenmartern auferlegt: mit durchlöcherten Eimern zu ſchöpfen, die Laſt bergauf zu wälzen, um ſie wieder herabrollen zu ſehen.

Vielleicht, wenn ich meine Geſchichte auserzählt habe, geſteht man unſrer Kunſt und unſrem Stande Achtung für ſo viele vergebliche Arbeit, Theilnahme mit ihrem Mißgeſchicke zu. Wirkliche Achtung und Theilnahme, die man bis auf den heutigen Tag durch eine glänzende Verhätſchelung zu erſetzen ſucht, hinter welcher ſich im Grunde nur die tiefſte Verachtung birgt.

Vielleicht tragen dieſe Blätter dazu bei, unſre Kunſt einer ernſteren Betrachtung und Würdigung zugänglicher zu machen; vielleicht helfen ſie, die Erkenntniß reifen zu laſſen: daß eine Kunſt, deren Zweck, nach des größten Dramatikers Ausſpruche, „ſowohl anfangs als jetzt war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen,“ daß dieſe Kunſt endlich in ihrer ſittlichen und ſtaatlichen Bedeutung zu begreifen ſei, und daß man ſie würdig halten und würdig machen müſſe, an den großen geſellſchaftlichen Entwicklungen unſrer Zeit ihren Antheil zu gewinnen.

Dresden im Januar 1848

Inhalt des erſten Bandes.

I. Urſprung des Drama's aus dem Gottesdienſte.

Seite
Der natürliche dramatiſche Kunſttrieb 3
Er äußert ſich im Gottesdienſt, das Drama geht aus dem Cultus hervor 4
Bei den Indern 4
Bei den Juden 6
Bei den Muhamedanern, Chineſen 7
Das attiſche Theater 7
Unterſchied der antiken und modernen Schauſpielkunſt 9
Der chriſtliche dramatiſche Gottesdienſt 10
Die Urliturgie ein Drama 11
Entſtehung der dramatiſchen Kirchenſpiele 13
Die Myſterien 15

II. Erſte Entwicklung der Schauſpielkunſt aus den Myſterien, Moralitäten und Schuldramen. (Bis 1500.)

Einfluß des römiſchen Theaters in Deutſchland 17
Kirchenſchauſpiele in Deutſchland 19
Die Paſſionsaufführungen 21

Seite
Ausbildung des Kirchendrama's 22
Aufführungen in den Kirchen 24
Sie werden öffentlich 25
Der Humor in den Myſterien 27
Die erſten Luſtigmacher 29
Der Teufel 30
Die Moralitäten 32
Nachrichten von Myſterienaufführungen 33
Aeußere Einrichtung derſelben 36
Eintrittspreiſe, Coſtüm 37
Perſonal 39
Expositor ludi, der Erklärer, Herold 41
Darſtellungsweiſe 45
Theaterapparat, Requiſiten 51
Dekorationen 52
Bedingungen der Bühneneinrichtung 54
Entſtehung der Bühneneinrichtung in Frankreich . . . 55
Die dreitheilige Myſterienbühne 57
Scenirung der Oſterſpiele. Weltſchöpfung. Sündenfall 61
„ „ „ Bekehrung der Magdalena . . 63
„ „ „ Auferſtehung 67
„ „ „ Teufelsſpuk 70
„ „ „ Die Marktſcenen und die drei Marien 71
Die Wirkung des liturgiſchen Stoffes 74
Ein Wiener Auferſtehungsſpiel 75
Verweltlichung des Myſteriums 77
Fraw Jutta, eine geiſtliche Tragödie 78
Rückblick auf die geiſtlichen Spiele 86
Untergeordneter Zuſtand der Schauſpielkunſt 87
Die Schulcomödie 88

III. Entwicklung der Schauſpielkunſt aus den volksthümlichen Elementen. (Bis Ende des 16. Jahrhunderts.)

Gaukler, Barden, Hiſtrionen, Joculatores 92
Mummereien, Faſtnachtſpiele 93
Die Zunft der Faſtnachtsbrüder 97
Hans Roſenplüt 98

Seite
Darſtellungsweiſe der erſten Faſtnachtſpiele (der Baur und der Bock) 99
Hans Sachs 101
Fortſchritt der Schauſpielkunſt durch Hans Sachs 102
Fortſchritt des Drama's überhaupt 105
Des Hans Sachs Faſtnachtſpiele 107
Das dramatiſche Leben bei Hans Sachs 109
Die Gegenſätze des gelehrten und des volksthümlichen Drama's . 110
Bühnenveränderung unter Hans Sachs 113
Die erſten Schauſpielhäuſer 114
Einrichtungen derſelben 115
Einfluß der Reformation auf die Schauſpiele 118
Comödiantenzünfte 119
Wiener Schauſpiele. Wolfgang Schmelzle 119
Die niederländiſchen Comödianten 120
Theaterpraxis der Bürgerſpiele (Adam Puſchmann) . . . 120
Coſtum 121
Societätsverhältniß bei den Aufführungen 122
Die Zwiſchenacte 123
Das Perſonal 124
Die Schulcomödien 125
Luthers Billigung derſelben 125
Schmelzle's Schulcomödien in Wien 127
Vermiſchung der Schulcomödie mit den Bürgerſpielen . . . 129
Die Aufführungen 130
Belebung der Schauſpiele durch die Reformation 133
Das Myſterium unter den Bauern 136
Die Jeſuitenſpiele 137
Vergleich des ſpaniſchen Theaters 140
  ,, ,, italieniſchen ,, ... 141
  ,, ,, franzöſiſchen ,, ... 142
  ,, ,, engliſchen ,, ... 144
mit dem deutſchen Dilettantismus zu Ende des 16. Jahrhunderts . 146

IV. Fortentwicklung durch die Berufsſchauſpieler. (Bis um 1670.)

Die engliſchen Comödianten 148
Ihre Aufnahme an den Höfen 152
Jakob Ayrer und die engliſche Manier 155
Einführung des Luſtigmachers 157

Seite
Der Kurzweiler Jan Poſſet 157
Das Singetſpiel 158
Engliſche Comedien und Tragedien 161
Probe aus Titus Andronicus 163
Fortdauer der epiſchen Form 165
Die Künſte der Berufsſchauſpieler 166
Die Mordſpektakel 168
Darſtellungsmanier der engliſchen Comödianten 170
Die luſtige Perſon, der Poſſenreißer 177
Hans Wurſt, Pickelhering, Schampitaſche, Schrewitz 180
Die Manier des Luſtigmachers 181
Vermiſchung des Burlesken mit dem Ernſten 184
Hanswurſtiraſe 190
Bühneneinrichtung 195
Anwendung der Muſik 195
Coſtüm 196
Standpunkt der Schauſpielkunſt 197
Die Studententruppen 200
Andre Truppen von Gauklern 203
Mangel an dramatiſchen Gedichten 207
Martin Opitz 208
Andreas Gryphius 208
Caspar Lohenſtein 211
Entſchiedne Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama 213
Der Alexandriner 213
Die hiſtoriſche Moralität 215
Kirchenſpiel, Schäfereien, Waldgedichte 217
Dramatiſche Hoffeſte 218
Die Schulcomödie 219
Rector Weiſe 220
Die Jeſuitencomödie 221
Die ſtudirende Jugend Trägerin der Bewegung 223

V. Magiſter Velthen und ſeine Kunſtepoche.

(Die letzten 30 Jahre des 17. Jahrhunderts.)

Velthens berühmte Bande 225
Die erſten Hofcomödianten in Dresden 227
Ihre Beſtallung 229
Molière's wichtiger Einfluß auf die deutſche Kunſt 231

Seite
Die franzöſiſche Tragödie dagegen gewinnt keinen . . . 232
Cormartens Polyeuct 234
Fortſchritt der Bühneneinrichtung 239
Der Mangel an Gedichten erweitert die Improviſation . . 241
Die Stegreifcomödien 242
Die improviſirte Haupt-Action 244
Velthens Repertoir 245
Verſuch die Schauſpielkunſt von der Dichtkunſt zu emancipiren 250
Velthens rühmliches Wanderleben 251
Nachtheile der Improviſation 252
Das erſte deutſche Hoftheater in Dresden 257
Die erſten Schauſpielerinnen 258
Velthen als Director des Hoftheaters 259
Seine Bemühungen um Regelmäßigkeit 262
Die deutſche Hofcomödie wird aufgehoben 264
Abermaliges Wanderleben 265
Die Haupt- und Staatsaction 265
Velthens Ende 266

VI. Die Oper.

Ihr italieniſcher Urſprung 269
Die Oper in Deutſchland 270
Opernhäuſer 272
Die Hamburger Oper 273
Schnelle Entartung der Oper 277
Die erſten Frauen auf der Bühne 280
Das Hamburger Opernperſonal 282
Einfluß der Oper auf die Schauſpielkunſt 283
Untergang der alten deutſchen Oper 284

VII. Verfall der mittelalterlichen dramatiſchen Kunſt.

Aeußerſte Entartung der Darſtellungsweiſe 287
Wiedereinführung ausgeſchriebener Stücke 288
Die Stegreifperiode 290
Die Haupt- und Staatsactionen, genauer betrachtet . . . 291
Scene aus „die große Weisheit des Königs Salomonis“ 296
„ „ „Karl XII. vor Friedrichshall“ 299
Ernüchterung der Darſtellungsweiſe 301

Seite
Pathetiſche Scenen aus Karl XII . . . 303
Zuſtand der Schauſpielkunſt . . . 306
Molière ihre einzige Stütze . . . 308
Die Bühne ein Spiegel der herrſchenden Zuſtände . . . 309

VIII. Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Truppe der Wittwe Velthen . . . 312
Einführung des Harlekin und der italieniſchen Maſken . . . 313
Anſchlagszettel der Wittwe Velthen . . . 314
Ihre Direction und ihr Tod . . . 318
Elenſon . . . 319
Die Wittwe Elenſon . . . 320
Ihre Truppe unter ihren Männern Haak und Hoffmann . . . 321
Ihre Ankündigungen . . . 322
Wandertruppen in Berlin . . . 326
Das Theaterweſen in Wien . . . 328
Joſeph Stranitzky . . . 331
Wiedereinführung des Hans Wurſt . . . 333
Das erſte ſtabile deutſche Theater und ſeine Praxis . . . 334
Sein Repertoir . . . 336
Stranitzky als Schauſpieler . . . 339
Gottfried Prehauſer . . . 340
Das Wiener Theater kommt in die Hände von Unternehmern . . . 342
Die Spiegelberg-Denner'ſche Bande und ihre Abentheuer . . . 344
Die Förſter'ſche Bande . . . 345
Wezell's Tamerlan . . . 346
Ein Anſchlagszettel des Prinzipals Friſe . . . 350
Ducten, Eckenberg und andere Prinzipale . . . 352
Die Budenwirthſchaft . . . 356
Fortdauer des Zunftweſens . . . 358
Harlekinsmanieren . . . 361
Decorationen . . . 362
Coſtum . . . 364

IX. Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauſpielkunſt.

Die letzten Schulcomödien . . . 368
Ausgang der Jeſuitenſpiele . . . 369

Seite
Bauer- und Bürgerſpiele 371
Die geiſtlichen Anfechtungen des Theaters 373
Proteſtantiſche Angriffe 377
Conr. Dürr, der erſte gerechte Beurtheiler 379
Spener und andre Gegner des Theaters 380
Die Erſcheinung der Frauen auf der Bühne vermehrt die Gegner . 381
Anton Reiſer greift die Oper an 382
Abendmahlsverweigerungen 385
Verhalten der Obrigkeiten 389
Bürgerlicher Verruf des Schauſpielerſtandes 390
Rückblick auf das Schickſal der Kunſt 391
Ihre nationale Treue 392
Schluß der mittelalterlichen Geſchichte 395

Anhang.

Die geiſtlichen Bauernſpiele in unſern Tagen 399
Romio vnd Julieta, früheſte Bearbeitung der Shakeſpeare'ſchen
Tragödie, im ſiebenzehnten Jahrhundert 408
Wiener Hans-Wurſtiaden 435
Ein Stegreifſcenarium 438
Hans-Wurſt-Arien 447
Jeſuitenſpiele 455

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

I.

Urſprung des Drama's aus dem Gottesdienſte.

Unter allen Kunſttrieben, welche dem Menſchen angeboren ſind, äußert ſich keiner ſo früh und in ſolcher Stärke als der dramatiſche.

Die erſten Spiele der Kinder ſind Nachahmungen, Darſtellungen von Thieren und Menſchen. Alle Eindrücke des jungen Lebens fordern ſie zunächſt zu einer mimiſchen Reproduction derſelben auf, und wir bemerken, daß ſie ſich mit einer Stärke der Einbildungskraft dieſen Spielen hingeben, die zu völliger Selbſtverläugnung wird, und die wir in dem Maße nicht wahrnehmen, wenn das Kind anders als unmittelbar mit ſeiner eignen Perſönlichkeit nachbildet. Welches Kind hätte wohl nicht Soldat oder Schule, Vater, Mutter und Kind, Pferd und Kutſcher, Jäger, Hund und wildes Thier u. ſ. w.

ERISCHE
STAATS-

geſpielt, und wie wenige dagegen verſuchen aus eignem Antriebe mit dem Griffel oder in Lehm oder Wachs nachzubilden? — Der dramatiſche Kunſttrieb iſt der ſtärkſte und allgemeinſte.

Auf der Kindheitsſtufe des Völkerlebens treten uns dieſelben Erſcheinungen entgegen.

In den untergeordneten Culturzuſtänden, die noch kein Bildwerk irgend einer Art aufweiſen, werden ſchon pantomimiſche Tänze und Darſtellungen angetroffen, und überall, wo das geſprochene Wort recht eindringlich lebendige Vorſtellungen erzeugen will, geräth es auf die Wechſelrede.

Was iſt nun wohl natürlicher, als daß dieſer vorherrſchende Darſtellungstrieb im Menſchen ſich zum bereiteſten Organe für die höchſte Begeiſterung anbietet, und ſo ſehen wir denn in allen Religionen ſymboliſche Geberden, liturgiſche Wechſelreden oder Geſänge den urſprünglichen Gottesdienſt bilden.

Aus dieſen ſymboliſch dramatiſchen Liturgien aber iſt bei allen Völkern das Drama hervorgewachſen; vom reinſten Quell des Geiſteslebens, vom Gottesdienſte, hat es ſeine erſte Nahrung empfangen.

Darum hielten die Inder ihr Drama für ein Geſchenk des Gottes Brahma, der es den Weda's entnommen und dem begeiſterten Weiſen Muni mitgetheilt habe, damit dieſer ſelbſt die Genien und Nymphen von Indra's Himmel, dem Luftkreiſe, darin unterweiſe. So treu ſpiegelt das indiſche Theater dies innig von der Religion durchdrungene Leben dieſes Volkes wieder, daß es den Glauben hegen darf: auch ſeine Götter in ihrem Himmel ergötzten ſich daran. Sind doch auch Halbgötter und Helden die Hauptperſonen faſt aller indiſchen Dramen, ja in der vornehmſten Gattung, dem Dſchatra, bilden nur die Thaten und Schickſale des jugendlichen Gottes Kriſchna — die achte Erſcheinungsform des Wiſchnu auf Erden — den Hauptgegenſtand der Darſtellung. Und gerade in dieſen heiligſten Stücken müſſen die Schauſpieler den Dialog improviſiren, als ob das Erhabenſte nur aus unmittelbar geſpannteſter Begeiſterung dargeſtellt werden dürfe, als ob der Mechanismus des Auswendiggelernten das Heilige entweihe.

Welch eine kindliche Unſchuldswelt entdeckt ſich uns in dieſem rührenden Vertrauen eines Volkes zu ſeinen Schauſpielern, denen es eine wahrhaft prieſterliche Begeiſterung unbefangen abfordert!

Ein Segensſpruch eröffnet faſt immer das Schauſpiel, welches freilich oft bloße Gedankenintereſſen durch ſymboliſche Geſtalten entwickelt, wie in der „Geburt des Begriffes“,*) oft aber auch mit den ſüßeſten Neigungen, wie in „Sakuntala“ und „Urwaſi“, unbefangen ſpielt, den Spaßmacher gern herzuläßt, ja die Bühne willig einer Unzahl von Liebes-, Intriguen-, Poſſen- und Pöbelſtücken und nicht nur Geſängen und Tänzen, ſondern auch Jongleurkünſten anbietet. Der Kinderſinn des Indiers ſchämt ſich keiner ſeiner Regungen.

---

*) Das Stück verſucht die Forſchungen der Vernunft mit dem Offenbarungsglauben in Einklang zu bringen. Es treten unzählige ſymboliſche Geſtalten auf: Liebe, Wolluſt, Haß, Verſtellungsvermögen, Meinung, Ruhe, Mitleid u. ſ. w. Zuletzt

Verwandter den Elementen unſers Lebens iſt die Entwickelung des griechiſchen Theaters, an deſſen künſtleriſchen Formen das unſre ſich gebildet hat.

Daß das antike Drama aus gottesdienſtlichen Geſängen und Tänzen zu Ehren des geheimnißvoll zeugenden Gottes Dionyſos entſtanden, iſt bekannt genug. Weniger beſprochen iſt die vielfach, ſchon von Luther unterſtützte Behauptung, daß das dramatiſche Element dieſes Cultus aus dem Judenthume übertragen worden ſei, daß Davids reicher Tempeldienſt, die Wechſelgeſänge ſeiner Pſalmen, ſein Tanz vor der Bundeslade, die urſprünglich dramatiſche Form der Bücher Hiob, Judith, Tobias, Eſther, ja ſelbſt des Hohenliedes, auf die frühe Exiſtenz eines jüdiſch dramatiſchen Gottesdienſtes ſchließen laſſe. Gewiß iſt nur, daß eine wahrhaft dramatiſche Kunſt bei den Juden nicht exiſtirt hat. Die zu verſchiedenen Zeiten, vornehmlich von den Heroden eingeführten griechiſch-römiſchen Schauſpiele haben im jüdiſchen Volke nie Wur-

---

wird Verſtand und Offenbarung ehelich verbunden und der Begriff erzeugt, der ſich dem Urgeiſt in die Arme wirft.

zel geſchlagen; im Gegentheile wurden ſie mit religiöſem Abſcheu betrachtet. Da das jüdiſche Geſetz aus dem Gottesdienſt die bildenden Künſte verweiſt, konnte die Freude an der, mit jenen innig verwandten dramatiſchen Kunſt auch nicht erlaubt ſcheinen.

Daſſelbe iſt bei den Muhamedanern der Fall, und gewiß iſt dies der Grund, daß bei ihnen im allgemeinen kein Drama zu finden iſt; nur neuerdings hat ein franzöſiſcher Reiſender die Exiſtenz von großen Schauſpielen in Perſien entdeckt, welche den Kampf der Nachkommen des Muhamed und die große Glaubensſpaltung des Islam zum Gegenſtande haben. An die religiöſen Intereſſen knüpft alſo auch dies einzelnſtehende Muhamedaniſche Schauſpiel an.

So iſt es auch bei den Chineſen, deren Theater aber eine große Verbreitung und deren Drama auch eine weitläuftige novelliſtiſche, ja biographiſche Ausdehnung gewonnen hat.

Die Entſtehung der griechiſchen Schauſpielkunſt aus dem Gottesdienſte des Dionyſos iſt ſo oft und ausführlich nachgewieſen, daß ich hier nur an die vornehmſten Entwickelungsmomente zu erinnern brauche.

Die dithyrambiſchen Chöre hatten einen Vorſänger, der Gefahren, Kampf und Sieg des Gottes recitirend darſtellte und ſo einen Wechſelgeſang erzeugte. Dieſe redende Perſon wurde durch Thespis, mit Hülfe der Masken und ſonſtiger Verkleidungen, zu Darſtellung verſchiedener Geſtalten benutzt, die an der Stelle der bloßen Erzählung, in Wechſelwirkung mit dem Chore eine Art von lebendig gegenwärtiger Handlung hervorbrachten. Allmälig entfernten ſich die Stoffe dieſer Dramen von dem unmittelbaren Dienſte des Dionyſos und gewannen national-politiſche Bedeutung. Das Theater bildete ſich aus. Die auf Rädern ruhende Bühne des Thespis, auf welcher dieſe Handlungen der Heroen dargeſtellt wurden, damit ſie den tanzenden und ſingenden Chorus überragten, wurde zum Logeion, dem Chor des Volkes blieb die niedrigere Region der Orcheſtra; die bekannten bedeutungsvollen Conventionen der alten Bühne ſtellten ſich feſt.

Bis zu Aeſchylus hatte man ſich mit einem einzigen Schauſpieler begnügt, welches allemal der Dichter ſelbſt war, der auch zugleich Muſik und Tanz des Chors zu ordnen hatte; denn das feine Gefühl der Griechen für die Harmonie eines Kunſtwerkes konnte ſich erſt ſpät darein finden, Dichter und Schauſpieler von einander getrennt zu denken. Aeſchylus brachte einen zweiten Schauſpieler auf die Bühne und damit auch die größere Lebendigkeit der ſichtbar gegenwärtigen Handlung. Sophokles fügte den dritten hinzu, über welche Zahl man auch ſpäter nur ausnahmsweis hinausgegangen zu ſein ſcheint. Durch den Wechſel der Masken und Kleider konnte man nun ſchon eine große Zahl von nach einander erſcheinenden Geſtalten hervorbringen.

Daß die Frauenrollen ebenfalls von Männern geſpielt wurden, iſt bekannt, vielleicht aber thue ich wohl, an dieſer Stelle ſogleich an andere Eigenthümlichkeiten der antiken Darſtellungsweiſe zu erinnern, um den Vergleich mit der chriſtlichen und modernen Schauſpielkunſt von vorn herein abzuweiſen.

Die Amphittheater waren von ungeheurem Umfange, ohne Dach, boten alſo der Stimme wenig Reſonnanz dar, und obſchon die Masken der Schauſpieler Schalltrichter an der Mundöffnung hatten, welche den Ton ungemein verſtärkten, ſo gehörte dennoch ein ſehr kräftiges Organ dazu, den Fernſitzenden dieſer Tauſende von Zuhörern das gewaltige Pathos dieſer Tragödien eindringlich zu machen.*)

Die Recitation mußte alſo gewaltſam, der Gang auf dem Cothurn, der die Geſtalten für die Fernſitzenden erhöhen ſollte, mußte ſchwerfällig werden und der Geſichtsausdruck der Maske ſtarr bleiben. Die moderne Kunſt hingegen hat gerade in den feingemeſſenen Biegungen des Redeausdruckes, im wechſelnden Spiele der Mienen und in der Zwangloſigkeit und Anmuth der Geberden ihre Mittel zur künſtleriſchen Täuſchung zu ſuchen. Sie hat ſich treu an die Natur zu halten, während die antike Darſtellungsweiſe mehr auf künſtleriſchen Conventionen beruhte, welche aus den räumlichen Bedingungen und der religiöſen und nationalen Bedeutſamkeit des attiſchen Theaters hervorgingen.

---

*) Sophokles war der erſte Dichter, der ſeiner ſchwachen Stimme wegen nur in zweien ſeiner Tragödien mitſpielen konnte.

Wenn deſſen abgeſchloſſene Vollendung alſo auch für die dramatiſche Dichtkunſt in vielfacher Beziehung eine ewige Muſtergültigkeit bewahren wird, ſo hat dagegen die Schauſpielkunſt äußerſt wenig Anknüpfungspunkte für ihre Fortbildung darin zu finden.

Doch nicht in den heidniſchen Religionen nur*), auch in der chriſtlichen Kirche iſt das dramatiſche Element ſchnell zum Cultus herbeigezogen und zu ganz beſonderer Eigenthümlichkeit ausgebildet worden.

Es war eine Lebensbedingung für die Bildung der chriſtlichen Kirche inmitten von Juden und Heiden, unter den Völkern, die nur in Anſchauungen und Gefühlen lebten, dem Gottesdienſte ſymboliſche Formen, ſinnbildliche Handlung zu geben. Die Bekehrten ſollten in dem neuen Gottesdienſte alles und ſchöner wiederfinden, was ihnen der alte geboten. Den Antheil der Gemeinde ſtets lebendig zu erhalten, wurde die Wechſelrede zur Grundlage des liturgiſchen Syſtems, das aus Antiphonen und Reſponſorien bald den großen zwölfſtündigen Sonntagsgottesdienſt, die chriſtliche Urliturgie erſchuf, die ein neuerer

---

*) Römiſcher Gottesdienſt und römiſche Kunſt können hier nicht in Betracht gezogen werden, beides war von den Griechen entlehnt.

Schriftſteller*) in ergreifender Weiſe beſchreibt und mit Recht das großartigſte ſymboliſch-liturgiſche Drama nennt.

Wir müſſen uns in jene Zeiten zurück verſetzen, da die Gemeinde ſchon am Vorabende ſich verſammelte und bis Mitternacht in der ſpärlich beleuchteten Kirche in ſtillen Gebeten verharrte. Da plötzlich öffnen ſich, beim Klange der Glocken, die heiligen Thüren**) auf der Altarerhöhung, gleich den Pforten des Himmels. Der Presbyter, das Rauchfaß ſchwingend, durchſchreitet die Kirche bis zur Vorhalle; die Thymianwolken lagern ſich über die Gemeinde hin, ein Bild des Geiſtes Gottes, der da ſchwebt über den Waſſern. Der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, erinnert an den erſten Schöpfungsakt, da Gott ſprach: „Es werde Licht!“ Die Stimmen der Gemeinden ſingen den 104. Pſalm, die Prieſter kehren zurück in das Heiligthum und die Thüren werden, ein Sinnbild des Sündenfalles und der Verſtoßung aus dem Paradieſe, verſchloſſen.

Der Chor ſpricht jetzt in Pſalmenverſen ſein Schuldbewußtſein und die Sehnſucht nach göttlicher Hülfe aus: „bei dem Herrn“ ſo ſchließt er, „iſt Gnade und viel Erlöſung bei ihm; und er wird Iſrael erlöſen von allen ſeinen Sünden.“ Da eröffnen ſich die heiligen Thüren wieder, der Presbyter erſcheint, tröſtet die Gemeinde durch die prophetiſchen Verkündigungen des einſtigen Erlöſers und ſchließt mit Gebet und Segen den erſten Theil der Feier.

---

*) Dr. Heinrich Alt in ſeinem Buche „Theater u. Kirche,“ das überhaupt von großer theatergeſchichtlicher Wichtigkeit.

**) Es iſt merkwürdig genug, daß die drei Thüren in der den Altarraum abſchließenden Gitter- oder Bilderwand genau den drei Thüren im Hintergrunde der Schaubühne des klaſſiſchen Alterthums entſprechen, und daß dort, wie hier, die Thür in der Mitte „die königliche“ heißt.

Mit Buß- und Klageliedern und dem wiederholten Rufe: „Herr erbarme dich!“ (Kyrie eleison) beginnt ſie wieder und dauert ſo, bis die erſten Strahlen der Sonne den Anbruch des Tages des Herrn verkünden und man drinnen im Heiligthume den Prieſter den Lobgeſang der Engel „Ehre ſei Gott in der Höhe!“ anſtimmen hört. Die Geburt des Heilandes wird gefeiert. Der Biſchof tritt einfach gekleidet, um die glanzloſe Erſcheinung Chriſti auf Erden zu bezeichnen, begleitet von den übrigen Geiſtlichen, gleichſam den Jüngern, aus den heiligen Thüren, er ſtellt, unter lobſingenden Chören, den in Iſrael wandelnden Erlöſer dar. Verſchiedene bibliſche Lectionen, endlich die Predigt, vergegenwärtigen das Lehramt Chriſti und ſchließen den zweiten Theil des Gottesdienſtes.

Jetzt beginnen neue Wechſelgebete zwiſchen Prieſter und Gemeinde um Gnadenverleihung, der Biſchof ſammelt die von Gemeindegliedern mitgebrachten Opfergaben an Wein und Brod, eines wird zum Opferlamm erwählt, dem Herrn dargebracht, (Offertorium) das Leiden und der Kreuzestod ſymboliſch daran dargeſtellt und das Abendmahl vollzogen, ſo daß der Culminationspunkt des Gottesdienſtes, die Vereinigung Chriſti mit den Gläubigen im Sacrament, auch äußerlich mit der Mittagshöhe der Sonne zuſammenfällt*). — Wir werden ſehen, welche theatraliſche Wichtigkeit weiterhin dieſe gottesdienſtliche Feier erhält.

Noch deutlicher bildete ſich das kirchlich dramatiſche Element in der Feier der einzelnen Feſte aus.

In der Weihnacht wurde vor der aufgebauten Krippe die Geburt des Heilands in Wechſelgeſängen zwiſchen Engel und Hirten, zum Feſte der unſchuldigen Kindlein wurden die Klagen der Mütter von Bethlehem und ihre Flüche gegen Herodes in die Homilie eingeführt. Am Epiphanienfeſte hielt Maria mit den drei Königen ein Geſpräch, und in dieſer Weiſe geſtalteten ſich faſt alle Kirchenfeſte.

Ganz beſonders aber zeichnete ſich ſchon frühzeitig die Feier des Oſtertages durch ſeine dramatiſche Form aus.

Zwei junge Prieſter erſchienen während des Gottesdienſtes, in ihre Mäntel nach Art der orientaliſchen Weiber vermummt — ad similitudinem mulierum, wie noch ſpätere Rituale beſagen — welche die beiden Marien vorſtellten und ſich einer Seitenkapelle näherten, die als Grabeshöhle decorirt war. Dort erſchien ein weißgekleideter junger Prieſter als Engel, den goldnen Schein ums Haupt, und ſang: „Wen ſuchet ihr im Grabe, ihr Chriſtusverehrer?“

---

*) Dieſe Urliturgie, welche ſich im vierten Jahrhundert in der Kirche verbreitete, wird noch jetzt in den Kirchen Syriens und Paläſtina's in ihrer ganzen Ausdehnung von Mitternacht bis Mittags 12 Uhr gehalten.

Die Frauen:

Jeſum von Nazareth, den Gekreuzigten, du Himmelsbewohner.

Der Engel:

Er iſt nicht hier, er iſt auferſtanden, wie er vorher geſagt. Geht, verkündiget, daß er auferſtanden aus dem Grabe.

Die Frauen:

Die Juden mögen nun ſagen, wie die das Grab bewachenden Soldaten den König verloren haben, trotz des davorgelegten Grabſteines, und warum ſie den Fels der Gerechtigkeit nicht beſſer bewacht haben. Sie mögen uns entweder den Leichnam herausgeben, oder mit uns den Auferſtandenen anbeten, das Halleluja anſtimmend.“

Hiermit waren die Frauen zum Hochaltare zurückgekommen, wo die übrigen Geiſtlichen, als Darſteller der Jünger Jeſu, ſtanden und ſie berichteten ihnen:

„Zu dem Grabe kamen wir trauernd, wir ſahen den Engel des Herrn dort ſitzen und hörten ihn ſagen, daß Jeſus auferſtanden."

Auf dieſe Worte brachen Prieſter und Chor in den Lobgeſang aus.

So haben wir mit dieſer Oſterfeier ſchon eine abgeſchloſſene dramatiſche Handlung vor uns.

Als nun die zwölfſtündige Sonntagsliturgie allmälig immer mehr, zuletzt bis auf die Dauer der heutigen Meſſe eingeſchränkt wurde, die Kirche aber die anſchauliche Darſtellung der Geheimniſſe des Erlöſungswerkes nicht miſſen wollte, gab ſie dieſen eine ſelbſtſtändige Form, und aus dem dramatiſchen Gottesdienſte wurde nun ein gottesdienſtliches Drama, das Myſterium.

An beſtimmten Feſttagen wurde in der Kirche eine Bühne aufgeſchlagen, auf welcher die Geiſtlichen den Inhalt der Liturgie dialogiſch vorſtellten, anfangs in ſeinem ganzen Umfange, bald getheilt in die verſchiedenen Momente der Geburt, des Lebens, Leidens und der Auferſtehung Chriſti; wobei die Gemeinde mit eingeſchalteten Chorgeſängen ſich lebendig betheiligte.

Der Einfluß des attiſchen Theaters, der bei all dieſen kirchlichen Einrichtungen unverkennbar iſt, trat nun bei der Ausbildung des Kirchendrama's immer deutlicher hervor. Die Grundelemente waren dieſelben, die beabſichtigte Wirkung war es ebenfalls und das griechiſche Drama bot eine ſchon vollendete Form dar. Wie im indiſchen [illegible] griechiſchen Drama die Erdenlaufbahn eines

Gottes, der die Vergeiſtigung des menſchlichen Geſchlechtes vermittelte, der erſte begeiſternde Gegenſtand geweſen, ſo war es im chriſtlich kirchlichen Drama das Erdenleben des Gottesſohnes.

Chriſtus, im ganzen Umfange ſeiner Mittlerſchaft, war die erſte Aufgabe für das chriſtliche Drama. Der Gottmenſch war der Anfangspunkt für unſere Kunſt der Menſchendarſtellung, wie er in allen ihren Erſcheinungen ihr Gedankeninhalt und ihr Ausgangspunkt ſein ſoll.

II.

Erſte Entwicklung der Schauſpielkunſt aus den Myſterien, Moralitäten und Schuldramen.

(Bis 1500.)

In den Abendländern fand die chriſtliche Kirche ſchon eine ausgebildete Schauſpielkunſt auf den römiſchen Theatern, aber von durchaus weltlichem Charakter. Sie hatte keine religiöſe Entſtehung, ſondern diente nur den Zwecken der Unterhaltung und Beluſtigung und verfiel daher der äußerſten Verderbniß.

Es iſt bekannt, zu welch einer ſchmutzigen Poſſenreißerei und ſchamloſen Unzucht, zu welcher Barbarei des Kitzels an blutigen Kampfſpielen das Theater in der Kaiſerzeit mißbraucht wurde.

Als nun das Römerthum geſtürzt war und eine neue Culturperiode, auf der Baſis des Chriſtenthums begann, war die Geiſtlichkeit eifrig bemüht, der Kirche auch die Theaterluſt der Völker zuzuwenden. In Italien, auch in Frankreich und Spanien, wo das römiſche Theater ſchon Wurzeln geſchlagen hatte und Geſchmack und Fertigkeiten dafür verbreitet waren, erhielten die kirchlichen dramatiſchen Darſtellungen eine ſchnelle Ausdehnung und anziehenden Pomp. Auch werden wir dieſe Länder in der Entwicklung der dramatiſchen Zuſtände unſerm Vaterlande immer weit voraus erblicken. Deutſchland war durch den äußerſt geringen Einfluß der wenigen Theater in den römiſchen Niederlaſſungen am Rhein theatraliſch wenig gebildet, aber auch wenig vergiftet worden.

So konnte es geſchehen, daß in unſer Vaterland die dramatiſche Kunſt eigentlich durch die Kirche eingeführt wurde, daß die erſten Eindrücke, welche das Volk von wirklich ſceniſchen Darſtellungen empfing, durchaus religiöſer Natur waren. Die gottesdienſtlichen dramatiſchen Vorſtellungen gehörten zu den erſten Culturmitteln, deren ſich das Chriſtenthum bediente, um die Heiden zu gewinnen und zu feſſeln.

Was bis hieher als erſte Keime der Schauſpielkunſt im deutſchem Volke ſich geregt hatte, ging in dieſe heiligen Spiele auf, oder es friſtete, in Verbindung mit den Ueberbleibſeln des römiſchen Hiſtrionenweſens, ein geringgeſchätztes Daſein, bis nach einigen Jahrhunderten auch dieſe weltlichen Elemente volksthümliche Kraft gewannen.

Die Kirchenſchauſpiele wurden auch in Deutſchland anfangs alle in lateiniſcher Sprache und muſikaliſcher Recitation gehalten. Waren ſie doch ein integrirender Theil des Gottesdienſtes. Nur Geiſtliche waren unſere erſten Schauſpieler; die jüngeren unter ihnen übernahmen die Frauenrollen. Bald jedoch ſah man ein, daß, um den eigentlichen Zweck der kirchlichen Spiele zu erreichen, nämlich um der Gemeinde durch lebendige Anſchauung ein wärmeres Intereſſe für die kirchlichen Geheimniſſe einzuflößen, es auch nöthig ſei: dabei eine Verſtändigung durch die Landesſprache herbeizuführen. So fing man an, dieſe als Erklärung und Erweiterung des lateiniſchen Textes einzumiſchen. Daſſelbe Verfahren war ſchon auf die anfänglich auch lateiniſche Predigt angewendet worden, und da die Kirchenſchauſpiele ebenfalls eine Bibeltexterklärung, und eine ſinnlich wirkende ſein ſollten, ſo mußte die deutſche Sprache ſich immer mehr dabei geltend machen.

Schon zur Zeit Karls des Großen und in ſeiner Gegenwart ſoll ein geiſtliches Spiel in größtentheils niederdeutſcher (altfrieſiſcher) Mundart aufgeführt worden ſein, deſſen Verfaſſer der Abt Angilbert war.

Es iſt rührend zu denken, daß die vaterländiſche Sprache auf ihrer Kindheitsſtufe ſich ſchon bemüht habe ihrem allererſten Beſchützer und Beförderer das Höchſte, was die Sprache überhaupt vermag: den dramatiſchen Ausdruck, als Erſtlingsopfer darzubringen.

Den Klöſtern, damals den alleinigen Pflanzſtätten der Wiſſenſchaften und Künſte, gebührt ein großes Verdienſt um die erſte Ausbildung des geiſtlichen Drama's, dort haben wir wohl die meiſten der Dichter zu ſuchen, welche die theatraliſche Feier der kirchlichen Feſte vom Weihnachts- bis zum Himmelfahrtstage immer weiter ausdehnten. Wenigſtens werden die meiſten jener älteſten Handſchriften in Klöſtern gefunden. Daß ſelbſt die Nonnen in dieſen Bemühungen nicht zurückblieben, beweiſen die ſechs lateiniſchen Märtyrer- und Bekehrungsgeſchichten, welche die Benediktinernonne Roswitha (Helene von Roſſov) im Kloſter Gandersheim am Harzgebirge, im Jahre 980 verfaßt hat. Sie ſind aber nicht für die Darſtellung, ſondern, der Vorrede zufolge, nur geſchrieben, um die unter den Kloſterfrauen beliebte Lektüre der ſechs Komödien des Terenz zu verdrängen. So merkwürdig daher auch dieſe dialogiſchen Gedichte ſind, ſo ſcheinen ſie doch, ſchon um ihrer klaſſiſchen Sprachformen willen, in keinem Zuſammenhange mit der Fortgeſtaltung des geiſtlichen Schauſpieles ihrer Zeit zu ſtehen.

Am deutlichſten zeigt ſich der natürliche Uebergang der kirchlichen Gebräuche in die Myſterienſpiele an der Leidensgeſchichte Chriſti, welche ſchon im 11. Jahrhunderte den hauptſächlichſten Gegenſtand des geiſtlichen Drama's ausmachte.

Bei der vorherrſchenden Neigung zu dramatiſchen Formen im chriſtlichen Gottesdienſte war es natürlich, daß man früh darauf verfiel, die ungemein dramatiſch geformten Paſſions-Evangelien von verſchiedenen Geiſtlichen geſangartig recitiren zu laſſen; ſo nämlich, daß einer derſelben alle erzählenden Worte des Evangeliſten übernahm, ein anderer die des Heilandes, ein Dritter alle Reden der übrigen Perſonen; der Chor aber, was Volk und Prieſter ſprechen*). Wie nahe lag es nun, dieſe dialogiſche Recitation auf die Bühne zu verſetzen! Es bedurfte zunächſt gar keiner Umgeſtaltung; denn das Drama war noch weit von ſeiner Selbſtſtändigkeit als lebendig gegenwärtige Handlung entfernt, es lag noch ganz in die erzählende Form eingehüllt, nur die ſichtbare Gegenwart der Perſonen und die lebendige Rede gaben der dargeſtellten Erzählung, den vorgetragenen Dialogen einen theatraliſchen Charakter. Es fiel daher gar nicht auf, daß eine erzählende Perſon — wie der Evangeliſt in der Paſſion — die Bühne mitbetrat und die Vorgänge im Zuſammenhange erhielt.

---

*) Dieſer uralte Kirchengebrauch, der noch jetzt zur Paſſionszeit in Rom geübt wird, hat auch den großen Paſſions-Oratorien von Sebaſtian Bach zur Grundform gedient.

So haben wir uns nun zu denken, daß bis zum 12. Jahrhundert hin die Kirche den ganzen Jahreskreis ihrer Feſte durch Schauſpiele geſchmückt hatte. Das Leben Jeſu von Weihnacht bis Himmelfahrt bildete den älteſten Cyclus; es ſind Schauſpiele von der Geburt Chriſti und der Anbetung der Hirten, der drei Könige vor Herodes und bei Maria, dann vom Bethlehemitiſchen Kindermorde und der Flucht nach Aegypten. Eben ſo vom Wirken Chriſti, von ſeinem erſten Wunder auf der Hochzeit zu Cana, oder von der Taufe an bis zum Leiden und Auferſtehen. Andere Gedichte zeigen den Verkehr des Auferſtandenen mit ſeinen Jüngern und die Himmelfahrt.

Dabei blieb man aber nicht ſtehen, die Verehrung der Maria erzeugte einen zweiten Kreis, Marienſchauſpiele, die Verkündigung und Heimſuchung, Dialoge zwiſchen ihr und dem Gottesſohne, die Marienklagen und Mariä Himmelfahrt.

Endlich dehnte man den Kreis der Stoffe noch weiter aus, Heiligengeſchichten, wie die von der H. Dorothea, Frohnleichnamsſpiele, die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, als Prophezeihung des jüngſten Gerichtes, ja das Spiel vom jüngſten Tage ſelbſt, welches das Kirchenjahr abſchloß, gaben ſo dem Gottesdienſte des ganzen Jahres kirchliche Schauſpiele.

So lange der Text dieſer Stücke nur lateiniſch war, wurde er durchaus geſungen. Als man deutſche Paraphraſen in gereimten Verſen hinzufügte, wurden dieſe geſprochen, der Bibeltext aber immer geſungen. Die den Handſchriften beigefügten Noten bezeugen, daß dies ganz in der recitativiſchen Weiſe geſchah, welche der katholiſche Gottesdienſt noch heutigen Tages bewahrt*).

Zur Verdeutlichung dieſer Miſchung von Geſang und Rede eine kleine Stelle aus einem Oſterſpiele, als Jeſus die Fußwaſchung vornimmt. Das Gedicht lautet:

Petrus.

cantat: Non lavabis mihi pedes in aeternum.
et dicat: Herre Meiſter, es ſoll nit ſein
daß du waſcheſt die Füße mein.

Jeſus.

cantat: Si non lavero te, non habebis partem mecum.

---

*) Sollten dieſe eigenthümlichen Recitative, die doch gewiß aus den erſten Zeiten der Kirche in Syrien und Griechenland datiren, uns nicht zugleich die Art und Weiſe überliefern, in welcher die griechiſche Tragödie recitirt wurde? Sollte dies nicht zu einer der Formen gehören, welche der chriſtliche Cultus vom attiſchen Theater entlehnte?

dicat: Läßeſt du dir die Füße nit
Waſchen bis zu dieſer Zit,
So inhaſt du ſicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.

Petrus.

cantat: Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput:

dicat: Herre, die Rede ſoll nit ſein,
Waſche nit allein die Füße mein,
Waſche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich ſo dure werde gebannt.

In dieſer Weiſe ſind die ganzen Stücke durchgeführt. Der kirchliche Zweck: dem Volke damit eine lebendige Bibelerklärung zu geben, iſt augenfällig.

So lange die geiſtlichen Spiele in der Kirche ſelbſt Statt fanden, haben wir uns die Bühne unter dem Singchore aufgeſchlagen zu denken. So war ſie in unmittelbarer Verbindung mit den Sängern und der Orgel, auch konnte die Gallerie des Chors zur Erſcheinung von Engeln, Gott Vater und Sohn dienen, von dort herab wurden auch die erſten kindiſchen Verſuche der theatraliſchen Maſchinerie geleitet. Der Stern, welcher vor den drei Königen herging, die Taube, welche ſich bei der Taufe Chriſti auf ſein Haupt niederließ, wurden von dort an einer Schnur herabgelaſſen, die gemalte Figur Chriſti dagegen bei ſeiner Auferſtehung hinaufgezogen. Da dieſe Schauſpiele vornehmlich auf Verſinnlichung der

Vorgänge ausgingen, ſo wurden dabei auch alle Mittel angewendet, deren man habhaft werden konnte.

Daß dazu vor Allem die Bezeichnung der Perſonen durch Coſtüm zu rechnen iſt, verſteht ſich von ſelbſt. Mone hat mancherlei Zeichnungen davon in den Kloſterhandſchriften gefunden, er theilt eine davon in ſeinen Schauſpielen des Mittelalters aus einem Auferſtehungsſpiele mit. Sie zeigt uns die drei Prieſter, ſo die Marien darſtellen, völlig in weiblicher Kleidung, Salbenbüchschen in der Hand, nur den erſten mit dem Rauchfaſſe, dann den Engel, der im Grabe ſitzt mit Flügeln an den Schultern, den Engelſchein ums Haupt.

Der Bühne gegenüber, in der Tiefe des hohen Chores ſaß bei dieſen Kirchenſpielen die höhere Geiſtlichkeit, die vornehmen Herren und Frauen auf erhöhten Sitzen, oder auf den Gallerien der Kirche, wo es deren gab, in dem Gedränge des Volkes, das im Schiff der Kirche wogte, hielten gewappnete Bürger Ordnung.

Der Aufſchwung, den im 12. Jahrhundert Poeſie und Künſte überhaupt in Deutſchland nahmen, konnte nicht ohne Einwirkung auf das Schauſpiel bleiben. Es erhielt größere Ausdehnung, das Perſonal wuchs in den Paſſionsſpielen, welche durch ihren reichen, leidenſchaftlichen Stoff beſonders anziehend wurden, weder Darſteller noch Zuſchauer konnten länger Raum in den Kirchen finden. Man mußte ſich entſchließen, mit den Myſterienaufführungen das Gotteshaus zu verlaſſen. Auf geweihtem Boden blieb man aber zunächſt, ſchlug die vergrößerte Bühne auf Kirchhöfen oder in unmittelbarer Nähe von Kirchen oder Klöſtern auf und die Schauſpiele waren damit in ein neues Stadium vermehrter Oeffentlichkeit getreten.

Nun reichte aber auch die Zahl der Geiſtlichen und Kloſterſchüler nicht mehr für das Paſſionsperſonal aus; denn dies ſtieg oft auf mehrere Hunderte. Man mußte Laien zu Hülfe nehmen. Dadurch aber wurde man wieder gezwungen, den deutſchen Text noch mehr zu erweitern, die Popularität der Schauſpiele ſteigerte ſich alſo immer mehr.

Seitdem die Myſterienaufführungen unter freiem Himmel Statt fanden, mußten die Weihnachts- und Dreikönigsſpiele, der rauhen Jahreszeit wegen, in der Kirche bleiben; ein Umſtand, der vielleicht nicht wenig dazu beigetragen hat, ſie in ihrer Ausbildung zurückzuhalten. Die Oſterzeit hingegen iſt als die eigentliche Feſtepoche des Myſteriums zu betrachten; die Jahreszeit kam dem gewaltigen Stoffe der Paſſion und Auferſtehung zu Hülfe, um hier den allgemeinſten Antheil des Volkes für das Schauſpiel an Tag zu bringen.

Dieſen Aufſchwung des dramatiſchen Lebens verſtärkte von jetzt an eine neue fühlbare Einwirkung der reichen Ausbildung, welche die Myſterienſpiele in Frankreich erhielten.

Dies Land der geborenen Schauſpieler, das in der Entwicklung der theatraliſchen Zuſtände am raſcheſten vorſchritt und wenn auch nicht das erſte in der Erfindung, doch immer das gewandteſte in deren Ausbildung war, zeigte ſich ſchon vom XII. Jahrhundert an tonangebend.

Nun erweiterte ſich auch in Deutſchland der Kreis der Stoffe für das Myſterium, die Gedichte dehnten ſich auf den Umfang der ganzen urſprünglichen Liturgie, von Erſchaffung der Welt bis zur Erlöſung der Menſchheit durch den auferſtandenen Chriſtus aus und die ausſchließlich ernſte Behandlung der heiligen Geſchichte hörte auf.

Der volksthümliche Geſchmack, ſeine Forderung: im Drama ein wirkliches Bild des Lebens mit all ſeinen bunten Gegenſätzen zu finden, verſchaffte ſich immer mehr Recht und Einfluß. Eine ſchulmäßige Trennung des Ernſten vom Komiſchen konnte im Mittelalter nicht Platz greifen, wo das Publikum, wie ein Kind, gern unter Thränen lachte, wo ein naiver und geſunder Humor die ernſte und heitere Auffaſſung des Lebens noch nicht ängſtlich von einander ſchied.

Wie drollig tritt z. B. mitten in einem ganz ernſthaften Oſterſpiele die Scene hervor, da bei der Gefangennehmung Chriſti, Petrus dem Malchus das Ohr abſchlägt und dieſer kläglich ſchreit:

O weh ſchanden und ſchaden!
mit denen bin ich wohl beladen.

ich han hier verloren mein Ohr,
darumb heißt man mich einen Thor.

Jhesus ad Petrum dicit

Peter, thu din Schwerdt wieder in,
denn du ſollſt deß ſicher ſin
wer rache will erwerben
mit Schwerdten, der ſoll verderben.

Jhesus ad Judaeos

Führet mir her den wunden Mann,
Sin Ohr ſetze ich ihme wieder an.

Malchus

Meiſter, ich bitten dich
daß du wolleſt heilen mich.

Jhesus

Din Ohre ſetzen ich dir wieder an,
als ich wol meiſterliche kann.

Malchus dicit socio suo, (ſagt zu ſeinem Genoſſen)

Geſelle lieber Freund, nimm wahr,
wie es um min Ohr war.
zuch (zieh) hin, merke, ob es feſte ſteh,
denn es thut mir allzu weh.

Socius trahit aurem, dicens (ſein Genoſſe zieht ihn am Ohr, ſprechend)

Dein Ohr ſteht dir feſt ſicherlich
Geſelle, alſo dunket mich.

Malchus

Jheſus iſt ein viel guder Mann,
er kann wol ſetzen Ohren an!

In einem andern Stücke von der Kindheit Jeſu iſt eine der früheſten Spuren des Luſtigmachers zu finden, welcher in ſpäteren Jahrhunderten ſo wichtig wird *). Dieſer Schalk meldet dem Herodes die Ankunft der heiligen drei Könige und ſpottet bei Seite über den ſchwachen König, der ein Kind fürchten müſſe. Dann kommt er wieder zum Vorſchein, um ebenſo höhniſch zu äußern, daß die Könige nicht zurückkehren würden, und zuletzt, daß das heilige Kind im Tempel dargeſtellt worden ſei. Und jedesmal wird Herodes wild, daß er ihm immer unangenehme Dinge melde, droht ihn todt zu ſchlagen, ruft, ob nicht jemand ihn henken wolle, und der Schalk treibt nur ſeinen Spott damit.

Es iſt dies unverkennbar der Charakter des Hans Wurſt in ſeinen erſten Lebensäußerungen.

In Italien, Spanien und Frankreich, wo die Erinnerungen an die Poſſenſpiele des römiſchen Theaters noch fortwirkten, äußerte ſich die Neigung: den Myſterien komiſche Elemente einzumiſchen, freilich nicht ſo harmlos und unbefangen, als in Deutſchland. Hatte doch die Sucht, mit Allem, ſelbſt mit dem Heiligen Poſſen zu treiben, auch die Geiſtlichkeit dort ergriffen. Die franzöſiſchen Narren- und Eſelsfeſte, bei welchen die Geiſtlichen

---

*) Er führt auch hier den Namen Bott (Bote), unter dem er zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts in Faſtnachtſpielen hervortritt.

auf den Altären tafelten, Zotenlieder ſangen, den Qualm von verbranntem Koth und Schuhſohlen aus ihren Rauchfäſſern ſich unter die Naſe ſchwenkten u. ſ. w., geben davon die ſtärkſten Beweiſe. Gewiß unſchuldiger als dieſe Dinge war es, daß ſie Markt- und Prügelſcenen in die Myſterienſpiele miſchten, und dieſe verpflanzten ſich dann bald nach Deutſchland.

In allen Paſſionsſpielen faſt erſcheint nun der Arzt oder der Kaufmann, — die volksthümliche Figur des Quackſalbers, den man damals auf allen Märkten fand — welcher den drei Marien die Specereien zur Balſamirung des Leichnams Chriſti verkauft, mit ſeinem verſchmitzten Knechte Rubik — einer weiteren Ausbildung des Hanswurſtcharakters — poſſenhafte Auftritte hat, ſeine Frau prügelt u. ſ. w.

Dieſe volksthümlichen Zwiſchenſpiele dienten zudem vortrefflich auch die Maſſe der Gleichgültigen anzuziehen, welche die Kirchenfeſte in den Städten nur um des dabei abgehaltenen Marktes willen beſuchten.

So war denn alſo zu Gott Vater mit ſeinen Engelsſchaaren, zu Chriſtus und Maria mit allen Heiligen der rohe, plumpe Spaß jener Marktſcenen auf die Myſterienbühne geſtiegen.

Aber es blieb nicht dabei. Auch der Teufel überſiedelte ſich von Frankreich aus, und nicht nur um das böſe Princip darzuſtellen, ſondern auch um zu grotesk lächerlichen Figuren zu dienen. Selbſt ſeiner Höllenfurcht wußte der Volkshumor die komiſche Seite abzugewinnen.

Die Teufel erſchienen in Wolfs-, Schafs- und Hundefelle gekleidet, in Thierköpfen mit fletſchenden Zähnen und großen Hörnern und mit langen Schwänzen.

In Frankreich gab es eine eigene Gattung von Dramen, welche diableries hießen; unter vier Teufeln war in keinem Myſterium auszukommen, woher auch der Ausdruck le diable en quatre ſtammt. Ja der Unfug von monſtröſen Larven, rohen Späßen und obſcönen Gebehrden brachte in Frankreich, beſonders aber in Italien die wüſte Wirthſchaft des römiſchen Theaters ſo vollſtändig in die heiligen Spiele, daß Papſt Innocenz III. i. J. 1210 den Gebrauch der Kirchen und der Meßgewänder, ſowie die Betheiligung der Geiſtlichen bei den Myſterien in Italien unterſagte.

Man muß es zum Ruhme unſeres ernſthaften Vaterlandes ſagen, daß, ſo bunt und mannichfaltig nun auch die geiſtlichen Spiele in Deutſchland werden, ſo roh, kindiſch und geſchmacklos ſie oft erſcheinen, die Würde des heiligen Gegenſtandes in ihnen doch höchſt ſelten verletzt wird. Die deutſchen Spiele ſind hierin den ſpaniſchen ähnlich, in denen das burleſke Element auch mehr erſcheint: um durch einen pöbelhaften Gegenſatz das Heilige zu erhöhen, als es herabzuſetzen.

Inzwiſchen wuchs der Umfang der Gegenſtände, deren ſich das Drama bemächtigte, durch dieſe Bewegungen in den romaniſchen Ländern immer mehr. Zu dem

Leben Jeſu und der Maria, der Heiligen und Märtyrer kamen die Geſchichten des alten Teſtamentes und der Wunder. Eine eigene Gattung aber wurde in Paris gebildet, welche den dramatiſchen Geiſt weiter entfaltete.

Unter den für Schauſpielaufführungen ſchon organiſirten und königlich privilegirten Corporationen in Paris *), der confrèrerie de la Passion und der confrèrerie de la Bazoche, war es die letztere, — aus Gerichtsſchreibern (clercs) zuſammengeſetzt — welche die ſogenannten Moralitäten einführte.

In dieſen Stücken traten nicht nur Tugenden und Laſter als allegoriſche Figuren auf, ſondern auch Perſonificationen allgemein ſittlicher Zuſtände und Eigenſchaften, ſogar bloß abſtracter Begriffe, in wunderlichem Gemiſche mit wirklichen Perſonen aus der heiligen Geſchichte. Sie entwickelten in Geſprächen und ſymboliſchen Darſtellungen den Gedankeninhalt der heiligen Schrift und ſuchten durch eine Art von Streit und Löſung theils ſcholaſtiſche Lehrſätze durchzuführen, theils die bibliſche Moral in allen Beziehungen zum wirklichen Leben darzulegen.

So bezeichnet dieſe Gattung einen offenbaren Übergang von der religiöſen Anſchauung zur ſittlichen Anwendung.

---

*) Auch in Italien traten um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zwei förmliche Gilden zu geiſtlichen Spielen zuſammen, die Geſellſchaften del Gonfalone und Batuti.

Nicht nur Gegenſtände wie „die Vermählung der Seele mit Jeſu“, wobei Liebe, Wahrheit, Erleuchtung, die Seele, die ſieben Todſünden, die Gerechtigkeit, Jeſus und die Töchter Zions vorkommen, wurden in dieſen Stücken abgehandelt*), andere zeigen das menſchliche Leben im Widerſtreit mit guten Vorſätzen und böſen Neigungen. Da erſcheinen dann: Reichthum, Lüſternheit, Begierde, Uebermuth, Stolz, Schönheit, Stärke und führen Streitreden gegen die perſonificirten Tugenden, bis zuletzt Erkenntniß, Buße und Sacrament hinzutreten, als die alleinigen Helfer des Menſchen. Andere Moralitäten aber ſtellen eine noch angewandtere Sittenlehre dar und züchtigen allegoriſch die Modegebrechen der Zeit.

Dies war der allgemeine Entwickelungsgang des mittelalterlichen Drama's bis zu der Epoche, in welcher die erſten beſtimmten Nachrichten über einzelne öffentliche Aufführungen anzutreffen ſind. Aus dieſen werden wir nun leichter beſtimmte Vorſtellungen über die Art, wie ſie dargeſtellt worden, ableiten können.

Der Canonicus Joh. Rothe berichtet in ſeiner Thüringiſchen Chronik, daß im Jahre 1322, am 26. April zu Eiſenach eine Aufführung ſtattgefunden habe, und zwar auf der ſogenannten Rolle, einem Platze zwiſchen der St. Georgenkirche und dem Barfüßerkloſter. Iſt es nicht äußerſt merkwürdig, daß die erſte Nachricht, die wir von einem ſolchen Vorgange beſitzen, zugleich Zeugniß giebt von einer der gewaltigſten Wirkungen des Schauſpiels auf das Gemüth des Zuſchauers.

---

*) Die Aehnlichkeiten dieſer Moralitäten mit den indiſchen Stücken, wovon Seite 5 „die Geburt des Begriffes“ uns ein Beiſpiel gab, iſt höchſt auffallend.

Die Chronik erzählt: „Alſo machten die von Eiſenach nach Oſtern, als ſich der Prediger Ablaß anhub, ein ſchönes Spiel von den zehn Jungfrauen, deren fünf weiſe und fünf thöricht waren, nach dem Evangelium, das Chriſtus gepredigt hat*). Und da war der Landgraf Friedrich gegenwärtig und ſah und hörte, daß die fünf thörichten Jungfrauen aus dem ewigen Leben geſtoßen wurden, und daß Maria und alle Heiligen für ſie baten, und daß es nicht half: daß Gott ſein Urtheil wandte. Da fiel er in große Zweifel und ward mit großem Zorn bewegt und ſprach: Was iſt denn der Chriſten Glaube, will ſich Gott nicht erbarmen über uns, der Bitten Mariä und aller Heiligen willen? Und ging zur Wartburg und war zornig wohl fünf Tage, und die Gelehrten konnten ihn kaum beſchwichtigen, daß er das Evangelium verſtund, und danach ſo ſchlug ihn der Schlag von dem langen Zorn, daß er drei Jahre lang zu Bette lag. Da ſtarb er, als er 53 Jahre alt war.“

---

*) Die Darſtellung dieſes Gleichniſſes, als Symbol des jüngſten Gerichtes, wurde bei Ablaßertheilungen gewählt, um die eingeſchüchterten Gemüther anzutreiben, bei dem Gnadenſchatze der Kirche Hülfe zu ſuchen.

Daß dies Schauſpiel den Landgrafen bis zu Tode erſchüttern konnte, muß für einen Beweis gelten, daß, obſchon daſſelbe von Predigermönchen und deren Schülern aufgeführt wurde, dies doch, wenigſtens zum großen Theile, in deutſcher Sprache geſchehen ſein muß.

Ferner meldet die Berliner Chronik von öffentlichen geiſtlichen Spielen, welche die Franziskaner des grauen Kloſters daſelbſt im vierzehnten Jahrhundert gehalten hätten, und deren Verfaſſer der Pater Ambroſius Hellwich geweſen ſei.

In Schleſien und Böhmen fanden die Myſterien im vierzehnten Jahrhundert unter Karl IV. Schutz und Verbreitung.

Von einem „geiſtlichen Spiele von der h. Dorothea“, das 1412 zu Bautzen auf dem Markte aufgeführt worden, wird berichtet, daß dreiunddreißig Zuſchauer, welche auf dem Dache des Löbauiſchen Hauſes Platz geſucht hatten, durch den Einſturz deſſelben verunglückt ſeien und deshalb die Wiederholung des Schauſpiels verboten worden.

Vor Kaiſer Sigismund wurde bei der Kirchenverſammlung zu Koſtnitz 1417 ein Myſterium von der Geburt Chriſti, der Ankunft der Weiſen aus dem Morgenlande und dem Bethlehemitiſchen Kindermorde aufgeführt.

Im fünfzehnten Jahrhunderte wurden die Aufführrungen immer allgemeiner, und wenn ſie auch in Deutſchland nicht ſolche Schauwuth erregten, wie in Spanien, Frankreich und England, auch nicht wie dort ſchon Corporationen zum Gewerbszweige dienten und daher eine weit größere Ausbildung erlangten, ſo wuchs doch offenbar die dichteriſche Production, und reicher und mannigfaltiger wurde die Darſtellungsweiſe.

An das, was die dramatiſche Kunſt in unſeren Tagen leiſtet, dürfen wir freilich nicht denken, wenn wir uns eine Vorſtellung von den Aufführungen der Myſterien und Moralitäten machen wollen. Die Schauſpielkunſt in ihrem eigentlichen Weſen war dabei noch gar nicht in Anſpruch genommen; wir ſehen im Grunde noch gar keine dramatiſchen Kunſtwerke vor uns, ſondern nur ein reiches Material dazu zuſammenhäuft.

Betrachten wir einmal zunächſt die äußere Beſchaffenheit dieſer Aufführungen, um daraus auf ihre innere Natur ſchließen zu können.

Am hellen Tage, unter freiem Himmel, auf einem offenen Gerüſte, das nur für das feſtliche Vorhaben aufgerichtet war, wurden die Myſterien aufgeführt. Oft dauerten ſie ganze Tage, und wenn nicht eintretender Regen das Spiel unterbrach, ſo geſchah es nur durch die Pauſen, welche die Mahlzeiten nöthig machten.

Meiſtentheils aber fanden die Aufführungen in den Nachmittagsſtunden Statt, und da dieſe für die Länge der Stücke nicht ausreichten, ſo wurden ſie in die Hauptepochen der darzuſtellenden Geſchichte zerlegt und an zwei oder mehreren Tagen nach einander aufgeführt. Dieſe Abtheilungen hießen dann „Tagewerke“ und ſtiegen ſogar bis auf fünf*).

Daß die Zuſchauer bezahlen mußten, iſt kaum zu bezweifeln; denn die Aufführungen verurſachten große Koſten. Vielleicht aber waren die Gaben freiwillige, wenigſtens iſt nicht bekannt, daß in Deutſchland dieſe Eintrittspreiſe drückend geworden wären, wie das in Paris durch die Paſſionsbrüder geſchah, und wo das Parlament verordnen mußte, daß von keinem Zuſchauer mehr als zwei, nach heutigem Gelde acht Sous gefordert werden dürfe. In ſpäteren Zeiten wurden in Deutſchland Stiftungen zu regelmäßigen Paſſionsaufführungen von Klöſtern und von Fürſten gemacht, durch deren Zinſen man die Koſten theilweiſe beſtritt.

Das Theatercoſtüm war in ſeinen Hauptbeſtandtheilen die herrſchende Tracht der Zeit. Hierin hat das Theater jederzeit mit der Malerei Schritt gehalten. Und wie wir auf den mittelalterlichen Bildern die Perſonen der Vorzeit und der heiligen Geſchichte in völlig mittelalterlicher Tracht abgebildet ſehen, nur Chriſtus und die Apoſtel, Gott Vater und die Engel davon eine Ausnahme machen, ebenſo haben wir uns das Ausſehen der Theatergeſtalten des Myſteriums zu denken.

---

*) In Frankreich trieb man es viel weiter; 1536 wurde zu Bourges ein Myſterium, les actes des apôtres, aufgeführt, das vierzig Tage dauerte. Es hatte 40,000 Verſe, welche in 9 Büchern aufbewahrt werden.

Aber auch im Coſtüm äußerte ſich der ſymboliſche Charakter des Myſteriums, ein Beiſpiel davon finden wir in der Anweiſung eines alten Paſſionsſpieles. Der auferſtandene Chriſtus, den wir uns doch nur mit dem Leichentuche umhüllt denken, ſoll hiernach mit triumphirenden Kleidern angethan ſein, d. h. mit geiſtlichen Gewändern, welche biſchöfliche Würde bezeichnen, einer feinen Dalmatica und einer rothen Caſula, dazu mit einer von Diademen umgebenen Krone — was an die päpſtliche Tiara erinnert — das Kreuz mit der Fahne in der Hand.

So war durch dieſes Coſtüm Chriſtus als im biſchöflichen Wirken fortlebend dargeſtellt und das oberſte Kirchenamt mit der Perſon des Gottesſohnes identificirt.

Was die rothe Farbe des geiſtlichen Oberkleides bedeute, lehrt uns ein anderes ſehr merkwürdiges Paſſionsſpiel aus der heſſiſchen Stadt Alsfeld, in welchem Satan, als Chriſtus vor der Pforte der Hölle erſcheint um die Seelen zu erlöſen, fragt:

Nu du ſo gewaldigk biſt,
So ſage mer wovon iſt
Denn dyn kleyt von Blude rot
Als ob du ſyſt geſlagen tot?

und die Engel ihm Chriſti Opfertod verkünden. Alſo im Erlöſungsblute prangend mußte der triumphirende Heiland erſcheinen.

Uebrigens ſehen wir aus dieſer Vorſchrift, daß die Meßgewänder bei den deutſchen Myſterienaufführungen fortwährend im Gebrauch waren, was dann für die Mannichfaltigkeit und Pracht des Coſtüms keinen geringen Maßſtab gibt; obſchon dieſe in Deutſchland nie den Luxus der franzöſiſchen Myſterienaufführungen erreicht haben mag, von welchem die Chroniken melden. So ergab z. B. der Wiederverkauf des zu einer Aufführung gebrauchten Coſtüms in Valenciennes im Jahre 1547, 728 Livres 12 Sols und 6 Deniers. Aber auch in Deutſchland wurde gewiß großer Werth auf den Reichthum der Kleider gelegt; denn der Mangel eigentlich dramatiſchen Lebens ſtellte die Wirkungen der Myſterien weſentlich auf das Schauen; ihr feierlicher Pomp blieb ihr Hauptanziehungsmittel.

So ſuchte man auch durch die Menge der darſtellenden Perſonen auf die Maſſen zu wirken. Während auf der griechiſchen Bühne drei Schauſpieler in verſchiedenen Verkleidungen genügten, um eine reich bewegte Handlung darzuſtellen, ſtieg das Perſonal der Myſterien mit Chören und Statiſten zu Zeiten auf mehrere hundert Köpfe.

Daß es nicht immer leicht war, einigermaßen anſtellige Perſonen in gehöriger Anzahl zuſammen zu bringen, daß man, namentlich für die komiſchen und Teufelsrollen die landſtreichenden Poſſenreißer und Spruchſprecher zu Hülfe nehmen mußte, iſt ſehr einleuchtend. Ja nicht ſelten mag Ungeſchicklichkeit oder Schelmerei, beſonders in kleineren Städten, die lächerlichſten Scenen herbeigeführt haben *).

---

*) Im Eulenſpiegel wird eine ſolche in der dreizehnten Hiſtorie erzählt, nach welcher er Küſter bei einem Pfarrer geworden war, der ſich ein Kebsweib hielt, welches einäugig war. Eulenſpiegel hatte einen Groll auf ſie, weil ſie ihn wegen ſeiner ſchelmiſchen Streiche bei ſeinem Herrn angab. „Während dieſer Zeit nun — heißt es — ſollten ſie zur Oſterfeier ſpielen die Auferſtehung unſers Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht leſen konnten, ſo nahm der Pfarrer ſein Kebsweib und that ſie in das heilige Grab, ſtatt eines Engels. Da nun das Eulenſpiegel ſah, nahm er zu ſich drei der einfältigſten Leute, die da zu finden waren, daß ſie die drei Marien vorſtellten, und der Pfarrer ſtellte Chriſtum vor, mit einem Panier in ſeiner Hand. Darauf ſagte Eulenſpiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr ſuchet, ſo ſollt Ihr ſagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab ſichs dann, daß die Zeit heran kam, daß ſie ſpielen ſollten, und der Engel fragte ſie: wen ſuchet Ihr? Sie antworteten, wie ſie Eulenſpiegel gelehrt, und ſagten: wir ſuchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfarrer hören, daß ſein geſpottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte ſie aufſtehen aus dem Grab und den Eulenſpiegel mit der Fauſt ins Geſicht ſchlagen, aber ſie verfehlte ſein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marien vorſtellte. Dieſer gab ihr wieder eine Maulſchelle, und darauf ergriff ſie

Dies Alles aber ſtörte die Theilnahme des Volkes nicht, das an ſo leicht verletzliche Illuſionen noch nicht gewöhnt war, wie unſer heutiges Theaterpublikum.

Meiſtentheils mußte das aktive Perſonal ſchon ehe das Schauſpiel begann vor der offenen Bühne ſitzen oder ſtehen; gewiß um die Zuſchauer herbeizuziehen. Sobald das Spiel beginnen ſollte, wurde das Perſonal, wie eine alte Anordnung beſagt, „herrlich und ehrlich auf das Gerüſt geführt — einen Vorhang hatte man noch nicht — im Halbkreiſe aufgeſtellt oder in Seſſel geſetzt. Dann hebt männiglich zu ſingen an: veni sancte spiritus und dann ſingen zwei Engel: emitte spiritum.“

Es wurde alſo, wie vor den indiſchen Schauſpielen, förmlich gottesdienſtlicher Segen angerufen.

Nun ermahnte der Erzähler oder Erklärer — expositor ludi, auch praecursor wird er in den Handſchriften genannt — der in der Perſon eines Herolds, meiſtens aber in der eines Heiligen erſcheint, zur Stille und leitete das Spiel ein.

---

ihn bei den Haaren. Das ſah ſein Weib und kam herbeigelaufen und ſchlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe ſah, warf er hin ſeine Fahne und lief herzu, ſeinem Kebsweib zu helfen. So gab denn Eines dem Andern tüchtige Stöße und Püffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenſpiegel ſah, daß ſie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er ſeines Weges hinaus und kam nicht wieder.“

So beginnt der h. Auguſtinus, ein Oſterſpiel aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, folgendermaßen:

„Höre heilige Chriſtenheit
Dir wird noch heute vorgeleit
Wie aller Welt der Schöppere
Mit Zeichen offenbere
Darzu mit heiliger Lehre
Und auch mit großer ſehre
Gewandelt hat auf Erdrich
Und ward gemartert durch dich“ ꝛc.

Oft ſagt der Erklärer auch zuerſt, wer er ſelber und wer die aufgeſtellten Perſonen des Spieles ſeien.

Ferner übernimmt er es, durch ſeine Zwiſchenreden den Fortgang der Geſchichte zu erhalten, auf beſondere Momente derſelben aufmerkſam zu machen und ihre Moral herauszuſtellen. So ſpricht z. B. Auguſtinus in demſelben Gedichte, nachdem Jeſus ſeine Jünger um ſich geſammelt hat:

„Hörent mit zuchten fürbaß
man will euch zeigen das,
wie die Juden ſprachen
und eine Frauwe vor unſern Herrn brachten
die war deß angeſprochen
ſie hätt ihr Eh gebrochen.
ſie thatens nur umb das
weil ſie gen Jheſum trugen haß,
da hat er ihr ſin Hülfe erkannt,
deß wurden die Juden wol geſchant't.

Nun bringen die Juden die Ehebrecherin. Rufus, der rothhaarige Jude, der faſt in allen Gedichten den giftigſten Gegner des Heilandes abgiebt, (ſo wie wir dieſe Figur auch auf den meiſten mittelalterlichen Bildern finden) ſpricht:

„Gib uns meiſter dinen rath
dieſe Frauwe ihre Eh gebrechen hat,
Moyſes, nach dem wir leben
hat uns ſollich gebot gegeben
daß man die huren ſteine;
derſelben iſt ſie eine."

Jeſus bückt ſich nun, ſchreibt auf die Erde, ſingt: si quis sine peccato etc. und ſpricht: „Wer ohne ſünde iſt und ohne Meyn *) der werfe auf dieſe Frauwe einn ſtein." Die Juden leſen die Schrift und geben ſtill davon, worauf Auguſtinus wieder ſpricht:

„Merket, wie dieſen iſt geſchehn,
ſie hant Jheſus Schrift angeſehn,
jeglicher ſah ſine miſſethat
darumb die Frauwe ledig ſtaht."

In dieſer Weiſe erklärt der expositor ludi alle Hauptmomente des Spieles; oft übernehmen auch die Engel, bald ſingend, bald ſprechend dieſes Amt. Oft beſchränkt ſich dieſe Function auf Prolog und Epilog, ja in anderen Stücke fehlt dieſes Heroldsamt gänzlich.

---

*) Meyn heißt hier wohl Falſch, wie in Meyneid.

Dies ſind dann ſolche, die wenig oder gar keinen hiſtoriſchen Inhalt haben: Moralitäten und dogmatiſche Dialoge. In dieſen ſagt dann jede Perſon zu Anfang ihrer Rede von ſich ſelber, wer ſie ſei. In einem alten Spiele „von Frohnleichnam“ aus dem vierzehnten Jahrhundert z. B.

Adam dicit

Ich bins der Adam
der leyder von vngehorſam
hat geladen große Not
da von daz ich brach gotes gebot u. ſ. w.

Jheremias propheta dicit

Ich bins Jheremias
der prophete und ihr ſult wiſſen daz
Ich wil euch kundigen Botſchaft u. ſ. w.

Nach dieſem Schema ſprechen noch ein und zwanzig Perſonen *).

Wie aber war nun, nach ſolchen Anfängen, bei ſo ungeheuerlichem poetiſchen Stoffe, bei dergeſtalt zuſammengehäuften Mitteln, die eigentliche Darſtellungsweiſe der Myſterien?

---

*) Die Geſtalten auf den alten Bildern, denen eine erklärende Schrift aus dem Munde geht, geben dazu eine Parallele. — Auf derſelben Stufe ſteht noch jetzt das chineſiſche Theater. Dort erklärt jede auftretende Perſon zunächſt ihren Stand, ihre Abſtammung und Familienverhältniſſe auf das Ausführlichſte.

Die Angaben, welche wir darüber, ſelbſt bei unſeren größten literariſchen Autoritäten finden, ſind ſo allgemein, daß ſie die ſeltſame Eigenthümlichkeit dieſer theatraliſchen Erſcheinung kaum ahnen laſſen, aber dem bühnenkundigem Auge tritt aus einer Vergleichung der alten, handſchriftlichen Ueberlieferungen ein ziemlich deutliches Bild davon entgegen.

Keineswegs war es damit gethan, daß die Perſonen des Dramas im Halbkreiſe aufgeſtellt wurden und, je wenn die Reihe an ſie kam, hervortraten, ſangen und ſprachen und wieder zurücktraten: die Scenirung der Myſterien hatte eine ungemein umſtändliche und künſtlich erwogene Combination.

Sinnreich und kindiſch, complicirt und einfältig, peinlich genau und ſorglos unverſtändlich, ſehen wir in dieſen phantaſtiſch kunterbunten Aufführungen das ſeltſame Experiment ausgeführt: die dramatiſche Kunſt von der ganz umgekehrten Seite zu beginnen und Schauſpiele, — dem Gedankeninhalte wie den Vorgängen nach — von ungeheurem Umfange zu unternehmen, bevor auch nur die alleruntergeordnetſte Aufgabe der Menſchendarſtellung gelöſt war.

Es iſt intereſſant und lehrreich zu ſehen, wie dadurch die Aufführung lediglich auf Combination ganz äußerlicher Aufſtellung und Platzveränderungen beruht und daraus ein wunderliches Mittelding zwiſchen theatraliſcher

Handlung, kirchlichem Ceremoniel und unſeren heutigen Oratoriumaufführungen entſteht.

Was die, in die alten handſchriftlichen Gedichte eingeſchalteten Angaben uns zu errathen übrig laſſen, erklärt zum Glück ziemlich vollſtändig eine alte Pergamentrolle des St. Bartholomäusſtiftes zu Frankfurt a. M., in welcher wir ein förmliches Dirigirbuch des Paſſionsſpieles vor uns haben, welches das funfzehnte Jahrhundert hindurch, und 1506 zum letzten Male, mit 267 Perſonen auf dem Platze am Römer aufgeführt worden iſt *).

Dieſer Pergamentrolle zufolge wurde das Perſonal, unter dem Klange der Tuben und anderer Inſtrumente auf ſeine Plätze geführt, und Knaben, als Engel gekleidet, geboten Ruhe durch den oft vorkommenden Ruf: Silete! Silete! Silentium habete!

Dieſe Chorknaben hatten bei den Myſterien mannichfache Dienſte zu verrichten, als ob es ein kirchliches Amt gälte. Nicht nur daß ſie Ruhe geboten, und alle kirchlichen Zwiſchengeſänge intonirten, ſie ſangen auch oft erzählende und erklärende Strophen zwi-

---

*) Das merkwürdige lateiniſche Manuſcript macht auch die Geiſtlichen namhaft, welche bei den verſchiedenen Aufführungen die Rolle des Erlöſers geſpielt, und welche die Rectoren der Darſtellung geweſen ſeien. Beides waren allerdings die wichtigſten Functionen.

ſchen den Darſtellungen, hatten auch die Veränderungen, welche mit den Requiſiten auf der Bühne nöthig wurden, vorzunehmen.

Nach dem Prologe des Paſſionsſpieles, in welchem der h. Auguſtinus — der den Herold macht — mit David, Salomo, Daniel, Zacharias, Abraham u. A. über die Berufung Chriſti, Geburt und Kindheit debattirt, ſchließt die von allen Perſonen geſungene Antiphona: „Und Jeſus nahm zu an Weisheit, Alter und Gnade bei Gott und Menſchen.“*)

Nun beginnt das Spiel ſelbſt.

Jeſus ſteht von ſeinem Platze auf und geht zu Johannes dem Täufer hin, der, als er ihn erblickt, ſingt: „Ecce agnus dei etc.“ und ſpricht: „Seht der Herre lobeſam u. ſ. w.“ Nach anfänglicher Weigerung tauft er Jeſum, indem er Waſſer über ihn ſprengt, Majestas d. h. Gott Vater ſingt: „hic est filius dilectus“ (das iſt mein lieber Sohn u. ſ. w.) und ein Chorgeſang ſchließt dieſen Abſchnitt der h. Geſchichte, gleichſam eine Scene derſelben.

Jeſus iſt indeß auf ſeinen Platz zurück, Johannes dagegen zu dem des Herodes hingegangen, welcher von ſeiner Familie und ſeinem Hofſtaat umgeben iſt. Herodes erzürnt ſich über die Strafreden des Johannes, ruft ſeine Knechte und läßt ihn ins Gefängniß führen. Wieder ſchließt ein Chorſatz dieſe Scene.

---

*) Dieſe eingeſchalteten Kirchenchöre wurden faſt immer in lateiniſcher Sprache geſungen.

In ſolchen einzelnen Gruppen, die ſich zuſammenſtellen und wieder auflöſen, um an einer anderen Seite wieder neue zu bilden, ſpielt ſich nun die ganze Geſchichte Jeſu hintereinander ab. Rings auf der Bühne ſtehen indeſſen alle übrigen Perſonen in Abtheilungen wie die Vorgänge ſie nöthig machen, umher, und man hat alſo alle Geſtalten, welche frühere Momente repräſentirt haben und ſpätere repräſentiren ſollen, immer vor Augen.

Das Myſterium verfuhr alſo ganz in derſelben Weiſe wie die älteren Malerſchulen, welche auch auf einem und demſelben Bilde alle Momente der h. Geſchichte in einzelnen Bildchen neben- und übereinander darſtellten. Wir werden ſehen, daß in Uebereinſtimmuug damit, die Bühne auch verſchiedenes Terrain darbieten mußte, um die zahlreichen Perſonen nicht nur neben-, ſondern auch übereinander ſichtbar zu machen.

Wie vorſichtig überlegt aber die Aufſtellung dieſer Gruppen ſein mußte, damit die Bewegung von der einen zur andern auch eine annähernde Verſinnlichung des darzuſtellenden Vorganges hervorbringen mochte, ohne Verwirrungen anzurichten, iſt leicht einzuſehen.

Die Juden, d. h. Volk und Prieſter, hatten ihren beſtimmten Platz (locus judaeorum), auf den ſie nach jeder Scene, zu welcher ſie hinzugetreten waren, wieder zurückkehrten: z. B. nach der Auferweckung Lazari, nach Chriſti Einzuge in Jeruſalem u. ſ. w. Zu ihrem Platze ging Jeſus jedesmal hin (Jhesus dirigat viam suam ad Judeos) wenn er mit ihnen zu thun hatte, zu lehren, die Ehebrecherin loszuſprechen, den Blinden, Stummen, Lahmen und Ausſätzigen zu heilen, u.ſ.w. und jedesmal kehrte er zu ſeinem urſprünglich angewieſenen Platze zurück, wenn dazwiſchen ein andrer Vorgang die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer beſchäftigen ſollte.

So war es mit allen andern Perſonen.

Erwägt man nun, daß alſo die Juden, dann Johannes in der Wüſte, die Zinne des Tempels, der hohe Berg, der Hofſtaat des Herodes, das Gefängniß — von wo aus Johannes ſeine Jünger zum Erlöſer ſchickt und dieſe wieder zurückkehren — das Haus der Martha, der Wohnort des Lazarus, der Oelberg, Golgatha und das Grab des Heilandes, beſtimmt angenommene Stellen auf der Bühne haben mußten; daß für des Herodes Gaſtmahl, für das des Symon, — bei welchem die büßende Magdalena zum Heilande kommt — und für das Abendmahl, alſo dreimal eine gedeckte Tafel benutzt wurde; daß die Perſonen daran folglich einander auf geſchickte Weiſe Platz machen mußten, weil drei Tafeln auf der Bühne unmöglich zu ſtellen waren —; ſieht man, daß die Jünger anfangs auf der Bühne zerſtreut ſtanden, und Jeſus von einem zum andern ging, um ſie zur Nachfolge zu ſammeln; daß allgemeine Bewegungen, wie die des Einzuges in

Jeruſalem, ſämmtliche Perſonen von ihren Plätzen zogen, welche ſie gleichwohl bald darauf wieder eingenommen haben mußten; daß künſtlich in einandergeſchobene Doppelhandlungen vorgingen, wie die Gebete Jeſu am Oelberge, während Judas mit den Prieſtern über ſeinen Verrath unterhandelt, ſpäter des Heilandes Verhör, indeß Petrus draußen im Vorhofe ihn verläugnet; betrachtet man endlich, daß die Bewegungen der Perſonen ſo vorſichtig berechnet waren, daß den drei klagenden Marien vorgeſchrieben iſt: ſie ſollen auf dem Wege zum h. Grabe nach ihrer dritten Geſanges-Strophe dem Kaufmann, von dem ſie die Specereien kaufen, nahe gekommen ſein, nach der erſten Wechſelrede aber zwei bis drei Schritte von ihm ſtehen: — ſo erſcheint die Scenirung eines ſolchen Myſteriums wie ein wohlgeführtes Schachſpiel, wie die Evolutionen eines ſtrategiſchen Manövers.

Es war wohl ein guterſonnenes Mittel, um einige Ueberſicht in die Verworrenheit der übergroßen Bewegung zu bringen, daß man die Hauptperſonen derjenigen Gruppen, welche an dem jedesmaligen Vorgange keinen Antheil hatten, auf ihren Plätzen niederſitzen ließ, um ſie dadurch ſichtlich ganz außerhalb der Handlung zu halten.

Wohlthätige Ruhepunkte in dem Hintereinanderabwickeln der heiligen Geſchichte, gaben die Chorſätze, welche die Scenen abſchloſſen, aber ſie mußten wohl auch benutzt werden, um den für den nächſten Abſchnitt nöthigen Apparat zu ordnen. Denn im Betreff der Requiſiten läßt die Dirigirrolle des Bartholomäusſtiftes nicht das geringſte im Bibeltexte Erwähnte nach; im Myſterium mußte jedes Wort der h. Schrift ſich erfüllen.

Der Gichtbrüchige muß auf einem Bette liegen, das er, als Jeſus ihn aufſtehen heißt, aufnimmt; Johannes abgeſchlagenes Haupt wird auf die Bühne gebracht; die Fußwaſchung muß genau mit dem Eingießen des Waſſers ins Becken, mit Ablegung des Kleides und Umgürtung des Schurzes dargeſtellt werden. Die Speiſen, welche Chriſtus nach der Auferſtehung mit ſeinen Jüngern theilt, ſind genau vorgeſchrieben: Brod, Wein, gebratene Fiſche, auch wohl Eier und Gebäck (tortas). Auf dem Eſel, den Jeſus zum Einzuge in Jeruſalem beſteigt, müſſen die Jünger ihm von ihren Kleidern einen Sitz bereiten; noch an den Rand der Rolle iſt ausdrücklich bemerkt, daß Kinder und Volk Palmen und Blumen ſtreuen ſollen. Aller Apparat zu Jeſu Marter, vom Purpurmantel und der Dornenkrone an bis zur Lanze mit dem Schwamm, Alles wird gefordert, auch wohlweislich angemerkt: daß ſämmtliche Wundenmale im Voraus auf den Leib Desjenigen, der den Heiland darſtellt, gemalt ſein müſſen.

Auch daß der Leichnam mit äußerſt reinlichen Tüchern umwunden ſein ſolle (panno mundissimo involutum), wird vorſichtiger Weiſe angeordnet, ja in dem kindiſchen Bemühen, die Anſchaulichkeit der Vorgänge ſo weit als möglich zu treiben, wurde eine gemalte Figur des Judas *) erdenkt.

Das Krähen des Hahnes bei Petri Verläugnung, der Donner bei der Auferſtehung durften nicht fehlen. Um genau, ſelbſt in Beobachtung der orientaliſchen Sitte zu ſein, mußten die Perſonen an der Tafel des Herodes *liegen*, die Königin mit den Frauen abgeſondert; der Knabe, welcher Herodes Tochter darſtellte, war angewieſen zu tanzen und zu ſpielen: cum satis fuerit.

Um die Zinne des Tempels und den hohen Berg vorzuſtellen, auf welche Satan den Erlöſer führt, bediente man ſich zweier Fäſſer; es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß dieſe nur die Gerüſte hergaben, und daß ſie bekleidet und bemalt waren *). Denn an Sorgfalt in der Decoration war man ſchon von den früheſten kirchlichen Darſtellungen der Weihnachtskrippe, des h. Grabes u. ſ. w. her gewöhnt.

---

*) Nicht immer wurde dies bildlich vollzogen, die Hingebung an die Myſterienſpiele ging ſo weit, daß ein franzöſiſcher Chroniſt erzählt: wie der Darſteller des Judas beim Erhenken kaum vom Tode des Erwürgens errettet worden ſei; ja in Metz ſtarb 1437 der Prieſter, welcher den Chriſtus geſpielt hatte, wirklich an den Folgen der Kreuzigung.

**) Die geiſtlichen Herren am Rheine mochten wohl nichts bequemer zur Hand haben als leere Weinfäſſer aus ihrem Stiftskeller, wie aber dieſe wieder von der Bühne hinweggeſchafft worden ſind, wo ſie unmöglich während aller ſpäteren Vorgänge bleiben konnten, iſt nicht angegeben.

Wir treffen auch in der Dirigirrolle die Angabe, daß der Oelberg mit grünen Bäumen von orientaliſcher Gattung beſetzt ſein ſolle; ein offenbarer Beweis, daß man auf decorative Bezeichnung des Ortes ausging, denn als Requiſit bedurfte man der Bäume nicht. So iſt alſo auch anzunehmen, daß das Grabgewölbe Lazari und Chriſti, daß andere Oertlichkeiten des Spieles ebenfalls durch Decoration veranſchaulicht worden ſind *).

---

*) Daß in Frankreich eine täuſchende Decorationsmalerei die theatraliſche Wirkung der Myſterien unterſtützt habe, davon liefern die Berichte der Städtechroniken beſtimmte Angaben. Der Himmel ſei bewölkt und beſternt, dann einmal wieder heiter, offen und golden geweſen. Die Bäume des Paradieſes ſo grün und blühend, daß ſie zu duften geſchienen. Auch an Maſchinerien, die man secrets nannte, war ſchon damals kein Mangel. Man ſah den Moſesſtab plötzlich grünen, der Feigenbaum welkte ſichtlich unter Chriſti Verfluchung. Bei einer Darſtellung der Sündfluth überſtieg das Waſſer die Bühne. Wolken entführten die Apoſtel zum Sterbebette der Maria. Der Schiffbruch des Paulus wurde auf der Bühne dargeſtellt. Unter den Martern der Heiligen, deren Anblick das Volk ganz beſonders liebte, wurde das Köpfen ausnehmend kunſtreich ausgeführt, ſo daß man einer Vorſtellung nachrühmte: la teste saulte trois saulx, et à chacun coule une fontaine de sang. Wie weit ſich nun die deutſchen Vorſtellungen in all' dieſen Dingen den franzöſiſchen Vorbildern genähert haben, iſt noch nicht auf-

In Allem, was gewiſſenhafte Sorgfalt äußerlich theatraliſch herſtellen konnte, verſäumte das Myſterium nichts zur Verſinnlichung ſeines Gegenſtandes. So mußte am zweiten Tage des Frankfurter Paſſionsſpieles die Bühneneinrichtung es möglich machen, daß der auferſtandene Heiland zuerſt die Seelen aus der Hölle abholte, ſie nach dem Paradieſe (wohl der Vorhölle oder dem Fegefeuer) führte, von dort aber — nachdem ſie weiße Kleider angelegt hatten — wieder abholte und der Treppe zuführte, auf welcher Alle bequem zum Throne Gott Vaters hinaufſtiegen und dort Raum genug zur Aufſtellung vorfanden.

Daß demnach die Bühne von ganz anderer Beſchaffenheit als die unſere ſein mußte, leuchtet ein. Nimmt man hinzu, daß bei all der verwirrenden Buntheit, die wir hier ſchon beobachtet haben, oft noch lebende Bilder während der Chöre eingeſchoben wurden oder gar Zwiſchenvorſtellungen: einzelne Momente aus dem alten Teſtamente, welche einen Bezug auf die Stelle, wo das Evangelium abgebrochen hatte, alſo den tiefen Zuſammenhang der Begebenheiten des alten und neuen Bundes, nachweiſen ſollten — ſo begreift man, daß es weſentlich darauf ankommen mußte, all dieſen Vorgängen conventionell beſtimmte Plätze anzuweiſen.

---

geklärt, beſchränkter und ärmlicher waren ſie in jedem Falle, ſchwerlich aber ganz außer allem Vergleiche.

Denn auf individualiſirende Menſchendarſtellung ging das Myſterium gar nicht aus, ſondern nur auf ſummariſche Begebenheitswirkungen. Dieſe Schauſpiele waren bloße Schauſtellungen. Der Kirche lag daran, den ganzen Umfang der Menſchheitsentwicklung zu verſinnlichen, keineswegs Einzelſchickſale. Gleich den ſteifen Figuren auf ägyptiſchen Denkmalen führten daher die Geſtalten des Kirchendramas nur durch ihre Nebeneinanderſtellung eine ſymboliſche Sprache. Nicht einmal die Rede konnte ſich hier zur vollen Lebendigkeit des Dialogs erheben. Halb geſungen, halb geſprochen, den lateiniſchen Text deutſch interpretirend, oft unterbrochen durch die Chöre, ſtanden die dürren und abgeſchloſſenen Verſe nur wie eine Reihe von Monologen nebeneinander. Und die ſceniſche Action, — ſo genau auch Alles geſchah, was die h. Geſchichte ausſagt, — mußte ſie nicht mehr das formelle Anſehen des Kirchenceremoniels, als lebendigen unmittelbaren Thuns haben? War ſie doch innerlich unvorbereitet, nur Verſinnlichung der bibliſchen Erzählung.

Da die Einrichtungen der Myſterienbühne von Frankreich aus zu uns gekommen ſind, ſo dürfen wir uns nicht erſparen die Entwicklung derſelben in jenem Lande zu verfolgen. Außerdem finden wir dabei recht augenſcheinlich: wie weit entfernt man war, den poetiſchen Stoff dramatiſch zu ſammeln und Ort und Zeit zu concentriren, ſondern wie ſehr man ſich im Gegentheile bemühte, die

Momente der heiligen Geſchichte nur als eine Reihe von ſelbſt redenden Bildern nebeneinander zu ſtellen.

Man dehnte anfangs die Bühne unmäßig in die Breite aus und errichtete ſo viele Abtheilungen (loges) nebeneinander darauf, als einzelne Bilderrahmen für die einzelnen geſchichtlichen Momente nöthig waren. Oder man ſtellte, — weil die unmäßige Ausdehnung in die Breite für den Zuſchauer unbequem war — drei Bühnen nebeneinander in ſtumpfen Winkeln auf und ließ das Publikum ſich von einer zur andern hinwenden, je nachdem die Vorgänge von einer zur andern fortſchritten.

Bei feierlichen Gelegenheiten, z. B. in Paris, beim Einzuge Ludwigs XI., baute man auch an verſchiedenen Stellen in der Stadt einzelne Bühnen, gleich Stationskapellen, auf denen der König bei ſeinem Durchzuge einen Moment der h. Geſchichte nach dem andern zu ſehen bekam. Dergleichen Bühnen ſtanden auch wohl auf Rädern und konnten bald wieder in einer andern Straße aufgeſtellt werden.

Indeſſen war man auch längſt darauf gekommen, dies Nebeneinander der einzelnen Scenen, durch ein Uebereinander zu erſetzen. Himmel und Hölle, die faſt immer vorkamen, wurden dadurch ſchon anſchaulicher gemacht, auch waren die übereinander gebauten Scenen beſſer zu überſehen.

Dazu kam noch eine räumliche Nöthigung.

Man hatte es am angemeſſenſten gefunden die Bühne am Ende einer Straße, quer davor zu erbauen und dieſe dadurch zu ſperren. Die Fenſter der nächſten Häuſer wurden nun zu Seitenlogen für die Zuſchauer und man durfte nur noch der Bühne gegenüber, in angemeſſener Entfernung durch eine erhöhte Gallerie, zu welcher der doppelte Eintrittspreis gezahlt werden mußte, den Zuſchauerraum abſchließen. Das Parterre war ſomit auf dem Straßenpflaſter.

Dieſe Einrichtung wurde auch Muſter für die erſten Theater, welche man ſpäter auf Höfen von Klöſtern, Hoſpitälern und Wirthshäuſern in Frankreich, Spanien und England errichtete, wobei man nur die Bühne mit einem Dache verſah.

Dieſer Aufbau zwiſchen den Häuſerreihen aber drängte die Bühne auf eine beſtimmte Breite zuſammen und nöthigte die Anordner, die Unzahl ihrer sceniſchen Bilder übereinander zu bauen. So geſchah es, daß bei einer Vorſtellung zu Metz im Jahr 1427 das Theatergerüſt neun Stockwerke übereinander zeigte.

Indeſſen hatte ſich längſt eine einfachere Bühnenconſtruction feſtgeſtellt, welche wir uns als die allgemein gebräuchliche, auch in Deutſchland, zu denken haben. Sie entſprach durch ihre ſymboliſche Anſchaulichkeit den Erforderniſſen jenes Hauptgegenſtandes der Myſterienſpiele, nämlich dem ganzen der Inhalte der Urliturgie *), von der Weltſchöpfung an bis zur Himmelfahrt Chriſti. Es

---

*) Siehe Seite 30

war dies die bekannte dreitheilige Myſterienbühne, welche das Reich der Hölle, den Wohnplatz der gefallenen Engel, darüber die mittlere Region der menſchlichen Unvollkommenheit und hoch oben das Reich des Lichtes, der ewigen Vollkommenheit, darſtellte.

Ihre Conſtruction war folgende. Im Hintergrunde eines breiten aber wenig tiefen Podiums erhob ſich eine Emporbühne von drei Stockwerken. Die beträchtliche Breite derſelben wurde durch zwei Pfeiler geſtützt, wodurch in allen drei Stockwerken drei gleiche Abtheilungen entſtanden; jene loges, wie die Franzoſen ſie nannten *).

Die Mittelſte im unteren Stockwerke ſtellte die Hölle vor. Sie war mit einer Pforte, oft auch durch einen künſtlich eingerichteten Höllenrachen geſchloſſen, der ſich von ſelbſt öffnete, um die Teufel aus- und einzulaſſen.

Zu beiden Seiten des Höllenrachens liefen entweder frei hervorſpringende Treppen zum mittleren Stockwerke hinauf, oder ſie lagen innerhalb der beiden Seitenräume des unteren Stockwerkes.

Das mittlere Stockwerk ſtellte die Erde vor. Die Vorgänge auf derſelben ſtanden aber, über die Treppen hinab, mit der Vorderbühne in Verbindung, diſponirten alſo über ſehr mannichfache Ränme und Stellungen.

---

*) Dieſe Grundform iſt auf das altengliſche Theater übergegangen und Tieck hat ſie in unſern Tagen bei der Aufführung von Shakeſpeares Sommernachtstraum angewendet.

Dieſe Vorderbühne war neutrales Terrain, denn auch die Teufel durften ſich darauf aus ihrer Hölle hervorbewegen.

Im oberſten, dritten Stockwerke war der Sitz der Seligen; Gott Vater und Sohn, die Heiligen und Engel erſchienen dort. Dieſer Raum brauchte nicht ſo groß als das mittlere Stockwerk zu ſein, ein flacher Bogen ſchloß ihn wohl oben ab und vollendete ſo an dem ganzen Gerüſt die Aehnlichkeit mit der Form und Eintheilung der Altarbilder. Zu dieſem Himmel führte eine Treppe hinauf, wie deren in der Frankfurter Dirigirrolle erwähnt wird, die aber gewiß hinter dem Gerüſte, dem Zuſchauer nicht ſichtbar, angebracht war, oder die Verbindung zwiſchen Himmel und Erde wurde nach franzöſiſcher Weiſe, durch Flugwerke erhalten, welche ſich durch Gegengewichte bewegten. Vermittelſt derſelben ſah man die Engel nieder- und den Heiland aufſteigen.

Wie vielfach die Anwendung der Räume ſein konnte, den dieſe Bühne darbot, ſpringt in die Augen. Schon die Aufſtellung des Perſonals konnte ein reich belebtes Bild darbieten. Die Räume im untern Stockwerke, wenn die Treppen innerhalb derſelben lagen, zeigten das Innere von Häuſern, Grabhöhlen u. ſ. w. Lagen die Treppen frei außerhalb des Gerüſtes, wie bewegt wurde dann die Darſtellung beim Auf- und Niederſteigen! Die durch die Pfeiler dreifach getheilte obere Erdenbühne konnte in ganzer Breite, oder in ihren einzelnen Theilen (die gleichſam Bilderrahmen abgaben), benutzt werden. Die lebenden Bilder zu den Chören waren hier hinter einem Vorhange bequem vorzubereiten. Die Rückwand des Gerüſtes, mit Teppichen oder bemalten Proſpecten behängt, verſinnlichte das Lokal. Der Oelberg konnte in dem Frankfurter Paſſionsſpiele leicht auf der einen Seite, Golgatha auf der andern angenommen werden. Der Kreuzigungszug über die Treppen hinauf, die Kreuzigung ſelbſt oben im mittlern Raume, die Menge der Prieſter, Jünger, Frauen, Krieger und des Volkes, auf der Emporbühne, den Treppen und der Vorderbühne vertheilt, mag einen impoſanten Anblick gewährt haben. Ueber einen ſolchen Schluß des Paſſionsſpieles konnte die anfängliche ſteife Aufſtellung wohl vergeſſen werden.

Uebrigens dürfen wir auch nicht annehmen, daß alle Myſterien ohne Unterſchied mit maſſenhafter Aufſtellung des Perſonals in Scene geſetzt worden ſeien, der darzuſtellende Gegenſtand und die Art demgemäß die Bühne zu benutzen, mußten darin mannichfache Modificationen erzeugen.

Auch in der Einrichtung der Bühne mögen mancherlei Abweichungen von der dreitheiligen Conſtruction vorgekommen ſein; wie hätte auch im mittelalterlichen Deutſchland eine Uebereinſtimmung der Kunſtformen Statt finden ſollen? Zudem waren die Erforderniſſe der Spiele verſchieden, oft geringer als zu dem vollſtändigen Oſterſpiele, immer aber ſuchte man ſich eine Manichfaltigkeit des Terrains, eine ſelbſtſprechende Bedeutung der Oertlichkeiten zu ſchaffen.

Um nun eine möglichſt lebendige Anſchauung von der Darſtellung der Myſterien zu gewinnen will ich hier verſuchen, die Scenirung der großen Oſterſpiele, dieſem eigentlichen Kern der Myſterienaufführungen, in ihren wichtigſten Momenten vorzuführen.

Sie beginnen mit der Weltſchöpfung.

Gott Vater im oberen Himmelsraum mit weiten Gewändern und langem weißem Barte ganz allein ſitzend, ſpricht:

Ego sum alfa et omega.
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!
Nu wil ich dat gewerde
Himmel unde erde.
Inde wille haven schone
Engele in minen trone. *)

Auf dieſe Worte wurden die verhüllenden Vorhänge im oberen und mittleren Raume hinweggezogen, man erblickte in dieſem die luſtig grüne Erde, im Himmel aber Schaaren von Engeln, welche gloria in excelsis anſtimm-

---

*) Gemeiniglich waren die Ausſprüche von Gott Vater kürzer und gedrungener und anſtatt der darſtellenden Perſon ſang ſeine Aeußerungen ein Trio (eine ſymboliſche Dreieinigkeit) von Baß, Tenor und Sopran.

ten. War dem Volke wohl eine ergreifendere Anſchauung vom Schöpfungsacte zu geben?

Nun zeigt das Gedicht, wie der Fall der Engel den der Menſchen veranlaßt. Luzifer will im Himmel oben ſeinen Thron hochmüthig neben dem Gott Vaters aufſchlagen, er wird mit ſeinem Anhange in die Hölle verſtoßen, man ſieht ihn niederfahren und unten mit ſeinen Genoſſen kauern und Rache brüten.

Die erſten Menſchen erſcheinen jetzt auf der Mittelbühne, alſo ſinnbildlich in einem Zuſtande zwiſchen den getreuen und den gefallenen Engeln, Luzifer ſchleicht zu ihnen über die Treppe hinauf, verlockt ſie und führt die Vertreibung aus dem Paradieſe herbei.

Hier ſchließt entweder der Herold das Tagewerk, auf die Verheißungen der Erſcheinung Chriſti hindeutend, oder es führt ein Nachſpiel über die ganze vorchriſtliche Menſchheitsgeſchichte hinweg, nach Art der Moralitäten. Gott Vater ſendet die Wahrheit und die Barmherzigkeit auf die Erde, welche durch Anführung jüdiſcher und heidniſcher Weiſſagungen das Erlöſungswerk vorbereiten. Eine andre große Abtheilung ſtellt darauf, vielleicht am nächſten Tage, die Geburt Chriſti, die Anbetung der Könige, den Bethlehemitiſchen Kindermord und die Flucht nach Aegypten dar.

Darauf folgt Johannes in der Wüſte und die Taufe Chriſti, womit auch wohl die kürzeren Oſterſpiele, wie das Frankfurter, beginnen, wenn dies nicht mit dem erſten Wunder auf der Hochzeit zu Canaa geſchieht.

Eine ſehr ausführliche und freie Behandlung erfuhr die Bekehrungsgeſchichte der Magdalena; ſie iſt nirgends von ſo dramatiſcher Wirkung, als im Alsfelder Oſterſpiele, und beginnt folgendermaßen.

Luzifer beſteigt das Faß, das wir ſchon als die herkömmliche Erhöhung auf der Vorderbühne vom Frankfurter Spiele her kennen, und ruft ſeine Teufel zuſammen:

„Woil her, woil her us der Hellen
Sathanas ud alle dyne Geſellen“ ꝛc.

Sie kommen hervor, umtanzen das Faß und ſingen:

„Luzifer in dem Throne
Der war ein Engel ſchone.“

Als dieſer aber nun von ſeinem Sturze und ſeiner Verdammniß um ſeines Hochmuthes willen ſpricht, da ſchelten ihn die Teufel und ſchlagen ihn ſogar, weil er den Prediger machen wolle.

Jetzt erſcheint Maria Magdalena mit ihrer Magd, hoffährtig geſchmückt, leichtfertig ſcherzend und ſingend. Der Teufel hat ſein inniges Wohlgefallen daran, er tanzt mit ihr. Ein Soldat vom Gefolge des Herodes, der vermuthlich im mittleren Stockwerke aufgeſtellt war, denn es heißt im Text: descendit de castro, ſteigt herab, begrüßt Magdalena, die ſich ihm ſehr willfährig zeigt, ihn umarmt und nach wenig Wechſelreden ſagt:

„Nu nemt hyn das Krenzelein
Dazu will ich uwer eygen ſein."

Sie tanzt mit ihm, ihre Magd zur Geſellſchaft mit dem Teufel Notyr.

Da der Soldat auf ſeine Feſte zurückgekehrt iſt, erſcheint Martha und ermahnet die Sünderin zur Umkehr. Luzifer dagegen treibt ſie zur Weltluſt an, ſie entſcheidet ſich für ihn und ſpricht, (vertendo se ad populum) — alſo auch in den geiſtlichen Spielen war das kokette zum Publikumſprechen ſchon Mode —

„Warte, her, warte
Was wil myn ſweſter Marthe?
Jr klaffen iſt gar umb nicht
Wie klein gebe ich darauf icht (acht)."

Endlich ſchließt ſie trotzig

„Gang hin du bittre Galle
Und laß mich in Freyden ſchalle."

Da ertönt der Geſang der Engel Silete! Silete! Chriſtus erſcheint mit ſeinen Jüngern und predigt von der Freude der Engel im Himmel über einen Sünder, der bereut. Die Juden ſtimmen nun einen Geſang an, Jeſus geht zu einer andern Stelle der Bühne und Martha und Magdalena folgen ihm mit den Jüngern und er predigt über die Worte „Selig ſind die geiſtig Armen.“

Die Magd Magdalenens wird zuerſt ergriffen, ſie preiſt die Mutter Jeſu ſelig, er aber geht abermals zu einer andern Stelle der Bühne und Alles drängt ihm nach und er predigt „Selig ſind, die Gottes Wort hören“; da bricht auch Magdalena reumüthig aus

„Nun geſegne mich heut allermeiſt
Got vater, Sohn und Heilgergeiſt!
O weh myner Hoffart!
O weh das ich ye geborn wart!“

Sie ruft Wehe über ihre weißen Hände, ihre ſchönen Haare, Wehe über den Spiegel und all ihren Schmuck. Sie reißt ſich Geſchmeide und Kleider ab, während Martha ſie mit Jeſu Barmherzigkeit tröſtet und ſie hinwegführt, und ein allgemeiner Chor dieſe Scene ſchließt.

Darauf erſcheint in der nächſten Scene Magdalena wieder, als der Heiland mit ſeinen Jüngern an Simons Tiſche ſitzt, und ſie fällt vor ihm nieder, ſalbt ſeine Füße und ſingt:

„Viel ſandes hat des meeres grunt
Noch mehr han ich in tauſend ſtunt
Wider got miſſethan;
O weh daß ich das leben han!“

Während ſie aber niedergebeugt liegt und Chriſti Füße mit ihren Haaren trocknet, ſingt der Chor: Jesu mea redemptio, Jeſus iſt meine Erlöſung! Und als der Heiland ihr die Sünden vergeben, klagt Luzifer noch

„O Maria Magdalene
„Wie warſtu in myn auge ſo ſchöne
„Nu haſtu mich ſo gar verlaſſen!“

und das Tagewerk ſchließt mit Geſang.

Um eine Vorſtellung von der Verabſchiedung des Publikums zu geben, ſetze ich die Schlußrede des Heroldes, welche hier folgt, her.

„Allen denen, die hier geweſt ſint
Denen dankt das himelſche heilige kint
Das ſo unſchuldiglich wart ermordt.
Nu ſweiget und höret wort.
Hie muſſen wir det ſpyl laſſen beſtan,
Zu der kirchen ſollen wir alle gan
Und got dankende ſyn
Syner großen martel vnd pyn.
Alſo bis morgen fruh!
Got gebe vns gut wetter darzu,
So wollen wir fürder ſpeelen
Auch fürder verzählen.
Wie die martel an got geſchehen
Das ſollt ihr fürbaß ſehen.
Vnd wie die reine
Maria, die mutter ſeine
Auch hat gelidden groſze peine
Von ſyner martel ſwere.
Gehet heim, vnd kommt morgen widder here!

Ueber die Darſtellung des Leidens Chriſti hat uns das Frankfurter Paſſionsſpiel ſchon Andeutungen gegeben, genauer mögen wir der Aufführung der Abtheilung von der Auferſtehung folgen, ſchon weil in dieſer gerade die Einführung des burlesken Elementes herkömmlich war und wir dem poſſenhaften Gegenſatze gerade an derjenigen Stelle der heiligen Geſchichte begegnen, wo ſie ihren wunderbarſten erhabenſten Aufſchwung nimmt.

Das Auferſtehungsſpiel, das auch in ganz abgeſonderten Gedichten vorkommt, beginnt gewöhnlich damit, daß die Juden ſich Wachen von Pilatus holen und ſie vor der Grabeshöhle aufſtellen, die wir uns in dem mittleren Rahmen der Erdenabtheilung auf der Emporbühne zu denken haben, in jener großen Niſche, in welcher wohl auch die lebenden Bilder und Zwiſchenſpiele zu Zeiten vorbereitet wurden. Die Wachen ſchlafen ein und die Engel kommen zum Grabe und ſingen:

exsurge Here, obdormis domine etc.

nun ſpricht der eine:

Stant uff lyber Here got
Vnd erfülle dins vaters gebot! u. ſ. w.

Jeſus erhebt ſich aus dem Grabe, ſingt resurrexi und folgt den Engeln, die ihn die Treppe hinabführen, indeß Pilatus die Wächter erweckt und ausſchilt, dieſe ſich untereinander beſchuldigen und von der Bühne fortprügeln.

Jeſus und die Engel ſind während deſſen unten vor der Pforte der Hölle angekommen.

Sie pochen an:

„tollite portas principes vestras
Ihr hellenfürſten, thut auf das thor
Der könig der ehren iſt darvor!

Luzifer ruft von innen:

„Wer iſt der könig lobelich
Der da ſtoßt ſo gewaltiglich
Mir an myne hellenthor?
Er mechte wol bleiben darvor.

Nun beginnt im Alsfelder Spiele der Chor der Engel (submisso tono) mit halber Stimme zu ſingen: Dominus virtutum ipse est rex gloriae,“ und Luzifer ſieht durch ein Fenſter, das neben dem Höllenthor angebracht iſt, und als er geſehen und gehört, wer vor ſeiner Thür iſt, da ruft er mit furchtbarer Stimme (clamat horribiliter) dem Satan zu, den Riegel vor das Thor zu ſchieben. Nun miſcht ſich auch der leiſe Geſang der Seelen in der Vorhölle mit dem der Engel „advenisti desiderabilis quem expectabamus in tenebris u. ſ. w.“, Du biſt gekommen, Du Erſehnter, deß wir warteten in der Finſterniß.“

Indeſſen bricht der Heiland, durch einen gewaltigen Stoß mit ſeinem Kreuzpanier, die Höllenpforte ein; die Teufel heulen. Er aber ruft:

„Mine lieben, gehabet euch wohl!
Wenn ich euch erlöſen ſoll
Hinnen von dieſer peyn,
Kommt hervor ihr lieben mein!“

und nun erhebt der leiſe Geſang der Seelen und der Engel ſich gewaltig zum allgemeinen lauten Chor: „Du biſt gekommen, Du Erſehnter!“

Durch was für fein ausgebildete muſikaliſche Effekte wurde die theatraliſche Wirkung der Myſterien unterſtützt!

Adam, Eva, Jeſaias, Johannes, Moſes und Andre treten nun hervor, erkennen den Erlöſer, der den Engel Michael heißt den Höllenhund feſt binden, den Luzifer bedroht und in die Vorhölle tritt, die Seelen zu erlöſen.

Hier mag die Decorationseinrichtung angewendet geweſen ſein, welche uns ein franzöſiſcher Chroniſt beſchreibt. Die Loge der Vorhölle war noch vorn mit einem Gitter oder Netze geſchloſſen, dahinter verhüllte ein ſchwarzer Vorhang die darin befindlichen Geſtalten; dieſer wurde, ſobald der Heiland eintrat, leiſe fortgezogen und nun erſt nahm man die Gruppen der Erwählten wahr. Jeſus führt ſie triumphirend hinaus, weiſt die Verdammten dagegen von ſich:

„Bleibet ihr verfluchten in der ewigen pein
Da ſollt ihr ewig innen ſein!“ u. ſ. w.

Die Verdammten ſingen miserere, die Erwählten Jesu nostra redemptio und ziehen nach dem Himmel hinauf, während die Teufel die Höllenpforte ſchließen.

Und an dieſen erſchütternden Vorgang fügt der Volkshumor ganz naiv den ſeltſamſten Teufelsſpuk, der mit der Qual der Verdammniß ſein Spiel treibt.

Im Alsfelder Manuſcripte guckt eine der verdammten Seelen über die Thür der Hölle hinaus und ruft dem Heilande nach

„Aue die Tüfel thun vns allzu weh
Lieber Herre laß vns mit dir geh.“

Ja es gelingt ihr, die Thür zu öffnen und zu entwiſchen. Adam, der den Zug der Seligen ſchließt, warnt die arme Seele noch „wart, daß dich niemand wieder hole“ und richtig iſt der Teufel Leiſegang ihr auf der Ferſe und erwiſcht ſie.

Nach einer Insbrucker Handſchrift geht die Scene folgendermaßen fort.

Lucifer

Neyn, neyn, du bußer wicht
Du kumeſt von hynnen nicht!

Anima dicit

Ave, ave, ave!
Mir thun dy tufel alſo we.
Jheſus lyber here
Schal ich nicht mit dir von hynen kere?
Gnade here Lucifere!

ich waz eyn armer becker,
wen der teig was zu groß
ich brach davon eynen kloß
und warf en in dy fligen,
dez muß ich in dy helle gedygen.

Luzifer aber hat kein Erbarmen, ja er ruft ſogar alle ſeine Geſellen und befiehlt ihnen: zum Erſatz für Adam und Eva, eine Menge andrer Seelen zu holen, wovon er ein langes Regiſter, vom Pabſt bis zum niedrigſten Stande hinab, aufzählt. Während nun der Heiland im Himmelsraum oben mit Adam und Eva vor Gottes Thron erſcheint und ſo ſein Mittleramt an der ſündigen Menſchheit vollendet, beginnt unten vor der Hölle ein poſſenhaftes Examen der Seelen, welche Satan dem Luzifer bringt. Da bekennt ein Schuſter: ſchlechte Sohlen gemacht, ein Kapellan: es mit hübſchen Weibern gehalten, ein Schneider: Flicken geſtohlen zu haben u. ſ. w., bis Luzifer ſie alle in die Hölle ſperrt und ſeine eigne Hoffart, die ihn und die Seinen geſtürzt hat, beklagend, die Pforte ſchließt.

Dem Poſſenhaften iſt aber damit noch nicht genug geſchehen, im Gegentheile tritt es in immer grelleren Gegenſätzen auf.

Man vernimmt den lateiniſchen Geſang und die deutſchen Paraphraſen der drei Marien, welche auf der Mittelbühne erſcheinen, um zum Grabe Jeſu zu gehen, den Leichnam friſch zu balſamiren. Auf der Vorderbühne tritt aber zugleich der Quackſalber auf mit Frau und Magd, ſchon in den erſten Worten ſich als Spaßmacher dem Volk ankündigend:

„Got grüß uch ir hern übiral
„alz ſprach der welſ und ſüchte in den geniſtal."

Er ſucht einen Knecht; der Schalk Rubin, der ein Auge auf die Frau hat, meldet ſich dazu. Sie dingen um den Lohn, Rubin verlangt fünf ſchillinge, das ſei ſein Gedinge, der Kaufmann bietet ihm einen Rock, ein Hemde und myne alten Hoſen dazu, die ziehſt du an ſpat und fruh. Rubin willigt ein, wenn er ihm nur erlaube, daß er die Zeit vertreibe, bei ſeinem jungen Weibe. Der Kaufmann giebt das zu, wenn er es nur nicht vor ſeinen Augen thue.

In dieſem Geſchmack geht die Scene weiter. Rubin ſchlägt den Kram auf, macht den marktſchreieriſchen Ausrufer, hilft Arznei bereiten, will ſich aber ſelbſt auch einen Knecht halten. Er geräth mit einem andern Poſſenreißer, Puſterbalk genannt, deshalb in Zank und Schlägerei, ein dritter krummer und höckrichter Gauner, namens Laſterbalk, miſcht ſich auch noch ein, und während dieſes Zwiſchenſpieles, voll Poſſen und Zoten, vernimmt man von Zeit zu Zeit immer wieder eine Strophe von den zum Grabe Jeſu wallenden Frauen. Sie kommen auf die Vorderbühne herab, und Rubin treibt Poſſen mit ihren Klagen. Sie kaufen Specereien, müſſen lange darum dingen, der Kaufmann ermäßigt endlich den Preis, wovon ihn ſeine Frau abhalten will, aber dafür vom Manne geſcholten und geſchlagen wird, während Rubin ſich mit der alten Magd herumzankt. Endlich nehmen die Frauen ihren Weg zum Grabe wieder hinauf. Bis ſie dort ankommen, hat der Kaufmann ſich ſchlafen gelegt, Rubin läuft mit der Frau davon, und mit dem Zorn des erwachten Ehemanns hat das Zwiſchenſpiel ein Ende. Kaum ſind die Poſſenreißer aber von der Vorderbühne verſchwunden, ſo ſtehen die Frauen am leeren Grabe und der Engel verkündet ihnen Chriſti Auferſtehung.

Den Beſchluß der Oſterſpiele machte die Ankunft des Erlöſers mit der Schaar ſeiner Erwählten im oberen Himmelsraum, wo Gott Vater ſie in ſeiner Herrlichkeit empfängt, Eva Dank und Preis für die Erlöſung ihres Geſchlechtes ausſpricht und der Chor gloria in excelsis anſtimmt, indeſſen auf der Erde die Juden beſtürzt und erſchrocken das leere Grab Chriſti umſtehen, die Teufel im unteren Raume mit den Verdammten gruppirt erſcheinen.

Aus dieſer Zuſammenſtellung der ſceniſchen Wirkungen unſerer alten Oſterſpiele geht wohl deutlich hervor: wie entſchieden ſie, trotz aller burlesken Einmiſchungen, den kirchlichen Charakter bewahrten, wie ſie nur theatraliſche weitere Ausführungen des großen liturgiſchen Inhaltes waren; zugleich aber auch, daß es keinen gewaltigeren und tiefſinnigeren dramatiſchen Stoff giebt, als dieſe ſymboliſch geſchichtliche Darſtellung des göttlichen Willens an die Menſchheit in ſeinem ganzen Umfange.

Alle anderen Stoffe werden immer nur Abſchattungen dieſes einen, kleine Münze aus dem unermeßlichen Schatze ſein, aber die Erhabenheit deſſelben wird vielleicht auch immer der theatraliſchen Behandlung ſpotten und die unbefangne kindiſche des Mittelalters die einzige zuläßige bleiben. Der Stoff wirkt dabei faſt nur durch ſich ſelbſt.

Dieſes vorherrſchende Intereſſe am Stoff — darauf möchte ich gleich im Beginn der Geſchichte aufmerkſam machen — ſehen wir dem deutſchen Drama im Mittelalter treu bleiben. Die dichteriſche Freiheit der Behandlung ordnet ſich unter, es gilt weſentlich nur: reiche Begebenheit vorzuführen.

An den Myſterien erweiſt ſich dies vollſtändig. Ungeachtet ihres Reichthums an Scenerie, der Verdoppelung und Verdreifachung der Vorgänge, ungeachtet der Manichfaltigkeit des äußerlich Geſchehenden, ja großer theatraliſcher Wirkungen blieb dennoch die Darſtellung innerlich leblos. Den Geſtalten fehlte der dramatiſche Athem ſelbſtſtändigen Lebens, ſie machten nur die theatraliſche Parade der heiligen Geſchichte; ſo boten ſie denn auch der Schauſpielkunſt nur eine dürftige und äußerliche Aufgabe dar.

Nur in den erfundenen Figuren, in den Teufeln und

Spaßmachern regte ſich individuelles Leben, das eine rohe Kunſt im Schooße des Volkes durch eine naive Nachahmung der Natur gefunden hatte. Das Myſterium machte ſie zu ihrer Bundesgenoſſin, aber mit den derberen volksthümlichen Kräften ging es auch einer allmäligen Verweltlichung entgegen.

So wußte ſich z. B. die Wiener Luſtigkeit ſchon die heilige Geſchichte für ihr Bedürfniß einzurichten, eine Handſchrift, welche die Wiener Bibliothek bewahrt, lehrt uns, wie dort „das Spil von der Beſuchung des grabes vnd von der Auferſtehung gotes“ im Jahre 1473 behandelt wurde.

Der ganze Text iſt deutſch, ſelbſt die eingeſchalteten Geſänge, alles für das Verſtändniß und den Geſchmack des Volkes zugerichtet. Schon der Praecurſor zeigt gute Laune, er ſpricht:

„Hüt' und tret' mir aus dem wege,
Daß ich meine ſach verlege;
Wer ſein Sach nit verlegen kann,
Der nimmt oft ſchaden daran. — —
Nu höret zu alle gleich
Beide, arm und reich,
Höret zu alle gemeine
Beide, große und kleine,
Ihr jungen vnd ihr alte
Hört zu alſo balde.

Vnd ihr alten plattertaſchen
Ihr kennt vil ſchwetzen vnd waſchen,
Vnd wo man icht (etwas) will beginnen.
Da wollt ihr euch auch zudringen.
Wir wollen haben ein Oſterſpil.
Das iſt frölich vnd koſt't nit vil,
Wie got iſt auferſtanden
Von des todes Banden u. ſ. w."

Schon zu Anfang, da die Juden vom Pilatus die Wachen erbitten, finden wir die Vorſchrift: die Juden ſollen jüdiſch ſingen. Nachdem die Auferſtehung, ziemlich wie in andern Oſterſpielen geſchehen, kommen aber die Juden zum Pilatus, beklagen ſich über die Nachläßigkeit der Wächter, berichten die Auferſtehung, Pilatus will ihnen nicht glauben, die Juden verlangen ihr Geld für die Wachen zurück, man zankt und prügelt ſich herum. Die Quackſalberſcene fehlt natürlich nicht, aber es geht dabei noch derber zu, als in der Insbrucker Handſchrift.*)

---

*) Da Rubin ſich verdingt ſagt er:

Herr mein Lohn iſt gar ſtark,
Ein Pfund Belze und ein gebraten quark*)

Darauf antwortet der Medicus:

„Rubin, ich will dir den quark geben
Daß du das gar nicht mußt überleben.
Vnd auch einen Fladen darzu,
Den da machet die kuh."

*) Belze iſt ein Gebäck. Quark eine Art Käſe.

Als darauf die drei Marien zum Grabe des Heilandes kommen, erſcheint ihnen dieſer in Geſtalt des Gärtners und ſchilt ſie, daß ſie ſo früh im Garten ſich herumtreiben; und da ſie ihn nach ihrem Herrn fragen, erwiedert er ausweichend:

„Ich kann dein ja nicht gewarten,
Ich muß graben mein garten.
Ich bereite mein paſtarnack
Vnd ſtecke den in meinen ſack,
Vnd will damit zu markte lauffen
Vnd mir des Brotes kaufen."

Endlich giebt er ſich zu erkennen und die Marien gehen zu den Jüngern, verkünden ihnen die Auferſtehung. Dieſe wollen ſchnell zum Grabe, um ſich zu überzeugen, und Petrus wettet mit Johannes, wer von ihnen geſchwinder laufen werde.

„Johannes ich wette mit dir umb eine kuh,
Ich lauffe ſchierer als du."

Aber da er fortrennt, ſtolpert er über die Waffen, welche die Grabeswächter auf der Bühne hatten liegen laſſen und fällt hin, ſchreit und jammert, bis ihm Johannes aufhilft.

Doch nicht in dieſer poſſenhafte Weiſe allein ſchritt die Verweltlichung des Myſteriums vor, ſondern auch in einer ganz ernſten Richtung und immer merklicher, je mehr die geiſtlichen Spiele ihrem Untergange in der Reformationszeit entgegengingen.

Die Wahl der Stoffe ſchweift nämlich über die Heiligengeſchichte hinaus in den Kreis der Sage, man fängt an, die Herrlichkeit der Kirche an Einzelſchickſalen darzuſtellen, betritt alſo die Bahn der Individualiſirung. Die altrömiſchen Muſter machen ſich in der künſtleriſchen Compoſition bemerklich, die eigentliche Myſterienform mit eingeſchobenen Chören verliert ſich, es entſteht eine Art von kirchlicher Tragödie in durchaus deutſcher Sprache.

Am entſchiedenſten tritt dieſe Fortbildung in einem Stücke hervor, welches Tileſius im J. 1565 zu Eisleben herausgegeben hat, von dem er aber behauptet, daß es ſchon 1480, und zwar von einem Meßpfaffen, Theodor Schernberk in einer Reichsſtadt verfaßt worden ſei. Es führt den Titel „Ein ſchön Spil von Fraw Jutten, welche Babſt zu Rom geweſen, vnd aus ihrem bäbſtlichen Scrinio pectoris auff dem Stuel zu Rom ein Kindlein zeuget.“

Hiernach ſcheint das Gedicht eine Verhöhnung der römiſchen Kirche zu ſein, in der That aber iſt es eine ganz ernſte Behandlung der Fabel von der Päbſtin Johanna und offenbar geſchrieben, um in jener Zeit der wachſenden Ketzerei die Macht der Fürbitte Mariä zu verherrlichen.

Wie getreu aber, trotz ſeiner vorgeſchrittenen Verweltlichung, das Kirchendrama ſeinem Grundprincipe blieb: weſentlich durch Anſchaulichkeit umfangreicher Begebenheiten zu wirken, das ſehen wir auch an dieſem Stücke. Wenn wir uns auch dieſes noch in Gedanken in Scene ſetzen, ſo ſchließen wir, ſo glaube ich, die Betrachtung des Myſteriums mit einem vollſtändigen Eindruck von der tiefſinnigen Einfalt und Innigkeit ſeiner Auffaſſung, der naiven Roheit ſeiner Ausführung, der prägnanten Kraft ſeiner Situationen und der ſinnig erfundenen Angemeſſenheit ſeiner Bühne ab.

Die Handlung beginnt unten im Höllenrachen. Lucifer ruft ſein hölliſches Geſinde zuhauff, ſie beginnen vor der Hölle einen Rundtanz und Geſang:

Luziper in deinem trone
Rime Rime Rime
Warſtu ein Engel ſchone*)
Rime Rime Rime
Nu biſtu ein Teufel grewlich
Rime Rime Rime.

Lillis, des Teufels Großmutter, ſpringt mitten in den wüſten Reigen, äußert ihr beſonderes Wohlgefallen daran, während oben im Himmelsraume der Heiland neben ſeiner Mutter, umgeben von Heiligen und Engeln ſtill in ſeiner Klarheit thront.

---

*) Das Alsfelder Paſſionsſpiel hat dieſelben Verſe (Seite 63). Dergleichen Wiederholungen kommen in den geiſtlichen Spielen unzählig oft vor.

Lucifer ſendet zwei Teufel auf die Erde zu der gelehrten Jungfrau Jutta, um ſie in dem ehrgeizigen Plane zu beſtärken: als Mann verkleidet die höchſten Ehrenſtellen zu erſtreben. Man ſieht die Teufel auf der Mittelbühne erſcheinen, in wenig dürren Wechſelreden Jutta's Bedenken verſcheuchen, wieder zur Hölle zurückkehren, wo ihnen Lucifer verheißt:

„zum Lohne
Eine feurige Krone,
Die iſt gar wohl geflochten und behangen
Mit Nattern und mit Schlangen."

Auf der mittlern Bühne theilt Jutta hierauf ihrem Buhlen, einem Geiſtlichen, ihre Plane mit, die Univerſität zu Paris zu beziehen, er willigt ein, mit ihr zu gehen.

Nun ſteht im Texte die Anmerkung: „da ziehen Jutta und Clericus mit einander nach Pariß und kommen zu einem Magister".

Daß es, um dieſe Reiſe von England nach Paris auszudrücken, auf dieſer Bühne vollkommen genügte, von einer Seite abzugehen und von der andern wieder aufzutreten, wiſſen wir ſchon. Das Publikum war damals noch willig und von genugſam friſcher Einbildungskraft, um dem Dichter in den gewagteſten Ortsveränderungen zu folgen.

Daß man aber in der Darſtellung ſich nicht über alle

Unterſchiede der Zeit hinwegſetzte, beweiſt eine folgende Scene, in welcher der gelehrte Magiſter zu Paris, zu welcher Jutta und der Clericus gegangen ſind, ihnen ein wichtiges Buch zum Durchſtudiren gegeben hat. Denn um ihnen dazu Zeit zu gönnen, ſagt die Anmerkung: „Unterdes ſinget man etwas.“

Es zeigt von richtigem Takte; daß der Zeitraum, in welchem eine Veränderung in den handelnden Perſonen ſelbſt vorgehen ſollte, nicht ſo leicht überſprungen wurde, als jener, in welchem nur eine äußere Ortsveränderung mit ihnen geſchah.

Nach Beendigung dieſes Chores oder vielleicht eines Liedes von Meiſterſängern, hatte dann Jutta ausſtudirt und wird zum Doctor gemacht. Sie kommt nun mit dem Clericus nach Rom, beide werden auf Fürſprache der Cardinäle vom Pabſt Baſilius in Dienſt genommen, zu Cardinälen gemacht, und als er ſtirbt, wird Jutta zum Pabſt erwählt. Alles dies geht ſchnell und trocken vor ſich, es vollendet ſich nur die fertige Erzählung vor unſern Augen.

Nun aber beginnt die Kraft der Situation in den Vorzügen dieſer Bühne ſich zu zeigen.

Jutta iſt ſo eben gekrönt worden, ſteht auf dem Gipfel ihrer ehrgeizigen Wünſche, umgeben von allem kirchlichen Prunk, da tritt ein Senator zu ihr mit ſeinem beſeſſenen Sohne und verlangt von dem neuen Pabſte, er ſolle den böſen Geiſt austreiben. Jetzt kommt das erſte Zagen über Jutta, „ſie fürchtet ſich für dem Teufel“, es iſt derſelbe, der ſie zu ihrem betrüglichen Unternehmen angefeuert hat, der nun ſie zu verderben kommt. Sie fordert die Cardinäle auf, den böſen Geiſt zu bannen, er trotzt ihnen. Da muß ſie ſich entſchließen, ſelbſt den Bann auszuſprechen. Der Teufel weicht zwar der päbſtlichen Gewalt, bevor er aber von dem Jünglinge läßt und von dannen fährt*), ruft er ihr Verbrechen vor allem Volke aus:

„Nu höret zu alle gleich
„Die hie in dieſem Saal geſamlet ſint,
„Der Pabſt, der trägt fürwahr ein Kint,
„Er iſt ein Weib und nicht ein Man
„Daran ſollt ihr kein zweiffel han.“

Daß dieſe Enthüllung der äußerſten Schmach, welche der Kirche durch ein unzüchtiges Weib angethan worden, ein gläubiges Publikum erſchüttern mußte, darauf hat der Dichter gerechnet, er treibt nach dieſer gewaltſamen Peripetie die Spannung immer weiter und die gleichzeitig unausgeſetzte Belebung aller drei Bühnenabtheilungen begünſtigt ihn ungemein.

Denken wir uns den Höllenrachen wieder geöffnet, den böſen Geiſt dahin zurückgekehrt, wo ſein gelungener Streich eine ſchadenfrohe Gruppe der Teufel erzeugt. Auf der Erdabtheilung die Päbſtin in ihrem Prunk, von Geiſtlichkeit und Volk mit Abſcheu geflohen, allein, im Bewußtſein des enthüllten Frevels, zuſammengeſunken, die dreifache Krone vom Haupte gefallen. Oben aber in der Höhe des Himmels den Heiland, der jetzt gegen ſeine Mutter in Klagen ausbricht über die Schmach, welche ſeiner Kirche widerfahren iſt, und Tod und Gnadenloſigkeit über Jutta ausſpricht. Von Marien beſänftigt, ſendet er den Engel Gabriel zu Jutta nieder, ihr baldigen Tod zu verkünden. Sie äußert ſich bußfertig, und als der Heiland den Tod zu ihr hinabſendet und dieſer grimmig auf ſie eindringt, da betet ſie nur um Begnadigung ihrer Seele. Und in der höchſten Noth, da ſie ſterbend ihr Kind gebären ſoll, fängt ſie an zur Maria hinauf zu ſingen*):

---

*) Der Teufel mochte ſich hinter dem Beiſeſſenen, vielleicht in deſſen Mantel mitverhüllt und vom Senator und andern Umſtehenden verdeckt gehalten haben.

„Maria Mutter reine
Aller Sünder ein tröſterin
Ich klage dir gemeine
Das ich ein Sünder bin.
Des weine ich daz blut ſo rot
Mein Augen trehen gieſſen.
Das laß mich fraw genieſſen
Und bit für mich dein liebes kind.“

---

*) Die Noten ſind dazu im Texte beigedruckt.

Auf dies Gebet antwortet Maria aus dem Himmel herab:

„Ich wil alle dieſen tag
Bitten für dich was ich mag
Ich hoffe du ſolt gnade finde
Bei meinem lieben Kinde,
Daß er gnediglich ſich erbarme
Ueber dich ſünderin arme.“

Der Tod aber bedrängt Jutta dazwiſchen immer grauſamer und ruft endlich:

„Fall nieder zu der Erden
Und laß dein Kind geboren werden.
Nun geb ich dir den letzten Schlag
Und ſchlaf bis an den jüngſten Tag.“

„Babſt Jutta ſtirbt in der Geburt, das Volk läufft zu, hebt das Kind auf“, der Teufel führt Jutta's Seele triumphirend zur Hölle hinab. Hier wird ſie verhöhnt und gepeinigt. In allen Wehklagen aber ruft ſie unabläſſig zu Maria und läßt ſich durch keine Drohungen der Teufel zum Schweigen bringen.

Indeß verſammeln ſich auf der Erdenbühne die Cardinäle. Es hat Blut geregnet, von Theuerung und Erdbeben wird Rom heimgeſucht, weil Jutta den päbſtlichen Stuhl beſleckt hat. Sie beſchließen, durch eine Betfahrt die Gnade der Maria und des H. Nicolaus zu erlangen. Und während nun auf der Mittelbühne die prunkvolle

Proceſſion mit Kerzen und Fahnen ihren Umzug hält, rüſten ſich in der Hölle die Teufel zu immer härtern Martern, betet die Seele Jutta's immer brünſtiger zu Maria.

Endlich beginnt dieſe im Himmel oben ihre Fürbitte beim Erlöſer, der H. Nicolaus, wie durch die Proceſſion bewegt, unterſtützt Marias Bitte — aber „Chriſtus ſchweiget ſtille.“

Da hält ſeine Mutter ihm vor: wie viel ſie von ſeiner Geburt an bis zum Kreuzestode um ihn gelitten habe und wie um deswillen ihre Fürbitte wohl bei ihm gelten ſolle, das bezwingt den Erlöſer und er ſendet den Engel Michael hinab zur Hölle.

Hier wollen ſich die Teufel Jutta's Befreiung widerſetzen, der Engel aber ſchlägt ſie mit dem Schwerte ab und führt die Sünderin hinauf zu den Seligen, wo der Erlöſer ihr Vergebung und ewige Freude verkündet.

Wenn nun zum Schlußbilde die Teufel in der Hölle ſich murrend unter die höhere Gewalt ſchmiegen, der Geſang der Proceſſion auf Erden ſich mit dem Hallelujah der himmliſchen Schaaren miſcht, während Jutta's Seele die Unerſchöpflichkeit der Gnade preiſt, ſo mag wohl ſchwer eine glanzvollere Verherrlichung dieſes Glaubensgeheimniſſes der Fürbitte, ſchwer eine größere theatraliſche Wirkung gedacht werden, als dies reich bewegte, dreifache Bild hervorbringen konnte. Der ganze Opernpomp unſrer Tage hat nichts Aehnliches aufzuweiſen.

Man hat ſich daran gewöhnt, die geiſtlichen Spiele mit großer Geringſchätzung zu betrachten. Man hat ihnen die kindiſchen Verſuche: das Heiligſte, Ueberſinnlichſte darzuſtellen, deſſen Vermiſchung mit pöbelhafter Lächerlichkeit, die willkürlichen Sprünge in Ort und Zeit, ihre rohe Sprache zum Vorwurf gemacht und ſie mit dem Urtheilsſpruch der Formloſigkeit verworfen. War das gerecht? Wir haben geſehen, daß das Myſterium ſehr ausgebildete Formen hatte, freilich ganz eigenthümliche, die von den Ariſtoteliſchen Regeln nichts wiſſen, die aber einen Reichthum an Tiefſinn und Humor in ſich ſchließen, welcher hoffentlich für das deutſche Drama nicht für immer verſchüttet liegt.

War das geiſtliche Theater auch allerdings ganz einſeitig ausgebildet, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß dieſe einſeitige Ausbildung ſchon ſehr weit gediehen war. Durch das bloße Erſcheinen, Zuſammentreten und Verſchwinden der dramatiſchen Figuren, durch ihre Aufſtellung auf bedeutungsvollem Terrain, welche an Wachsfiguren und kirchliche Schauſtellungen erinnern, wurden ſchon ſo große Wirkungen erzielt.

Neben dieſen äußerlich theatraliſchen Mitteln war es freilich die Gewalt der Stoffe, der bibliſchen Worte, der ganzen kirchlichen Weihe, welche dieſe Spiele durchdrang, die ſo den Lebensnerv des Mittelalters, die religiöſe Begeiſterung berührte und dadurch Senſation hervorbrachte, welche das Theater allein ſich nicht zuſchreiben durfte; demungeachtet wurde viel geleiſtet, beſonders auch durch die fein berechneten muſikaliſchen Effekte, und um ſo mehr ſind dieſe bloß theatraliſchen Wirkungen zu bewundern, als das weſentlich dramatiſche Element noch ſo ungemein ſchwach entwickelt war.

Immer behielten die menſchlichen Geſtalten im Kirchendrama nur ſymboliſche Bedeutung, ſie waren der Leib der Kirche, und deren Leben allein ſollte das Myſterium abſpiegeln. Die Menſchen ſprachen und thaten nur, was ihnen Heilige und Engel, oder was ihnen die Teufel eingaben. Das Individuum ſollte gar nicht zu freier Selbſtbeſtimmung ſeiner Lebensäußerungen gelangen und ſo mußte, bei all dieſem Reichthum der theatraliſchen Wirkung, die Kunſt der Menſchendarſtellung immer noch, wie der ungeborne Schmetterling mit zuſammengewickelten Flügeln, in der ſteifen, ſtarren Puppe gefangen bleiben.

Noch war nicht der geringſte Verſuch gemacht worden, der Schauſpielkunſt eine Entwicklung von Zuſtänden oder Charakteren zuzumuthen. An Motivirung und Uebergängen in dem, was die Perſonen thaten, war nicht zu denken. Sie außerten ihre Abſichten ebenſo fertig, wie ſie ihr Vollbringen berichteten, Alles war vollendete Thatſache, der Darſteller hatte nur den Herold dafür abzugeben. Selbſt ein ſo lebhaft bewegtes Drama wie Frau Jutta war nur eine durch ſinnliche Erſcheinung und lebendige Rede vorgeführte Begebenheit. Ein erzählendes Bild. Die Handlung ging noch nicht unmittelbar und augenblicklich aus den Leidenſchaften und Charakteren der Perſonen hervor, das eigentliche Leben des Drama's exiſtirte alſo noch nicht: ſo konnte es alſo auch noch keine ſelbſtändige Schauſpielkunſt geben. Die Darſteller waren nur Organ für das Dichterwort, Figuranten für den äußerlichen Vorgang.

Eine neue Gattung entſtand zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Drama's, aber auch ſie kam der Schauſpielkunſt zunächſt nicht zu gut, es war die Schulcomödie.

Der Eifer, mit welchem man ſich in dieſer Epoche den Studien der neubelebten griechiſchen und römiſchen Claſſiker ergab, führte die Sitte ein, die auswendiggelernten Stücke des Terenz von den Schülern recitiren zu laſſen. Bald erwachte die Luſt in den berühmteſten Gelehrten, ſich in lateiniſchen Nachbildungen der Alten zu verſuchen und dieſe zu ſprachlicher Uebung auf Schulen und Univerſitäten zur Faſtnachts- und Johanniszeit aufführen zu laſſen. Namen, wie Reuchlin, Friſchlin, Celtes u. A., machten die Nacheiferung auf dieſem Gebiete rühmlich, aber die Darſtellung dieſer gelehrten Stücke mußte nothwendig zur Lebloſigkeit früheſter Myſterien zurückführen. Das Wort, nicht ſeinem Inhalte, ſondern ſeiner Form, der Sprachform eines untergegangenen Volkes nach, war hier die Hauptſache; die unſelige Gelehrſamkeit entzog der Nation Werke, welche in der Entwicklungsgeſchichte der Kunſt hätten Epoche machen können.

Erſt als im Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts die große reformatoriſche Bewegung die Gelehrten veranlaßte, ſich des Schuldrama's als Kampfplatz für den dogmatiſchen Streit zu bemächtigen, fing man an, den lateiniſchen Text, wie in den Myſterien, deutſch zu paraphraſiren, um die Zuhörer und Leſer unmittelbar für die ausgeſprochene Meinung zu gewinnen. Die Gelehrſamkeit wurde nun der gelehrten Streitſucht nachgeſetzt.

Hier hätte ein friſcheres, wärmeres Leben in die Darſtellung kommen können, denn die Schüler und Studenten waren wohl begeiſtert für das, was ſie auszuſprechen hatten, leider aber bediente man ſich, um dieſen Meinungsſtreit auf der Bühne auszufechten, meiſtentheils der ſymboliſchen Geſtalten der Moralität, nicht lebendiger, leidenſchaftlich bewegter Perſonen. Was konnte die Kunſt der Menſchendarſtellung dabei gewinnen: allegoriſche Geſtalten zu repräſentiren und ſcholaſtiſch dogmatiſche Unterſuchungen und Entſcheidungen vorzutragen?

Nicht das Kirchen-, nicht das Schuldrama vermochten der Schauſpielkunſt zu ihrem eigenthümlichen Leben zu verhelfen; aus dem Schooße der Gelahrtheit erwächſt keine Kunſt. Nicht von den abgelöſten Zweigen, welche die Kirche in ihren Altarvaſen zur Blüthe brachte, nicht von dem Pfropfreiſe, das die Gelehrſamkeit aus fremden Landen holte: nur von dem ſtarken Baume, der aus urſprünglichen Wurzeln, auf vaterländiſchem Boden erwachſen war, durften die ächten Früchte erwartet werden.

III.

Entwicklung der Schauſpielkunſt aus den volksthümlichen Elementen.

(Bis Ende des XVI. Jahrhunderts.)

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, als die geiſtlichen Spiele ihren Höhenpunkt erreicht, die Schulcomödien ihren Anfang genommen hatten, war das volksthümliche Drama zu der Selbſtändigkeit gereift, welche ihm von nun an den Vortritt in dem Entwicklungsgange zu nehmen erlaubte. Wir kennen ſein friſches, unmittelbares Leben ſchon aus den Hülfstruppen, die es in den poſſenhaften Scenen an das Myſterium geliefert hatte, um aber ſein Weſen vollſtändig zu begreifen, müſſen wir auf die früheſten Aeußerungen des Darſtellungstriebes im Volke zurückblicken.

Schon in der Heidenzeit gab es in Deutſchland Feſte, vornehmlich um die Zeit der Frühlingswende, bei welchen vermummte Thier- und Teufelsgeſtalten Grauen und Beluſtigung erregten, ſchon bei den Barden Wechſelgeſänge, welche die Sagen des Volkes darſtellten. Dieſen nordiſch heidniſchen Elementen ſchloſſen ſich die Ueberbleibſel der römiſchen Schauſpiele an, und als die Stürme der Völkerwanderung vorüber waren, fanden dieſe Keime der Schauſpielkunſt unter dem Einfluſſe der weiteren Verbreitung des Chriſtenthums nur andere Nahrung, andere Entfaltung.

Bei allen Feſten, bei allen Gaſtmählern der Großen hielten ſich Gaukler, Poſſenreißer und Tänzer zu den Spielleuten. Die wandernden Sänger, die Nachfolger der Barden, hatten Pantomimen bei ſich, welche den Liedern durch ihre Darſtellungen anſchauliche Lebendigkeit gaben.

Um die Zeit Karls des Großen waren dieſe Hiſtrionen und Joculatores ſo in Aufnahme gekommen, daß Alcuin in einem Briefe vom Jahre 791 ſich ſehr entrüſtet darüber äußert: „Wer Hiſtrionen, Mimen und Tänzer in ſein Haus aufnimmt, weiß gar nicht, welch eine Menge unreiner Geiſter dieſen folgt.“ Offenbar hatten die Hiſtrionen vom Theater der römiſchen Zwingherren die Schamloſigkeit und Sittenverderbniß geerbt, die ihnen von Anfang an die Verfolgung vieler Geiſtlichen zuziehen mußte, die aber bei dem rohen Zeitgeſchmacke, dem ſie zu fröhnen hatten, auch nicht wohl zu tilgen war. Der

Sachſenſpiegel erklärte Spielleute, Kämpfer uind Gaukler für unehrlich.

Demungeachtet wurden vom Volk und von den Vornehmen, ja ſelbſt in den Klöſtern, dieſe „fahrenden Leute“, Sänger, Spruchſprecher, Spielleute und Gaukler gehegt. Außerdem äußerte ſich der Sinn für die dramatiſchen Elemente im Volke bei Bänkelſängern und Bildererklärern, in Mummereien, allegoriſchen Empfangsfeierlichkeiten und Dialogen zu Ehren Vornehmer und Fürſten u. ſ. w. Auch die Aufzüge, welche die heimkehrenden Kreuzfahrer veranſtalteten, ihre Wechſelgeſänge und Dialogen, in welchen ſie die Thaten und Wunder des heiligen Krieges ſchilderten, auch die Paſſionsevangelien, welche ſie auf den Straßen vortrugen, ſind als Anfänge des Volksdrama's zu betrachten. Seine Conſolidirung erhielt es aber durch die Mummereien der Faſtnachtszeit.

Dieſe Carnevalswochen, welche die Kirche ſelbſt der ausgelaſſenen Tollheit und Narrenwirthſchaft freigegeben hatte, mußten natürlich auch für die Gaukler und Poſſenreißer zur wahren Erntezeit werden. Sie waren gewiß die Vorſpringer und Hauptnarren beim Mummenſchanz und unfehlbar haben ſie die erſten Verſuche gemacht: die Maskenſprüche, mit denen man von Haus zu Haus zu ziehen pflegte, zu kleinen Geſprächen und poſſenhaften Auftritten auszudehnen, welche den Faſtnachtsſpielen zum Grunde liegen. Sie griffen ihre Stoffe von der Straße auf, mitten aus dem Volksleben heraus, Marktſcenen, Zank und Schlägerei, und improviſirten, je toller, je beſſer, darauf los.

In dieſen ungehobelten Schwänken haben wir den natürlich geſunden Anfang der Menſchendarſtellungskunſt zu ſetzen. Hier hat ſie ihr A B C, die Nachahmung und Darſtellung der nächſten Wirklichkeit gelernt. Hier trat ſie in ihrer nackten Selbſtändigkeit ſelbſt ohne Unterſtützung einer Bühne auf, denn dieſe burlesken Geſpräche wurden auf der Straße oder in Wirthshäuſern, auf plattem Boden friſch weg aufgeführt, nur von einigen Bärten von Pelz — ohne die auch in Spanien und England die älteſten Schauſpieler nie auftraten — und Perrüken von Flachs und ſonſtigem Plunder zur Verkleidung unterſtützt.*)

---

*) Noch heutzutage kann man in Wien, dem letzten Zufluchtsorte für den volksthümlich deutſchen Humor, im Prater dieſe erſten Anfänge der Schauſpielkunſt in Aufführung ſolcher Burlesken ſehen. Vor dem Wirthshauſe, mitten unter den Tiſchen der Gäſte, auf einem erhöhten Podium erſcheint der betrunkene Ehemann mit dem Nachbar, der die Poſſen hervorlockt, das zänkiſche Weib, das ſeine Noth mit dem Saufaus hat und ihn ſchilt und prügelt. Es ſind dieſelben unſterblichen Figuren der uralten Volksposſe, es ſind dieſelben Späße und Foppereien, die ſeit undenklichen Zeiten das Volk zum Lachen bringen, und einige friſche, nationale Lieder, die uns ganz in die Anfangszeit der Faſtnachtsſpiele zurückverſetzen. Auch in Paris ſieht man

Dieſe Poſſenſpiele müſſen aber großen Beifall gefunden haben, ſonſt wäre die Geiſtlichkeit wohl nicht bewogen worden, dergleichen in die Myſterien einzuſchalten. Mit Aufnahme der komiſchen Zwiſchenſpiele aber war man auch genöthigt, die in Schwänken und komiſchen Darſtellungen geübten Hiſtrionen mit aufzunehmen, denn die Geiſtlichen und ihre Schüler konnten ſich zu dieſen Profandarſtellungen nicht wohl hergeben, und die Bürgerſchaft, welche zu der bedeutenden Zahl der kleinern Rollen und Statiſten gebraucht wurde, wies nicht leicht Leute von ſo viel Uebung auf, um das Volk hinlänglich beluſtigen zu können. So geſchah es alſo, daß die verachteten Hiſtrionen zu den geiſtlichen Spielen hinzugezogen, daß das unehrliche Gewerbe zum Bundesgenoſſen der Kirche wurde. Und auf dieſen Anlaß geſchah es, daß mancher dieſer Poſſenſpieler, nebenbei auch zu untergeordneten Laiendienſten eines Kloſters, ganz in den Dienſt der Kirche kam.

Doch nicht nur in die geiſtlichen Spiele gingen die

---

von Leuten, die mit Drehorgel und Tamburin durch die Straßen ziehen, kleine Scenen aufführen. Dort iſt es ein ſchabiger Marquis in zerzauſter Perrüke und abgetragenem Hofkleide, an dem das Volk ſich erluſtigt, wie es bei uns der geprügelte Tölpel oder Trunkenbold iſt. Wir können an heutigen Zuſtänden den ganzen nationalen Entwicklungsprozeß unſerer Kunſt durch alle Stufen bis zu ſeinen roheſten Anfängen zurückconſtruiren.

Schauſpielertalente aus dem Gauklerſtande auf, ſie verloren ſich auch wohl als Hauptſpaßmacher unter den Handwerkern in den Städten, welche die kleinen Faſtnachtsſpiele zu ihrer Faſchingsluſt ſchnell genug nachahmten. War man doch ſchon immer mit Maskenſprüchen umhergezogen, waren die Handwerker doch ſchon in ihren Zunftſprüchen, in den Feierlichkeiten der Aufnahme in das Gewerk u. ſ. w. an die dramatiſche Form gewöhnt und regte ſich doch im fünfzehnten Jahrhundert der Kunſttrieb in den Städten ſo mächtig in jeglicher Weiſe!

Anfangs mögen dieſe kleinen Maskengeſpräche perſönliche Neckereien enthalten haben, mit denen man in den Häuſern der Bekannten umherzog, gleich den h. drei Königen um Epiphanias. Mit Luſt und Lachen liefen die Hausleute zuſammen, wenn die vermummten luſtigen Burſche erſchienen, in der geräumigen Hausflur etwa wurde der Schwank vollführt, den Gäſten zugetrunken, die von Faſtnachtsjubel begleitet, weiterzogen. Bald aber kam man darauf, den Spielen allgemein ſatyriſche Bedeutung zu geben, oder lächerliche Vorgänge des gewöhnlichen Lebens darin darzuſtellen, Marktſcenen, wie in den Myſterien, Zänkereien und Prozeßſchlichtungen*). Der Scharfſinn des Volkes hatte ſogleich den eigentlichen Kern des Drama's gefunden, deſſen Inhalt ja in jeder

---

*) In Frankreich hieß die ganze Gattung querelles.

Form Widerſtreit und Schlichtung iſt; auch erweiſt ſich ja bis auf den heutigen Tag das populaire Intereſſe an Streit- und Gerichtsſcenen als unerſchöpflich.

Da dieſe Faſtnachtſpieler in den Häuſern, welche ſie beſuchten, wohl aufgenommen, bewirthet und beſchenkt wurden, die Luſt am Spiele ſelbſt zur Theilnahme reizte, ſo trachtete man ſie auch immer geſchickter auszuführen. In Nürnberg beſonders, das im fünfzehnten Jahrhundert durch die Wichtigkeit ſeines Handels, die Wohlhabenheit ſeiner Bürger zum Sitz der Künſte wurde, erhielt auch das Faſtnachtſpiel eine vollſtändige Organiſation. Wie es ſchon längſt in Frankreich geſchehen, vereinigten ſich hier Mitglieder der verſchiedenſten Gewerke: Tüncher, Bürſtenbinder, Scheibenzieher, Dachdecker, zu einer förmlichen Zunft, die ſich mit der Zeit immer geſchloſſener, ſelbſt mit Lehrlingen und Geſellen, mit Gilden und Herbergen, mit Altgeſellen und ſogar mit einem eigenen Gruß organiſirte.

Zum Theil bewirkte dies der ſtarke Corporationsgeiſt des Mittelalters, mehr aber wohl die bei den Spielen ſchnell gewonnene Ueberzeugung, daß es zur Ausübung der dramatiſchen Kunſt unerläßlich ſei: in wohlgegliederter Gemeinſchaft zuſammen zu ſtehen.

Anfangs ſind auch dieſe Faſtnachtsſpiele der Handwerker gewiß nur aus dem Stegreife gehalten worden. Die erfindungsreichſten Köpfe unter ihnen entwarfen den Plan und jeder ſprach nun, was Luſt und Laune ihm

YERISCHE
STAATS-

eingaben. Bald aber mußte der Sinn für Zierlichkeit des Ausdrucks — welcher in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit Entſtehung der ehrbaren Zunft der Meiſterſänger ſich verbreitete — auch auf dieſe Spiele wirken. Meiſterſänger gehörten nun auch der luſtigen Zunft der Faſtnachtsbrüder an, ſie machten für ſich und ihre Kameraden gereimte Verſe, und ſo wuchs die naturaliſtiſche Erfindung der rohen, kindiſchen Schauſpielkunſt immer mehr in dichteriſche Formen hinein.

Der erſte dieſer Faſtnachtsſpieler, der ſich als Dichter auszeichnete, war, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Hans Roſenplüt, ein Meiſterſänger und Wappenmaler, mit dem Beinamen „der Schnepperer", d. h. der Spaßmacher, Zotenreißer*). In der That ſind ſeine Faſtnachtſpiele von der äußerſten Anſtößigkeit und roher Ausgelaſſenheit. Es ſind nur Geſpräche, von einem Herolde eingeführt, der Ruhe gebietet, die Einleitung macht, am Schluß die Faſtnachtsthorheit zur Entſchuldigung anführt, wenn ſie es zu arg getrieben hätten, und ſich dem Wirth zur guten Nacht empfiehlt.

Vom theatraliſchen Apparat, von einer Bühne war auch bei dieſen erſten Faſtnachtſpielen noch nicht die Rede. Die verkleideten Spieler ſtellten ſich auf plattem

---

*) Nach einigen Angaben hat er Hans Schnepperer geheißen, mit dem Beinamen Roſenblüt, andere geben ſeinen Beinamen „Schnepperer" für die Bezeichnung des Barbierhandwerks aus.

Boden, zugleich und nebeneinander auf, wie in den alten Myſterien, und gingen auch wieder zugleich davon. Hatten doch dieſe Geſpräche noch gar keine Bewegung, keinen Situationswechſel. Ein einziges, das „vom Bauern und dem Bock“, nimmt einen Anſatz dazu, und ſo mag deſſen Inhalt uns die Weiſe dieſer erſten Faſtnachtſpiele veranſchaulichen.

Der Herold ſpricht:

„Nun ſweigt ein weil vnd redt nicht vil!
Hie werdet Ir horen ein vaßnacht Spil
Von einem Bavern vnd einer fraven,
Die wollen ſich hie laßen ſchaven“ u. ſ. w.

er giebt den Inhalt des Spieles ſchon im Voraus an und ſchließt:

„Wo biſt du Meyer? trit herzu.“

Nun kommt der Bauer mit ſeinem Herren und einer Frau. Der Herr lobt ſeines Bauern Wahrhaftigkeit in allen Stücken und übergiebt ihm zur Pflege einen Bock, der ihm ſehr lieb und werth ſei. Der Bauer verſpricht:

„Ich will ſein wartten getreulich vnd eben
Vnd wil euch ihn vber acht wochen wider geben.“

Er geht fort. Die Frau bietet dem Herren eine Wette, daß ſie den Bauer zu einer Lüge bewegen wolle, und läuft ihm nach. Jetzt erzählt der Herr den Zuſchauern noch einmal, was ſie ſo eben ſelbſt geſehen und gehört haben und knüpft daran eine Betrachtung über die Schwachheit der Männer den Weibern gegenüber. Die Frau kommt wieder, triumphirend: er möge nur den Bauern nach dem Bock fragen, ſo ſolle er eine große Lüge hören. Der Bauer kommt, und vom Herrn befragt, erzählt er mit aller Offenheit: ein ſchön luſtig Weib habe ihn verlockt, er habe den Bock für ihre Gunſt gegeben, wogegen ſie ihm gerathen zu ſagen: der Wolf habe ihn gefreſſen. So iſt die Betrügerin betrogen und äußert ſich derb genug darüber. Des Bauers Wahrhaftigkeit bleibt in Ehren und der Herold beſchließt:

„Herr der wirt, ir ſolt vnns vrlaub geben
Vnd furet die zeit ein rechtes leben.
Ob wir es zu grob hetten geſpunnen,
Damit wir ewer vngunſt hetten gewunnen,
So wollen wir lenger gen zu ſchul.“

Dieſe Schule der Schelmereien bezeichnet er weiter und ſchließt dann:

„So wollen wir wider zu euch kumen
Vnd wollen euch ettwas newes machen
Das Ir vnd alles ewer hawßgeſinde muſt lachen.“

Aermlich wie die Handlung dieſes Spieles ſind auch die Forderungen, welche an die Darſtellung gemacht werden, die Perſonen haben wenig mehr zu thun, als ihre Reden, die wie die erklärenden Verſe unter alten

Holzſchnitten klingen, herzuſagen; denn die Wendung der Handlung liegt außerhalb der Bühne und die Schauſpieler haben nur das Vor- und Nachher zu berichten.

In dieſer Weiſe wurde das Faſtnachtſpiel durch die Gedichte des Baders Hans Volz und des Peter Probſt fortgenährt, bis daſſelbe, bis das Volksdrama überhaupt durch den berühmten Schuſter Hans Sachs volle Ausdehnung und Begründung erhielt.

In dieſem ehrenfeſten Meiſter vollendet ſich der Fortſchritt des Drama's von der religiöſen Anſchauung und moraliſchen Betrachtung bis zur ſittlichen That wenigſtens der Bedeutung nach, denn die künſtleriſche Ausführung ſollte noch völlig roh und unfertig bleiben.

„Hans Sachs ſteht“, ſagt Gervinus, „wie der Mittelpunkt zwiſchen alter und neuer Kunſt, er zieht die ganze Geſchichte und den Kreis alles Wiſſens und Handelns in die Poeſie, bricht die Grenzen der Nationalität und deutet ſo an, was hinfort für die deutſche Dichtung das Charakteriſtiſche werden ſollte. Er iſt ein Reformator in der Poeſie ſo gut, wie Luther in der Religion, wie Hutten in der Politik.“

Faſt alle Geſchichten des alten und neuen Teſtamentes, von Adam und Eva an bis zur Paſſion, das ſymboliſche Gebiet der Moralität, die Hiſtorien des Alterthums, die Sagen des Heldenbuches, des Buches der Liebe, alſo den ganzen reichen Stoff der mittelalterlichen

Poeſie, die Novellen des Beccaz, die römiſche Comödie und griechiſche Tragödie ſo wie die Thorheiten und Gebrechen der ihn lebendig umgebenden Wirklichkeit: alles hat er zur Bereicherung des deutſchen Schauſpieles ausgebeutet. In ſeinen 64 Faſtnachtſpielen, 52 weltlichen Comödien, 28 weltlichen Tragödien und 52 geiſtlichen Tragödien und Comödien hat er die Scheidewand zwiſchen der geiſtlichen und Profanbühne geſtürzt, und indem er in ſeiner Naivität dieſen verſchiedenartigſten Gegenſtänden allen daſſelbe reichsſtädtiſch bürgerliche Leben einhauchte, die unmittelbarſte und innigſte Sympathie ſeines Publikums erweckt.

Durch dieſe Lebenswärme aber hat Hans Sachs auch der deutſchen Schauſpielkunſt die Feſſeln des Myſteriums- und Moralitätenceremoniells gelöſt, und ſie zuerſt in allen Aufgaben mit ſtraffen Füßen auf den Boden der Naturnachahmung geſtellt.

Ein Genie, das überall das Reinmenſchliche ſuchte und fand, mußte nothwendig eine lebendigere Darſtellungsweiſe anregen. Auch hatte er directen Einfluß darauf. Vermuthlich hat er ſelbſt der Comödiantenzunft angehört, denn er giebt an, daß er in den meiſten ſeiner Faſtnachtſpiele mitgeſpielt habe.

Das war es, dieſe lebendige Erfahrung, die er in Ausübung der Kunſt an ſich ſelbſt machte, ſie gab ſeiner dichteriſchen Production den lebendigeren Pulsſchlag.

Der Dialog des Hans Sachs iſt bewegter als bisher, die Perſonen ſprechen nicht mehr für ſich, ſondern zu einander, auf einander ein, die Wechſelreden fallen kürzer, alſo raſcher, und was ſehr wichtig iſt: er weiß durch vorbereitende kleine Monologe einzeln auftretender Perſonen, den Zuſtand, die Lage der Dinge vorzubereiten, ſo daß die Hinzukommenden geradezu lebendig handelnd eintreten können. Damit war ſehr viel an Unmittelbarkeit, an vollkommner Gegenwart der Handlung gewonnen, und wenn dieſe Offenbarungsmomente des vollen dramatiſchen Lebens auch bei Hans Sachs noch ſelten vorkommen, ſo ſind ſie doch da und bei ihm zuerſt.

Auch war ihm, als einem wahrhaft dramatiſchen Dichter, nicht nur um das Wort, ſondern um Darſtellung von Zuſtänden zu thun, das zeigen die ausdrücklichen Forderungen, welche er an die Aufführung ſeiner Gedichte macht. Er hatte in ſeiner Mitwirkung als Schauſpieler und in Ausübung des Einfluſſes, den er auf die Comödiantenzunft Nürnbergs haben mußte, einen lebendig künſtleriſchen Takt gewonnen; wir erkennen dieſen an jenen kleinen Vorſchriften für die Darſtellung, die trotz ihrer anſcheinenden Geringfügigkeit, uns dennoch den Fortſchritt bezeichnen, welchen die Schauſpielkunſt ihm verdankt.

Daß er z. B. auf eine gewiſſe Würde der Anordnung, auf ein Bühnendecorum gehalten, zeigt ſeine Vorſchrift für den Herold: ſich vor und nach ſeiner Rede zu verneigen, zeigen ferner ausdrückliche Anordnungen über Auftreten und Abgehen der Perſonen. So ſchreibt er am Schluſſe der „Tragedie mit 12 Perſonen, die Königin Kleopatra mit Antonio dem Römer“ vor, daß man erſt die Todten abtrage und dann die andern Perſonen in Ordnung abgehen ſollen. Ja in der „kläglichen Tragedie vom Fürſten Concretus“ zeigt er einen zarten Takt, indem er, nachdem Gismonda ſich vergiftet hat, anordnet, „man trägt ſie hinaus auf einem Seſſel mit verdecktem Angeſicht. Der Fürſt folgt mit den Räthen.“

Bedeutſamer noch ſind ſeine Vorſchriften über den redneriſchen und mimiſchen Ausdruck.

So ſoll der verwundete Antonius „kränklich“, Kleopatra dagegen, als ſie ihren Geliebten ſterbend ſieht, „kläglich“ reden. Eine für dieſe rohe Epoche der Schauſpielkunſt feine Unterſcheidung.

Auch dem Ausdruck der Leidenſchaft läßt Hans Sachs nichts nach, denn als Antonius ſtirbt, heißt es: „Die Königin zerreißt ihr Hauptzier, kratzt ihr Angeſicht, weint bitterlich vor Leyd“. Im „Geſpräch der Weiſen“ ſoll Solon, als er den Tod ſeines Sohnes erfährt, „die Hände über dem Kopf zuſammenſchlagen, weinen und ſchreien bei den Worten: „O Zeter, Waffen, Mordio! Iſt mein herzlieber Sohn verſchieden!“

Wiederum weiß er auch den Schmerzensausdruck nach Maßgabe der Perſon und Lage zu variiren; denn der

Griſeldis, als man ihr das Kind nimmt, ſchreibt er vor: „ſie ſieht ihrem Kinde ſehnlich nach.“

Nicht minder anregend iſt er für den komiſchen Ausdruck. In dem Spiel „der Teufel nahm ein alt Weib zur Ehe“ läßt er z. B. das Weib, als ſich der Teufel von ihr hin und wieder ſchicken läßt, hinter ihm her mit der Zunge ſchnalzen. Kann man den Triumph des alten Weibes, das den Teufel ſelbſt unter den Pantoffel gebracht hat, wohl treffender bezeichnen?

Alle dieſe Züge ſagen wenig oder gar nichts bei einem conſolidirten Zuſtande ausgebildeter Schauſpielkunſt, in dem vorliegenden geſchichtlichen Momente aber bezeichnen ſie einen großen Fortſchritt. Die roh zugehauenen Geſtalten der dramatiſchen Kunſt fingen an die Glieder zu löſen und den Athem ſelbſtändigen Lebens zu fühlen.*)

Die plumpe, bäuriſche Sprache, der beſchränkte Gedankenhorizont, den auch Hans Sachs Gedichte noch zeigen, konnten der Darſtellung ſeiner ernſten Stücke freilich nicht im Entfernteſten die Würde geben, welche die Gegenſtände fordern. Das Aeußerſte von Naivität zeigt uns die Comödie von den ungleichen Kindern Eve, worin

---

*) Wir müſſen uns erinnern, daß zur ſelben Zeit und in derſelben Stadt auch die mittelalterliche bildende Kunſt in Albrecht Dürer und Peter Fiſcher die erſte freiere Schönheitsbewegung äußerte.

Gott Vater, wie Tieck ſagt, „in Art eines ſtrengen, doch herablaſſenden Superintendenten“ auf Erden, in Begleitung von zwei Engeln umherſpazirt und die Kinder Adams im Lutheriſchen Catechismus examinirt, ihnen die Gebote und den Glauben abfragt, von Kain und ſeiner Rotte aber übel empfangen wird, worüber Eva ſchilt:

„Ey, reicht ir denn an dieſem end
Unſerm Hergott die linke hent?
Zieht auch eure hütlein nit ab,
Wie ich euch vor geleret hab,
Ir greben filz an zucht vnd ehr?

Seine tragiſchen Momente kommen oft ſehr drollig heraus, oft aber ergreift auch gerade ihre kindiſche Natürlichkeit und kann immerhin der Aufführung innige Wärme gegeben haben.

Selbſt in die Moralitäten wußte er Bewegung und Friſche zu bringen, allerdings oft auf derb handgreifliche Weiſe und ſehr gegen den abſtracten Geiſt dieſer Gattung. So wird in der „Comedia, darin Pallas die Tugend, Venus die Wolluſt verficht, der Herold mit dem Teufel handgemein. Epicurus, der unter vielen mythologiſchen Figuren, als ein lächerlicher Lehrer der Wolluſt erſcheint, wird, auf Kaiſer Karls V. Richterſpruch, vom Satan — der ihn vorher ſo ſorglich gepflegt, ihm einen Huſtenanfall mit Speck vertrieben u. ſ. w. — zuletzt übergelegt und Cacus pritſcht ihn unendlich lange und ſingt ein moraliſches Lied dazu, worin folgende

Strophe von der Höhe der ſittlichen Anſchauung des Hans Sachs ein merkwürdiges Zeugniß giebt:

„Derweil die ſelig Tugend iſt
Jr ſelb Belonung alle friſt
So helt man ſie billich in ehr,
Ob ſchon kein Gott noch Himmel wer.“

Auf dem Gebiete des derben Volkshumors und ehrbarer Schelmerei iſt Hans Sachs am meiſten zu Haus, darum hat er auch das Faſtnachtſpiel auf ſeine eigenthümliche Höhe gebracht. Er gab ihm lebhaftere Bewegung, der Handlung oft unerwartete und höchſt komiſche Wendungen, wie man ſie in der „Jung Wittfraw Franziſka“, im „ſchwangren Bauern mit dem Füllen“, im „fahrendt Schüler mit dem Teufelsbann“ *), im „der Teufel nimmt ein alt Weib zur Ehe“ und vielen andern findet.

Derb und ungeſchlacht geht es auch bei ihm her, Prügeleien und grobe Anſtößigkeiten ſind die Hauptwürze dieſer Schwänke, aber ſie erſcheinen doch bei ihm mit einer Art von unbefangenen Natürlichkeit, und wie in ſeinen Tragödien, läuft auch in ſeinen Poſſen Alles auf eine geſunde Moral hinaus. Er züchtigt die Thorheit der Zeit durch alle Stände hindurch, und weiß ihr

---

*) Ein Stoff, den Ayrer nach ihm auch behandelt und der zu dem in unſern Tagen ſehr bekannten „reiſenden Studenten“ benutzt worden iſt.

ſelbſt in Geſtalten der Wirklichkeit ſymboliſche Bedeutung zu geben.

Wie ſinnreich iſt ſein Schwank „das Narrenſchneiden“, und wie luſtig mag es doch ausgeſehen haben, wenn der Kranke*) mit dem geſchwollenen Bauche auf der Bühne niedergeſetzt wurde, der Knecht des Arztes ihm ein Handtuch um den Hals wirft, ihn daran feſthält und der Doktor nun dem quiekenden Patienten den Bauch aufſchneidet und mit der Zange alle Untugenden, in der Geſtalt kleiner Narrenpuppen, hervorholt und commentirt; zuletzt auch noch das Neſt voll des Nachwuchſes von kleinen Närrchen herausſchneidet, dem erleichterten Kranken den Bauch wieder zunäht und ihn mit heilſamen Verhaltungsregeln entläßt!

Das Faſtnachtſpiel muß der Lieblingstummelplatz der Zunftcomödianten geweſen ſein, ihre Darſtellungsweiſe haben wir uns natürlich ebenſo ungelenk und täppiſch zu denken, als der Wortausdruck es iſt. Die ſicherſte Analogie dafür finden wir wohl in der Art, wie die kleinen Poſſenſpiele aufgeführt werden, mit denen die Seiltänzer und Equilibriſten unſerer Tage ihre Vorſtellungen zu beſchließen pflegen. Die Rede hart und ohne Modulation, auch die Späße trocken vorgetragen, aber mit häufigem

---

*) den wir heut zu Tage den Zeitgeiſt nennen würden.

Quieken und Schreien bei den unerſchöpflichen Prügelaustheilungen.

Demungeachtet ſehen wir aus allen hier angeführten Symptomen mit Hans Sachs den wichtigſten Moment im Wachsthum der deutſch-mittelalterlich dramatiſchen Kunſt erſchienen.

Die Schauſpielkunſt ahnte hier zum erſtenmale den Umfang ihrer Selbſtändigkeit. Ueber das bloße geſprochene Wort hinaus verſuchte ſie ſich auf das Sichtbare der Lebensäußerung, auf den mimiſchen Ausdruck, auf die Geberde, zu ſtützen und indem ſie mit der körperlichen Beredſamkeit die des Wortes durchdrang, wirklich dramatiſches Leben zu erzeugen. Es waren nur Blitze künſtleriſcher Aufklärung, ſie verſchwanden wieder, aber ſie hatten doch geleuchtet.

Es tritt uns dabei eine wichtige Wahrnehmung entgegen.

Dieſes erſte Aufleben des intenſiv dramatiſchen Lebens ging von der Volksbühne aus, die aus dem unbefangenen Triebe: die Natur nachzuahmen, entſtanden war. Kein Gelehrter hatte ſich noch mit ihr befaßt, Leute aus dem Volke waren ihre Schauſpieler, Schauſpieler ihre Dichter. Mit friſchem Humor hatte der Darſtellungstrieb hier ſich zuerſt an der nächſt umgebenden Wirklichkeit geübt, dann das Gebiet ſeiner Stoffe bis zu den Helden- und Heiligengeſchichten ausgedehnt, aber all den verſchiedenen Geſtalten, von Gott Vater an bis zum Knecht und Schalksnarren herab, ganz naiv die Lebenswärme der volksthümlichen Individualität eingehaucht. So hatte ſich den Einfältigen und Unmündigen das Geheimniß des dramatiſchen Lebens offenbart, das den Weiſen des geiſtlichen und gelehrten Drama's verborgen geblieben war.

Dieſe Beobachtung rückt uns den Zwieſpalt des Drama's ſcharf vor Augen, der aus den völlig auseinander liegenden Anfangspunkten der geiſtlichen und Profan-Bühne hervorgegangen war.

Die Natur dieſes Zwieſpaltes fordert unſre volle Aufmerkſamkeit, er bringt der Entwicklung der Schauſpielkunſt endloſe Schwankungen, und gerade hier, in dieſem hiſtoriſchen Momente, wo das geiſtliche Drama verfallen iſt und das gelehrte Drama deſſen Grundprincip aufnimmt, wo das altdeutſche Volksdrama auf ſeiner Höhe und noch in nationaler Reinheit ſteht, hier liegen die Motive dieſer Spaltung noch einfach und klar der Betrachtung offen.

Das geiſtliche Drama ging darauf aus: religiöſe Ideen zu populärer Anſchauung zu bringen. Die Menſchen, menſchliche Handlungen und Schickſale, galten ihm nur als Symbol für den Gedankeninhalt, den es entwickeln wollte. Die Bühne, die Schauſpielkunſt waren ihm daher nur Mittel zum Zweck.

Das gelehrte Drama (die Schulcomödie) adoptirte dies Princip vollſtändig, es bediente ſich der Darſtellungskunſt nur zur Befeſtigung der Gelehrſamkeit oder zur Verbreitung religiöſer und politiſcher Gedanken.

Die Verſchiedenheit, welche übrigens zwiſchen dem geiſtlichen und gelehrten Drama beſteht, hebt ſich, der Schauſpielkunſt gegenüber, vollkommen auf und im Verfolg der Geſchichte vertritt das gelehrte Drama das gemeinſame Princip allein.

Es geht von der Idee aus und ſucht dieſe in ſinnliche Erſcheinung zu kleiden; der Gedanke, das Gedicht iſt ihm die Hauptſache, die Bühne, die Schauſpielkunſt nur ein Organ der Veranſchaulichung und Veröffentlichung.

Dem volksthümlichen Drama hingegen war nur darum zu thun: Menſchen und menſchliche Zuſtände darzuſtellen, und darum ging es überall von der Natur aus. Selbſt wo es die handgreifliche Wirklichkeit verläßt und in die Erhabenheit der Hiſtorie, oder in das Gebiet des Wunderbaren ſteigt, bietet es überall ſinnliche Beglaubigung, opfert lieber die Würde des Gegenſtandes als das warmblütige Leben auf, will lieber gedankenlos erſcheinen als leblos.

Das gelehrte Drama iſt ein Reſultat geiſtiger Bildung, das volksthümliche das Erzeugniß eines natürlichen Kunſttriebes.

Das gelehrte und ideale Drama wurde von der

Dichtkunſt geſchaffen, das natürliche, volksthümliche hat die Schauſpielkunſt erzeugt.

Das eine ſteigt von der Gedankenhöhe nieder und enthebt den Menſchen der Erde, das andre ſteht feſt auf wirklichem Boden und ſtrebt zur Idee hinauf.

Dieſe Gegenſätze machen ſich allerdings in anderen Künſten, beſonders in den bildenden, ebenfalls geltend. Die Frage: ob der Idee oder der ſinnlichen Erſcheinung der Vorrang gebühre, ob das Kunſtwerk vom Gedanken oder von der Thatſache anheben ſolle, erzeugt auch dort zwieſpältige Richtungen, aber in keiner Kunſt erſcheinen ſie in ſo urſprünglich fertiger Doppelgeſtalt und hiſtoriſch gleich berechtigt, als in der Dramatik, wo ſie von zwei verſchiedenen Künſten, von Dicht- und Schauſpielkunſt, vertreten werden.

Daß die Schauſpielkunſt vornehmlich in der Natürlichkeitsrichtung des Drama's ihr Gedeihen ſucht, iſt ganz begreiflich, es iſt die von ihr geſchaffene. Daß ſie es im idealen Drama oft nur zu ſchattenhafter Geſtalt, oft nur zum Werth der Schachfigur bringt, das haben wir an Myſterien und Moralitäten geſehen. Wir werden ferner ſehen, daß in allen Dramen, die nicht geradezu auf Menſchendarſtellung ausgehen — wie groß auch die Triumphe ſein mögen, welche die Poeſie für ſich dabei feiert — das eigentliche dramatiſche Leben verkümmert erſcheint, und nur da ſich friſch und geſund entfaltet, wo die Schauſpielkunſt ſich kräftig und ſelbſtändig regen, ſich das Gedicht als ihren Kunſtſtoff vollſtändig aneignen kann.

Das wahrhafte, höhere dramatiſche Leben aber, werden wir ſehen, wird nur da erzeugt: wo beide Richtungen in warmer Liebe in einander greifen, wo Idee und ſinnliche Thatſache, Dicht- und Schauſpielkunſt ſich innig vermählen und keine für ſich, jede nur für die andre gelten will.

Und ein ſolcher Moment tritt zum erſten Male in der Kunſtgeſchichte, freilich noch in untergeordneter Wirkung, mit Hans Sachs ein.

Verfolgen wir nun den Wachsthum der Volksbühne, ſo nehmen wir wahr, daß ſie fortfuhr, ihre weitere Geſtaltung weſentlich auf die Schauſpielkunſt zu ſtellen und alle Vortheile, welche das Myſterium von ſeiner reichen Ausbildung des ſceniſchen Effectes gezogen hatte, unbeachtet zu laſſen.

Daß man mit den Faſtnachtſpielen nicht mehr in den Wohnhäuſern umherzog, geht aus den Anfangs- und Schlußreden der Herolde hervor; ſie reden den Wirth nicht mehr an, empfehlen ſich nicht mehr zur guten Nacht. Nur einige der früheſten Faſtnachtſpiele des Hans Sachs machen davon eine Ausnahme, die Veränderung iſt alſo wohl in Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts geſchehen.

Nun wurde in Wirthshäuſern und Gewerksherbergen (Zeche genannt) die rohe Bühne aufgeſchlagen, ein bloßes auf Bänken und Fäſſern gebautes erhöhtes Podium, höchſtens im Hintergrunde mit Teppichen behangen, welche Ein- und Auszüge zuließen.

Dieſe Einrichtung zeigte ſich aber nicht würdig genug zur Ausführung der Tragödien und geiſtlichen Comödien, und man entſchloß ſich einen eignen Schauplatz zu errichten; ein Beweis wie ernſt die Bürger es mit ihren Comödien meinten, welch feſten Grund der Antheil dafür gefaßt hatte.

Dies erſte deutſche Schauſpielhaus wurde in Nürnberg im Jahre 1550 von der Zunft der Meiſterſänger erbaut; ein Beiſpiel, welches man bald darauf in Augsburg nachahmte.*)

---

*) In Frankreich war das erſte Schauſpielhaus für die Paſſionsbrüder 1398 im Dorfe St. Maur des Foſſés bei Vincennes eingerichtet worden. Nachdem Karl VI. ſie 1402 privilegirt hatte, errichteten ſie 1442 in Paris das Theater de la trinité. Die confrérerie de la Bazoche, von Philipp dem Schönen Anfangs des XIV. Jahrhunderts privilegirt, bekamen erſt um 1500 von Ludwig XII. das Theater table de marbre in Paris.

In Italien wurde viel in alten Amphitheatern geſpielt, die Paſſionsbrüderſchaft del Gonfalone ſpielte ſeit ihrer Stiftung 1264 zu Rom im Coliſeum. Ihre ſpäteren Fortſchritte im XVI. Jahrhundert hat die dramatiſche Kunſt in Italien auf den Hoftheatern der Fürſten gemacht, die in ihren Paläſten eingerichtet wurden.

Die erſten Schauſpielhäuſer in Spanien gehörten Hoſpitälern, die ſie zur Vermehrung ihrer Einkünfte an Wandertruppen vermietheten. Ein ſolches hatte Valencia im J. 1526. In Madrit

Dieſe Häuſer waren nur auf den Sommer und gutes Wetter eingerichtet, der amphitheatraliſche Zuſchauerraum war ohne Dach. Man ſpielte bei Tageslicht und die Zuſchauer waren von den Myſterien her gewohnt, im Freien zu ſitzen, auch wohl einen kleinen Regen nicht zu ſcheuen. Damit dieſer aber das Spiel nicht unterbreche, war die Bühne bedacht, ein Vorzug, den ſich die Reichen und Vornehmen unter den Zuſchauern zu Nutzen machten und ſich das Recht verſchafften, zu beiden Seiten auf der Vorderbühne Seſſel einzunehmen.*)

---

wurden die erſten zwei im J. 1568 auf Höfen von Privathäuſern angelegt, die Fenſter der angrenzenden Gebäude dienten zu Logen; eine Einrichtung, die uns bereits von Frankreich her bekannt iſt. Erſt 1574 erhielten, durch eine italieniſche Truppe unter Ganeche, die Höfe theilweiſe Bedachung.

In London war in Wirthshaushöfen geſpielt worden, bei ähnlicher Einrichtung wie in Spanien. Nachdem Eliſabeth im J. 1574 fünf Schauſpielern, welche im Dienſte, oder unter dem Schutze, des Grafen Leiceſter ſtanden, das erſte königliche Privilegium ertheilt hatte, wurden 1576 die erſten drei hölzernen Schauſpielhäuſer errichtet. Sommertheater, mit unbedachtem Parterre, bald darauf auch ein geſchloſſnes Wintertheater zu Whitefriars. Alle drei hatten die Bühneneinrichtung, welche von den Myſterien herſtammten: Emporbühne von zwei Stockwerken, deren obere Räume zu Balkonen, Brücken, Bergen, Feſtungszinnen u. ſ. w. dienten.

*) Dies ariſtokratiſche Vorrecht wurde auch noch auf allen Bühnen behauptet, als die Theater alle längſt vollſtändige Dächer hatten.

Das Theater ſelbſt hatte vor dem größeren Bühnenraum eine niedrigere Vorderbühne, faſt wie die Orcheſtra der Alten, den Vortheil des ungleichen Bodens hatte man alſo doch von der Myſterienbühne herübergenommen. Auf dieſer Vorderbühne mögen auch wohl die Zwiſchengeſänge, welche von Meiſterſängern aufgeführt wurden, gehalten worden ſein.

An Decorationen und ſonſtigen Apparaten ſcheint dagegen dieſe Bühne nichts beſeſſen zu haben. Aus den Tragödien und Comödien, welche dort aufgeführt worden ſind, geht die größte Dürftigkeit der Einrichtung hervor.*) Einen Vorhang, der die ganze Bühne verhüllte, hatte dies Theater ſo wenig als die Myſterienbühne, beim Beginn der Acte traten die Perſonen auf, und gingen am Ende wieder ab; das Drama hatte auch das Bedürfniß noch nicht, in Mitten einer Situation zu beginnen oder zu ſchließen.

Mit dieſen Theatern in Nürnberg und in Augsburg waren denn alſo der Schauſpielkunſt feſte Stätten gegeben, ſie war in den wichtigſten deutſchen Städten mit Grund und Boden eingebürgert.**)

---

*) Erſt gegen Ende des Jahrhunderts ſcheinen darin Veränderungen vorgegangen zu ſein, ſo daß man ſich auch einer Art von Emporbühne bedient hat. Ayrer ſpricht wenigſtens von Benutzung einer Brücke und einer Zinne.

**) Daß dieſe Schauſpielhäuſer für die Dauer gebaut waren, Es iſt wohl kein Zweifel, daß an dieſem wichtigen Ereigniß Hans Sachs großen Antheil hatte, wie wir uns überhaupt ſeinen Einfluß auf die Bürgerſpiele des ſechszehnten Jahrhunderts als maßgebend zu denken haben.*)

Er ſchrieb von 1517 an, über 50 Jahre lang, für die Volksbühne, und in den letzten Lebensjahren**) muß ſeine Autorität wenigſtens noch viel gewirkt haben. Die ungemeine Verbreitung ſeiner Gedichte weckte Nachahmung und beförderte die Theaterluſt in allen, ſelbſt in den kleinſten Städten, und die wandernden Handwerker, deren wohl keiner im ſechszehnten Jahrhundert die kunſtreiche Stadt

---

beweiſt der Umſtand, daß 1731 die Geſellſchaft der Neuberin zum letztenmale auf dem Nürnberger, auf dem Augsburger aber bis 1775 wandernde Truppen geſpielt haben.

*) Es iſt merkwürdig, daß in Spanien zu ſelber Zeit von 1544 bis 1567 auch ein Handwerker, ein Sevillaner Goldſchläger Namens Lope de Rueda, der aus unwiderſtehlichem Drange Schauſpieler geworden, die dramatiſche Kunſt — wie Cervantes ſich ausdrückt — aus den Windeln nahm. Seine Wanderbühne erwarb der Kunſt durch's ganze Land Achtung. Sein charakteriſtiſches Spiel verſchaffte unter all ſeinen Dramen den Paſos die meiſte Beliebtheit, eine Gattung ganz den Faſtnachtſpielen ähnlich, worin Lope de Rueda die Rolle des Tölpels (Biscayer, Pierrot) ſpielte. Ihm wurde die Ehre zu Theil im Hauptſchiffe der Cathedrale von Cordova feierlich begraben zu werden.

**) Er ſtarb 1576, 83 Jahre alt.

Nürnberg unbeſucht ließ, wurden artiſtiſche Colporteurs und brachten die hier gewonnene Theaterpraxis überall hin.

Daß die Volksbühne ſich auch an den Bewegungen der Reformationszeit betheiligte, lag in ihrer Natur. Hans Sachs, ein warmer Anhänger Luthers, blieb darin nicht zurück. Am ſtärkſten aber trat dieſer Kampf in den ſchweizeriſchen Faſtnachtſpielen hervor. Zu Baſel führte Pamphilius Gengenbach 1515 und 17 ſeine Faſtnachtſpiele gegen das Pabſtthum auf, zorniger noch eiferte der Berner Maler Nicolaus Manuel gegen Todtenmeſſen, Ablaß, Pabſtthum u. ſ. w. mit energiſchen Verſen. In dem Spiele „wie die Meß in tödtlicher und ſchwerer Krankheit liegt“ bediente er ſich gar — ein ſeltenes Beiſpiel — der Proſa, wohl um ſich noch zwangloſer und populärer äußern zu können.

Der Aufführung dieſer Stücke, welche 1522 und ſofort in Bern, in der Krüzgaſſe, ſtattfanden, ſchreibt der Chroniſt außerordentlichen Einfluß auf den Beitritt Berns zur Reformation zu.

Auch über den Bauernkrieg haben wir einige gedruckte Stücke, und es iſt gar nicht zu berechnen, wie viele deren geſchrieben und aufgeführt worden ſein mögen, da man die allerwenigſten davon nur gedruckt hat. Aus der Lückenhaftigkeit der Nachrichten, wie ſie bis jetzt über die Comödiantenzünfte aufgedeckt ſind, erhellt nur, daß nächſt den großen tonangebenden Städten Nürnberg, Augsburg, Straßburg, auch in Heidelberg eine Verbindung beſtanden hat, an deren Spitze ein Steinmetz, Thomas Schmid geſtanden, der 1578 vor dem Pfalzgrafen Ludwig eine Comödie von „Tobias“ aufgeführt; daß in Corbach ein Buchbinder Pfeilſchmidt, in Tübingen 1593 ein Bürger, Namens Hans Pfiſter, einer „ehrbaren Geſellſchaft von Faſtnachtſpielern“ vorgeſtanden. Der Nachrichten von einzelnen Bürgerſpielen dagegen haben wir genug, von Königsberg und Danzig herab, in Mecklenburg, der Mark, Schleſien, Magdeburg, Sachſen, dem Reich und den Rhein hinauf bis in die Schweiz.

Daß in Wien die Luſt an theatraliſchen Spielen nicht minder lebhaft geweſen, verſteht ſich von ſelbſt. Außer den Weihnachts- und Oſterſpielen waren dort die Faſtnachtſpiele in vollem Schwunge und gewiß waren die des Hans Sachs ſehr beliebt, da man auch ſeine Tragödien dort kannte und die „von den ſechs Kempfern“ 1568 in der Rathsſtube aufgeführt wurde. Die Faſtnachtſpiele aber mögen in Wien wohl mit ganz beſonderm Uebermuthe dargeſtellt worden ſein, denn der ehrbare Wolfgang Schmelzle eifert heftig dagegen, als eine unſittliche Unterhaltung, und verſucht deshalb mit ſeinen Schulſpielen einen anſtändigeren Ton einzuführen.

Auf dem Rathhauſe, auch im bürgerlichen Zeughauſe, das größern Raum darbot, fanden im Laufe des ſechszehnten Jahrhunderts und bis zum Jahre 1604 auf Koſten des Magiſtrates vor geladenen Zuſchauern mehrmalige Schauſpiele ſtatt. Hier treffen wir die Spuren der Gauklerbanden, der Landfahrer, Singer, Springer und Poſſenreißer wieder an. Mit Künſten, die ſie von dem niederländiſchen Theater gelernt, das unter ſpaniſchem und franzöſiſchem Einfluß eine beſondere Ausbildung empfing, fingen ſie an, ſich aufs Neue beliebt zu machen, und wurden deshalb niederländiſche Comödianten, auch ſchlechtweg Niederländer genannt.

Von einer Vorſtellung im Jahr 1529 ſagen die Wiener Magiſtratsberichte, ſie ſeien von den Stipendiaten der Roſenburſe, von Niederländern und andern Fremden und von den Schülern und Singerknaben des St. Stephan aufgeführt worden. Im Jahre 1661 fand wieder in der Rathsſtube ein Schauſpiel mit Niederländiſchen Perſonen ſtatt, und bald darauf wird ihrer wieder erwähnt: „Niederländer Spielleute, welche mit Knaben ſchön Sprünge machen“.

Der Wiener Magiſtrat hatte alſo für ſeine theatraliſchen Beluſtigungen die Hülfe jener Landfahrer, Springer, Reimſprecher und Schalksnarren in Anſpruch genommen, wie die Myſterien dies ſchon früher gethan, und wie dies bei den Bürgerſpielen nicht ſelten vorgekommen ſein mag.

Indeſſen behielten dieſe doch immer ihre beſtimmte und eigne Organiſation und ihre dilettantiſche Umſtändlichkeit. Adam Puſchmann, ein Schüler des Hans Sachs, auch Schuſter und Meiſterſänger, der die Nürnberger Kunſt nach Breslau brachte, giebt uns darüber erwünſchte Auskunft.

Behufs der Aufführung ſeiner „großen Comödia von dem frummen Altvater und Patriarchen Jakob und von ſeinem lieben Sohne Joſeph zuſammt ſeinen Brüdern, die ganze vollkommene Hiſtoria kurz begriffen und aufs längſt in vier Stunden zu agiren“ hat er eine ausführliche „Vermahnung an die chriſtlichen Leſer und die Actores*)“ erlaſſen, aus welcher uns überall die vorherrſchende Sorgfalt für das Schauſpieleriſche der Aufführung hervorgeht. Das Coſtüm, als ein integrirender Theil der mimiſchen Darſtellung, behandelt er ausführlich.

Drollig iſt, daß er die Vorſicht empfiehlt: der hier verzeichnete Habitus müſſe zuvor, ehe man die Comödie agirt, herbeigeſchafft werden. Er mag wohl erlebt haben, daß, wenn das Schauſpiel beginnen ſollte, es noch am Nothwendigſten fehlte, die Comödianten noch in größter Verwirrung durch die Stadt rannten, um zuſammenzuborgen, was nur irgend aus der Noth helfen konnte. Er ſchreibt darum für ſein Stück vor:

1. Die Brüder Joſephs müſſen einerlei Röcke und Hüte, auch Hirtenſtäbe haben.

---

*) Actor hieß vornehmlich der Dirigent der Aufführung, bei der Schulcomödie wurde er Regent genannt.

2. Jakob muß einen Jakobshut und Rock haben, darzu einen ſchönen großen langen grauen Bart und Haar.

3. Der Engel Gottes muß ſeinen engliſchen Sonnenſchein und gelbe krauſe Haare haben.

4. König Pharao muß ein ſchöne güldene Krone, ſchönen Scepter, auch einen ſchönen königlichen Bart haben, ohne die königlichen Kleider.

5. Die Hofleute Pharaonis ſowohl als Joſephs Brüder müſſen mancherlei ſchöne Bärte haben, ohne die anderen ſchönen Kleider.

6. Joſeph muß einen ſchönen bunten Rock, auch ſolcher Farbe, auch mehrer Theil roth, einen zerrißnen Rock haben.*)

Solcher Ordinat und Habitus und anders Mehres, ſo zu der Comödia gehörig, muß auf der Conſorten Unkoſten beſorgt werden, ſoferne man dieſe Comödia ohne Spott agiren will.“

Aus dieſer letzten Vorſchrift kann man auf das Societätsverhältniß dieſer Bürgerſpiele ſchließen. Puſchmann hat zum Theil aus dem Antheil am Erlös der Aufführungen ſeiner Stücke in Breslau und anderen ſchleſiſchen Städten, von 1580 an ſeinen Unterhalt gezogen. Er giebt an, daß, obſchon ſein Stück 44 Perſonen habe, es doch mit 18 könne geſpielt werden, wenn dieſe ſich öfters umkleideten und andre Perſonen daneben vertreten, „welches auch den Conſorten zu beſſerem Nutz gereichet, indem ſie das Einkommen in wenige Theile mit beſſerem Nutz, als in viele Theile mögen austheilen; könnte auch eine beſſre Einigkeit unter wenig Perſonen als unter vielen erhalten werden, denn es gehet gemeiniglich nach dem alten Sprichworte: viel Köpfe, viel Sinne, mehr Hirten, übler gehütet; denn unter ſo vielen Perſonen geht es ſelten einig zu.“

---

*) Damit iſt wohl die damals übliche Tracht der geſchlitzten Wämſer gemeint für des Joſeph egyptiſche Statthalterwürde.

Wenn es alſo damals auch noch keine Couliſſen gab, an Couliſſenfehden ſcheint es nicht gefehlt zu haben.

Wie ſchon Hans Sachs Stücke zeigen, waren die größern Spiele in drei bis zehn Acten abgetheilt. Da man keinen Vorhang hatte, ſo blieb die Bühne im Zwiſchenacte leer*), die Zeit aber nicht unausgefüllt. Puſchmann erklärt, er habe darum „nach Ausgang der Actus verzeichnet: Instrumentum, daß man alsbald auf ein Inſtrument ſchlagen ſoll“ — vermuthlich auf einer Laute — „ſo lange als die Nothdurft erfordert, bis die Perſonen ſich in habitum ſchicken und eingehen und anfangen zu reden. Oder anſtat des Inſtruments, woferne Meiſterſänger dieſe Comödia agirten, mag man die Geſänge ſingen, welche zu dieſer Comödia componirt worden.“

---

*) Wie dies noch jetzt in der ältern franzöſiſchen Tragödie und Comödie der Fall iſt, wo kein Decorationswechſel ſtattfindet.

Noch einen Blick läßt uns Buſchmann auf die hie und dort zu jener Zeit vorkommende Zuſammenſetzung des Perſonales werfen, indem er ſagt: „Ferner ſoll ein jeder Actor auf Perſonen ſehen, welche zu der Action wohl tüchtig ſind, alſo daß das Ausſprechen der Wörter mit den Gestibus concordire; denn wo ſolches nicht geſchieht, kann leichtlich dem Spiel oder dem Actori ſammt den Perſonen ein vitium entſtehen. Auch kann man einem deutſchen Spiele leichtlich eine Ungeſtalt anthun, wenn man zu kleine oder zu große Perſonen zur Action gebrauchet, denn mit Kindern große und alte Perſonen zu vertreten, ſonderlich in Tragödien, iſt nichts werth; denn es giebt eine Unform.“

Es ſcheint alſo oft ſchwierig geweſen zu ſein, die gehörige Anzahl Erwachſener zu den Spielen zuſammenzubringen und man hat ſich mit Lehrburſchen beholfen oder auch mit Schülern, die durch die Schulcomödie ſchon geübter waren.

Daß die Frauenrollen immer von Knaben geſpielt worden, will ich hier nochmals in Erinnerung bringen.

Buſchmann fährt fort: „Darum ſoll man zu Comödien und Tragödien Perſonen nehmen, ſonderlich welche deutſch gedicht (gedichtet) ſein*), welche tüchtig und gleichförmig ſind. Denn in Tragödien, da man kämpfen ſoll und kriegs- oder rittermäßige Leute vertreten ſoll, kann mit Kindern nimmermehr rechtmäßig oder gleichförmig, ſondern nur kindiſcher und weibiſcher Geſtalt vollzogen werden. Alſo hat es auch keinen Schein, wenn man mit Kindern will Könige oder anſehnliche Potentaten vertreten.“

---

*) Er macht alſo einen ſehr treffenden Unterſchied zwiſchen den lateiniſchen Schulcomödien, die nur ſprachlicher Zwecke wegen, oder den deutſchen Schauſpielen, welche zu lebendigem Eindrucke gehalten werden.

So ſehen wir nun das Volksſchauſpiel in munterm Wachsthum fortgedeihen, während das Schuldrama ſeine anfängliche Natur weſentlich verändert und ſich einer lebendigeren Förderung des theatraliſchen Lebens hingegeben hatte.

Der dogmatiſche Reformationsſtreit, der zwiſchen den Schulcomödien des ſüdlichen und nördlichen Deutſchlands geführt wurde, hatte die deutſche Sprache dabei eingeführt. Jeder wollte ſich doch zunächſt ſeiner Partei durch unmittelbare Ueberzeugung vergewiſſern. Als die Kirchenſpaltung vollendet war, wandten die Dichter ſich wieder neutralen Stoffen, am meiſten denen des alten Teſtamentes zu, und faſt ſo zahlreich als ſonſt die Myſterienaufführungen ſtattgehabt, wurden nun die Schulvorſtellungen aller Orten.

Die Bedenklichkeiten ſtrenger Theologen ſchlug Luthers Ausſpruch nieder, der es angemeſſen fand, daß die Knaben dadurch in der lateiniſchen Sprache geübt und mit den Lebensverhältniſſen bekannter würden. „Und Chriſten,“ ſetzte er hinzu, „ſollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin ſein, da man doch um derſelben willen auch die Bibel nicht dürfte leſen. Darum iſt's nichts, daß ſie ſolches fürwenden und um derſelben willen verbieten wollen, daß ein Chriſt nicht ſolle Comödien leſen und ſpielen.“

So waren bei ſeinen Lebzeiten in Wittenberg von den Studenten regelmäßig lateiniſche Stücke aufgeführt worden, auch wußte man von Melanchton, daß er in ſeiner Jugend den Henno des Reuchlin zur Aufführung gebracht und ſelbſt mitgeſpielt hatte.

Genug, man hielt die Schauſpiele für ganz erlaubte und Gott wohlgefällige Dinge. Nicht nur die Rectoren der Schulen, Profeſſoren und Magiſter an den Univerſitäten, auch Pfarrer und Superintendenten ſehen wir im lebhafteſten Wetteifer Stücke ſchreiben, ſie als „Regenten“ aufführen und ſelbſt Rollen übernehmen, die ſich mit ihrer Würde vertrugen. Es traten an den Univerſitäten Genoſſenſchaften der Studenten zuſammen, unter dem Namen des theatrum academicum, zu beſſerer Aufführung der Stücke, und keinem feierlichen Schulactus fehlte mehr neben der muſikaliſchen Cantate und der Oration eine lateiniſche und eine deutſche Comödie. Die Breslauer Eliſabethſchule rühmte ſich wohl hundert Jahre lang einer ſo großen Popularität ihrer Schulcomödien, daß die dabei aufgeſtellten ſilbernen Schaalen oft über 500 Thaler an freiwilligen Gaben enthielten, wovon dann jeder der Mitſpieler 1 bis 1½ Thaler, jeder Aufſeher einen ſilbernen Becher erhielt, der Dichter aber deren ſechs, jeder eine Mark an Werth.

Es verſteht ſich, daß es in dieſem ganzen Jahrhunderte nicht an Tendenzſtücken fehlte. Man überſetzte die erſten lateiniſchen Streitdramen, den Phasma des Friſchlin, den Pamechius des Kirchmayer oder Neargeorg, man wählte Stoffe wie „Johann Huß in Coſtnitz“, „Lutherus redivivus, Curiculum vitae Lutheri, der calviniſche Poſtreuter, Tetzelocramia*), welche die lutheriſche Bevölkerung lebhaft bewegen mußte.

Harmloſer war die Anregung, welche die Schulcomödien Wolfgang Schmelzle's, Schulmeiſters bei den Schotten in Wien, den man den öſterreichiſchen Hans Sachs nennt, dem Schauſpiele gaben. Er fand mit ſeinem Unternehmen: von 1540 an alljährlich eine deutſche Comödie mit ſeinen Schülern öffentlich aufzuführen, um ſowohl den Faſtnachtſpielen, als dem unfugerregenden Gebrauch des Schulſtürmens entgegenzuwirken, bei dem kaiſerlichen Hofe große Billigung. Der Hof, welcher alle theatraliſchen Luſtbarkeiten ſehr liebte, hatte ſchon beim Beginn der Schulcomödien denſelben Aufmerkſamkeit und Förderung geſchenkt. Der berühmte Conrad Celtes durfte ſeine Comödie ludus Dianae 1501 in Gegenwart des Kaiſers Max zu Linz von den Mitgliedern der gelehrten Geſellſchaft der Donauer aufführen laſſen, die dafür reichlich bewirthet und beſchenkt wurden. Auch Schmelzle führte 1545 ſeine Comödie vom verlornen Sohn mit ſeinen Schülern vor dem Hofe zu Wien auf.

---

*) von Conrector Kielmann in Stettin verfaßt und aufgeführt.

Seine Stücke ſind kurz, in Hans Sachs Manier, aber von ſehr flüſſiger klarer und gelenker Sprache, doch ohne den dramatiſchen Nerv ſeines Vorbildes. Das erſte war „Acolaſt“, ihm folgte „Judith“, dann die „Ausſendung der Zwölfpoten und die Frag des reichen Jünglings vonwegen des geſetz, ſambt dem jüngſten Gericht.“

Von der naiven Behandlungsart giebt es uns eine Probe, daß beim Abſchiede der Apoſtel Philippus zum Andreas ſpricht:

„Andrees, leih mir das fleichlein dein
Und laß mich laben das Herze mein.“

In der „Camödia der Hochzeit zu Canaa, dem Ehſtandt, von Gott geordnet, zu Ehren, allen geföchtigen Chriſtlichen Ehleuten, Geſellen und Jungfrawen, die ſich in die heilige konnſchaft geben wollen, zu Troſt und Unterricht.“— iſt der Speismeiſter der Luſtigmacher, und als Chriſtus das Waſſer verwandelt hat, ſchließt er das Stück mit der lokalen Beziehung:

„Kein peſſern Wein ich trunken hab
Er kem vom Kalenperg herab.
Ach laßt uns gottſeliger greiffen an,
Bechern wie Ninive hat gethan,
Das bitt Wolf Schmelzl jedermann!“

Er ſchrieb noch die „Comödie vom plint gebornen Sohn, die ſchön tröſtlich Hiſtoria vom Jünglink David und dem muthwilligen Goliath", um 1551 „Samuel und Saul."

Von da ab nahmen die Jeſuiten das von ihnen gewonnene theatraliſche Terrain mit ihren glänzenden, umfangreichen Spielen ein.

Gewiß haben die Bemühungen des ehrſamen Schmelzel dazu beigetragen, einige Lichtblicke von Ordnung in die wilde Ausgelaſſenheit zu bringen, welche das theatraliſche Leben in Wien noch langehin bewahrte; von einer Förderung der eigentlichen Schauſpielkunſt war dabei immer noch nicht die Rede.

Wichtiger dafür war es, daß im nördlichen Deutſchland, namentlich in Thüringen, Sachſen, der Lauſitz das Schuldrama ſich mit dem volksthümlichen zu vermiſchen begann, daß die Schulmänner und Geiſtlichen ihre Stücke für die Bürgerſpiele einrichteten, daß große öffentliche Aufführungen von Geſellſchaften, die aus Studenten und jüngern Bürgern und Schülern gemiſcht waren, veranſtaltet wurden. So konnte ſich die lebhaftere Spielweiſe an reiferen Gedichten üben, unter denen als das ausgezeichnetſte dieſer Periode „ein geiſtlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuſchen Frauen Suſanna" von Paul Rebhun, Paſtor in Oelsnitz*) genannt wird.

---

*) ſpäter Superintendent in Voigtsberg.

Es behandelt den ſtreng bibliſchen Inhalt in fünf Acten und mit Chören nach antiken Muſtern, in verſchiedenen Versmaßen, ſchon mit auffallendem Geſchmack.

Durch ſolche Vereinigung der verſchiedenen Elemente ſehen wir bei den volksthümlichen Spielen eben ſolche Monſtrevorſtellungen, wie ſonſt bei den Myſterien zu Stande kommen. So wurde vom Magiſter Matthias Holzwart „Saul, ein ſchön neu Spiel vom König Saul und dem Hirten David; wie Sauls Hochmuth und Stolz gerochen, des Davids Demüthigkeit aber ſo hoch erhoben worden“ durch eine ehrſame Bürgerſchaft der löblichen Stadt Gabel den 6ten und 7ten Tag des Auguſtmonats 1571 geſpielt.“ Das Stück beſtand alſo aus zwei Tagewerken, jedes aus 5 Acten, und das Perſonal aus 100 redenden und 500 ſtummen Perſonen.

Die Schwierigkeit, eine ſolche Menge von theils ganz ungeübten und undisciplinirten Leuten zu überſehen und zu lenken, veranlaßte eine Eintheilung derſelben in verſchiedene „Haufen“, wie der Diaconus Criginger bei Aufführung ſeines „Spieles vom reichen Manne und dem armen Lazaro“ ſie vornahm. Die Angaben darüber klären uns noch über manche Einzelheit der damaligen Theaterpraxis und ihre Abſtammung aus den Myſterien auf. Zu dem erſten Haufen gehört: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, was man agirt, ordnet und ſchaffet. Argumentator, ein Knabe, welcher die Summa oder den Inhalt der Action anzeigt. Concluſor, welcher am Ende die Action beſchleußt. Deus. Angelus, welcher die Seel Lazari holet. Abraham. Treu Eckardt. Solicitus, ein armer Bürger oder Handwerksmann. Lazarus. Zween arme Schüler, die nach Brot laufen. Kämmerer. Spittelknecht, der mit Büchſen umgeht, den armen Leuten das Almoſen zu ſammeln. Meiſter Hans, der Schneider.*)

Darneben kann man in dieſem erſten Haufen andre ſtumme Perſonen, welche zum Agiren, was das Reden betrifft, nit gebraucht werden, allein daß es deſto ſcheinlicher und anſehnlicher ſei, verordnen, als: etliche Engelein, welche im Himmel ſingen ſollen. Item die Seel Lazari, ein ſchön Knäblein, in ein weißes Kittlein angezogen. Auch muß man etliche Perſonen zu Bettlern haben, welche den armen Lazarum, nachdem er geſtorben, erbärmlich zu Grabe ſchleppen und einſcharren.

Der andre Hauſe: 1. Nabal, der reiche verdammte Mann. 2. Sarkophilia, des reichen Mannes Weib. 3. primus. 4. secundus. 5. tertius. 6. quartus. 7. quintus frater Nabalis. 8. Conviva, ein geladener Gaſt. 9. Syrus. 10. Dromo. 11. Davus, des reichen Mannes drei Knechte. Küchenmeiſter, Jäger, Fiſcher, Weidmann, Tiſchdiener, Koch, Kellner, Stocknarr, Schließerin, Ancilla.

---

*) Dieſe letzten Perſonen, ſcheint es, gehörten zum dienenden, nicht zum darſtellenden Perſonal.

Bei dieſen redenden Perſonen muß man auch andre ſtumme Perſonen haben, um mehrerer Pracht willen. Als der reiche Mann, wo er geht, da muß er viel nachtretende Knechte haben, und einen Narren oder zween, auch Knaben. Desgleichen die Frau etliche Zofmägde und eine Närrin. So kann auch jeglicher Bruder des reichen Mannes einen eigenen Knecht haben. So müſſen auch Drommelſchläger, Pfeifer, Geiger, Singer und anders Saitenſpiel, das man haben kann, da ſein.

Der dritte Haufe: 1. Der Tod, auf zweierlei Weiſe, der zeitliche und der ewige. 2. Satanas. 3. Sechs ſcheusliche Teufel.

Allhier mag man auch wohl noch mehr Teufel verordnen. Item die Seelperſon des verdammten reichen Mannes, ein Knabe, der unter den Augen, an Händen und Füßen kohlſchwarz ſei, mit einem ſchwarzen Kittel.

Die Reime ſoll man ſingen mit einem Ernſt, cum summa gravitate. Doch wo es von Lazaro ſteht, muß man es freundlicher, und vom reichen Mann ſchrecklicher und zorniger ſingen."

Von ſolchen Spielen ſind die Nachrichten bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Krieges vorhanden.

So that z. B. in Windsheim der Cantor Oeſtreicher ſich durch Veranſtaltung von Aufführungen hervor. Nach 1617 führte er eine Comödia von der h. Dorothea mit Schülern und Bürgern auf, wobei ſein Koſtgänger Valentinus Zink, „der noch dies Jahr gen Wittenberg zog, die Dorothea ſo wohl repräſentiret, daß ihm ein Erbarer Rath einen Zehrpfennig verehren laſſen.“

Von dem Antheil, den die höchſten Stadtautoritäten an ſolchen Schauſpielen nahmen, giebt ein gedrucktes Stück Zeugniß: „Eine ſchöne lehrreiche Hiſtori vnd Comoedia von dem Läben deß frommen vnd Gottesförchtigen Tobiae, durch Georg Gotthart, Burger vnd Eiſenkremer in Solothurn Componiret vnd von einer Ehrſammen Burgerſchafft derſelben öffentlich agiret vnd geſpilt worden den 23 vnd 24 tag Aprilis Anno 1617.

Zunächſt iſt dem Stücke das Urtheil des ſtädtiſchen Cenſors vorgedruckt: daß nichts gegen die katholiſche Religion darinnen ſei. Dann ſind drei Mitglieder des Altrathes als Deputirte zur Veranſtaltung des Spieles namhaft gemacht, der Superintendent der Schulen, des Autors Sohn, „welcher das Spiel verfiert“ d. h. geleitet hat und endlich ſämmtliche 150 Darſteller der Rollen, unter denen nicht nur Geiſtliche, ſondern auch Mitglieder des Raths ſich befinden. Der Autor läßt ſich in der Vorrede noch dankbar gegen ſeine Actores aus: „vorauß die geiſtlichen, auch die weltlichen, dann ſie ſich zmertheils ſo fleiſſig, eiffrig vnd embſig im handel geſchickt handt, die Sprüch recht vnd wol gerecitirt, die Actiones luſtig vertretten, inſonderhett welche fürneme Ständt gſen hendt, ſich keine mühe noch koſten thuren (dauern) laſſen, gar herrlich vnd ſtattlich ſich mit der Aparath vnd Bekleidung griſt (gerüſtet) erzeigt vnd verſehen hendt, vil mehr vnd ſtattlicher, weder ich verhoffet hätt; vnd dormit ihre Nam deſto länger in gedachtnuß verbliben, hab ich dieſelbigen, ſambt jedeſe Standt fein ordenlich hie darſtellen vnd trucken laſſen.“

Daß die Fürſten den Bürgerſpielen nur einen läſſigen Antheil zugewandt, geht aus mancherlei Zeugniſſen hervor. So ſchreibt der Dresdner Hofbalbierer Melchior Meyer im July 1613 ſeinem Churfürſten und erinnert ihn, daß er vor ihm und ſeiner Gemahlin und gnädigen Frau Mutter, mit Perſonen aus der Stadt, die Hiſtoria von dem Amadis auß Frankreich, ſeine Ankunfft vnd wieder Erkenttnuß Seiner Eltern Comoedienweiß Ins Werkh gerichtet habe vnd bittet: der gantzen Compagnie und geſellſchaft dieſer Comedy eine Recompens vnd Ergetzlichkeit reichen zu laſſen, damit dieſe Perſohnen, welche ſich ſchon vergangene Faſtnacht in der Bawern-Comedy brauchen laſſen, hinwiederum ſich willigk finden laſſen, wenn ſolches zu Ander-Zeitt von Sr. Chrfſtl. Gnaden gnädigſt begehret würde.

Der Churfürſt reſolvirt darauf erſt im December: ihnen ſämmtlich für dieſe Vorſtellungen 50 gantzer Thaler zu reichen.

Bis in die ſchweren Zeiten des dreißigjährigen Krieges blieben alle Städte von academiſchen und Bürgerſpielen belebt. In den Sälen der Schulen, Univerſitäten und Rathhäuſer nicht allein werden die Bühnen aufgeſchlagen, auch auf dem Schützenhofe, auf offenem Markte ſpielt man,*) und in feuriger Begeiſterung bemerkt man die academiſche Jugend an der Spitze dieſer theatraliſchen Bewegung. Den Bürgercomödianten werden zu ihren Spielen vom Magiſtrat oder Hofe Kleider geborgt oder geſchenkt, oft iſt ihnen ein Faß Bier als Extrabelohnung für ihre Kunſtleiſtung ausgemacht.**) Von allen Seiten wurden die dramatiſchen Spiele gefördert, ohne ſie giebt es kein heitres, kein ernſtes Feſt. Um die Faſten- und Oſterzeit blieben die Aufführungen meiſtens geſammelt, der Schulcomödie beſonders der Gregoriustag geweiht.

So hatte die Reformation der Schauſpielkunſt einen unläugbaren Aufſchwung gegeben, die Annäherung und Verbindung der gelehrten und volksthümlichen Elemente bewirkt. Sollte dieſes Ergebniß blos der gemeinſamen Partheiregung zuzuſchreiben ſein? Sollte es nicht tieferliegende Urſachen haben?

Blicken wir nur auf den bisherigen Entwicklungsgang zurück, auf die abhängige, lebloſe Darſtellung des Menſchen im Kirchendrama. Erinnern wir uns: daß — gleichlaufend mit der reformatoriſchen Bewegung —

---

*) „Wenn ſich das Wetter zur Klarheit ſchicket", wie eine Ankündigung in Roſtock beſagte.

**) Das war freilich nicht das Mittel, Ordnung und Zucht unter ihnen zu erhalten; ein Bericht des Breslauer Pfarramtes von 1582 ſagt: „Die Actores der Comödien haben ſich als Beſtien betrunken."

das Drama ſich von der religiöſen Anſchauung und kirchlichen Hingebung, zur ſittlichen That, zur zurechnungsfähigen Individualität entwickelt hatte; daß mit dem Momente, wo in Hans Sachs dieſe Entwicklung ſich vollendete, auch die Schauſpielkunſt zuerſt ſelbſtändiges Leben gefühlt und ſeitdem, im Schooße der Reformation, immer mehr entfaltet hatte.

Geht aus alle dem nicht hervor: daß die Idee der ſittlichen Freiheit und individuellen Selbſtändigkeit für die künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung menſchlicher Zuſtände beſonders befruchtend ſei?

Der Fortgang der Geſchichte wenigſtens wird uns zeigen, daß die weſentliche Fortbildung der dramatiſchen Kunſt in proteſtantiſchen Ländern, durch proteſtantiſche Dichter und proteſtantiſche Schauſpieler geſchieht.

Und was war, indeſſen ſo das volksthümliche Drama fortlebte, mit den geiſtlichen Spielen geworden?

Sie waren verfallen.

Schon zu Anfang des Jahrhunderts hatte die reformatoriſche Bewegung die öffentlichen Aufführungen zerſtört, die wirkliche Kirchentrennung machte bei den Partheibewegungen in den Städten gemiſchter Confeſſion, ihre Fortdauer unmöglich. Selbſt in ganz katholiſchen Städten konnten ſie ſich nicht im alten Glanze der Oeffentlichkeit halten. Die Zeit des Kinderglaubens war vorüber. Das Myſterium floh aus dem Gewirr der Städte und zog ſich in den engen Bezirk abgelegener Thäler zurück, zu dem einfachen Gebirgsvolke, das, unwandelbar in Sitte und Glauben, die heiligen Spiele in voller Naivetät bewahren konnte.

Der dramatiſche Kunſttrieb des Mittelalters war auch in den Bauern erwacht. In der Schweiz, in Schwaben, beſonders aber in Tyrol und Oberbayern trat dieſe Neigung lebhaft hervor. Die eifrige Frömmigkeit der Bevölkerung fand eine Art von Heiligung für ſich in Aufführung der bibliſchen Geſchichten. Ja, wie die Gemeinden wohl Bilder und andre Kunſtwerke in ihre Kirchen zu ſtiften pflegen, ſo ſtifteten im ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhundert einzelne Dorfſchaften große Paſſionsaufführungen, welche an einigen Orten durch ganze Generationen hindurch mit religiöſer Treue bis auf den heutigen Tag erhalten worden ſind. *)

In der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts jedoch ſollte auch in den katholiſchen Städten das Myſterium wiederbelebt werden, wenn gleich nicht in der früheren Oeffentlichkeit und nicht in der alten Unſchuld.

Die Jeſuiten waren es, dieſe eifrigen und klugen Kämpfer für die alte Herrlichkeit der bedrohten Kirche, welche, ſobald ſie in Deutſchland Fuß gefaßt hatten, die alte Bundesgenoſſin der Kirche, die dramatiſche Kunſt,

---

*) Siehe Anhang dieſes Theiles „die geiſtlichen Bauernſpiele in Bayern und Tyrol“.

ſchnell zur Dienerin ihrer Plane machten.*) Auf allen ihren Convictorien in Wien, Prag, Breslau, Paſſau, Ingolſtadt, München, Salzburg, Inſpruck, Mainz u.ſ.w. richteten ſie in ihren lateiniſchen und deutſchen Schulcomödien das Myſterium in neuen Formen wieder auf, und ſtellten durch großen theatraliſchen Pomp, Verwandlungen und Maſchinenſtücke die äußere Aermlichkeit der proteſtantiſchen Schulcomödien ſehr in Schatten, welche großentheils extra habitum, d. h. ohne allen coſtümartigen Aufputz, geſpielt wurden. Sie würzten die geiſtlichen Stoffe durch üppige mythologiſche Vorſpiele, Zwiſchenſpiele, Unterſpiele und Nachſpiele, die zum Erſatz für die Parallelſtellen des alten Teſtamentes dienten, welche ſonſt in die Myſterien eingeſchoben worden waren. Auch komiſche Zuthaten verſchmähten ſie nicht und erweiterten den aus den Myſterien ſtammenden Antheil der Muſik zu opernhaftem Reize. So zogen ſie beſonders die erregbare Jugend lebhaft an, und manche Wiederbekehrung zur katholiſchen Kirche hat mit Freibillets zu dieſen glanzvollen Spielen begonnen.

Durch dieſe Jeſuitencomödien wurde der reiche

---

*) In Wien, wohin ſie 1551 gerufen worden waren, führten ſie ſchon nach drei Jahren, im Hofraum des Collegiums bei den unteren Jeſuiten, eine Comödie des Euripides, 1559 aber eine glanzvolle Vorſtellung auf, wozu 3000 Zuſchauer verſammelt waren.

Strom der ſpaniſchen dramatiſchen Poeſie, durch die Niederlande nach Deutſchland geleitet. Lope de Vega hatte die heiligen Spiele (autos sacramentales) auf einen glanzvollen Gipfel gebracht, die Gattung der Moralitäten, durch Calderon zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts zu phantaſtiſcher Seltſamkeit getrieben,*) wurde zur Fundgrube für die Jeſuitenſpiele und war beſtimmt, ſpäter einen großen Einfluß auf die deutſche Bühne überhaupt auszuüben.

So ſehen wir denn, als das ſechszehnte Jahrhundert ſich zu Ende neigt, alle Städe unſers Vaterlandes in lebhafter Betheiligung an theatraliſchen Darſtellungen. Geiſtliche und Gelehrte, Bürger und Bauern, Studenten und Schüler, alles dichtet und ſpielt Comödie. Die andächtige Hingebung in den Bauernſpielen, der propagirende Eifer der Jeſuitencomödie, die Begeiſterung der academiſchen Jugend, die zünftige Gliederung der Bürgercomödianten, alles dies erſcheint ſo wohlthätig und nährend für das theatraliſche Leben, und dennoch — in welch armſeliger Geſtalt ſteht das deutſche Drama, ſteht die deutſche Schauſpielkunſt den andern gebildeten Nationen gegenüber!

---

*) Wie weit in dieſen Gedichten die Symbolik und Allegorie ging, zeigt Calderons Auto Sacramental de las Plantas. Zwei Engel verleihen der Ceder, der Eiche, dem Maulbeer-, Oel- und Mandelbaum, dem Dornbuſch, Weinſtock und der Kornähre Rede und Bewegung. Die perſonificirten Pflanzen beginnen nun einen Wettſtreit um Hervorbringung der köſtlichſten Frucht. Die Ceder erhebt ein Kreuz, aus ihrem Holze gebildet, ſchon ſind die andern Pflanzen willig, ſie als Schiedsrichterin anzuerkennen, da ergrimmt der neidiſche Dornbuſch, umrankt die Ceder, Blut fließt aus dem Kreuze, alle Bäume erſchrecken. Mit dieſem Blute, ſagt die Ceder, wolle ſie die ganze Erde anfeuchten, und da Aehre und Weinſtock herzueilen, das Blut aufzuſaugen, verheißt ihnen die Ceder, daß in ihnen allein fortan ihr Leib und Blut als göttlicher Schatz fortleben ſolle. Der Dornbuſch geräth über ſeine That in Verzweiflung.

Das ſpaniſche Theater hatte das kirchliche und ritterliche Leben ſeines Mittelalters rein bewahrt und ſeine vollkommne nationale Ausbildung ſchon zur herrlichſten Blüthe gebracht. Gegen die Einflüſſe der gelehrten Dichter und ihrer Nachahmungen der Antike hatten dichtende Schauſpieler, wie Lope de Rueda, Alonſo de la Vega, Pedro Navarro und Andre, das volksthümliche Drama rüſtig vertheidigt, bis bedeutende Dichter wie Argenſela, Cervantes und Lope de Vega, den Triumph deſſelben vollendeten. Die Schauſpielkunſt hatte ſich ſchon zu voller Höhe aufgeſchwungen, die Theatereinrichtung mit Decorations- und Maſchinenweſen und Coſtümpomp hielt mit Frankreich und Italien Schritt.

114. 17. 149

In dieſen beiden Ländern war das Drama den unbequemen religiöſen Fragen, welche Deutſchland durchwühlten, aus dem Wege gegangen. Nicht überzeugungsſtark genug, um wie Spanien das Mittelalter feſtzuhalten und auszubilden, nicht gewiſſenhaft genug, um wie in

Deutſchland das ganze Nationalglück für die erkannte neue Wahrheit in die Schanze zu ſchlagen, hatte man ſich in das Gebiet abgeſonderter Gelehrſamkeit, auf die Bewunderung des antiken Drama's geworfen und ließ das mittelalterliche fallen. Für Gott Vater, die Heiligen, Engel und Teufel wurden nun die olympiſchen Götter und Heroen auf der Bühne heimiſch.

In Italien ließen ſchon ſeit Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts Triſſino, dann Rucellai und Torquato Taſſo Tragödien, Bibiena, Machiavelli und Arioſto Comödien nach antiken Muſtern aufführen, die aber nur vorübergehende Senſation unter den Gebildeten erregten. Tiefer griff der Geſchmack an Guarini's und Taſſo's Schäferſpielen, aus denen zu Ende des Jahrhunderts die Oper hervorging und die feingebildeten Höfe Italiens der Bühne gewann. Die letzte große Paſſionsaufführung im Coliſeum zu Rom fand 1549 ſtatt, und obwohl hie und da noch geiſtliche Spiele bis in die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts aufgeführt wurden, ſo hielt der Geſchmack des Volkes doch vornehmlich an ſeinen improviſirten Maskenſpielen feſt, die geradeweges von den römiſchen Poſſenſpielen abſtammend eine außerordentliche, ganz nationale Ausbildung erhalten hatten. Ihre intenſiv komiſche Kraft ſollte großen Einfluß auf das franzöſiſche, wie auf das deutſche Theater ausüben.

Italien hatte alſo ſchon ſein nationales Drama in der Doppelgeſtalt der Oper und des Maskenſpieles feſtgeſtellt.

In Paris war 1540 im hôtel de Flandres das letzte Myſterium, l'apocalypse de St. Jean aufgeführt worden. Die frères de la passion traten 1548 ihr Theater der neuen Geſellſchaft der comédiens ab, welche durch die neue ſchulgerechte Gattung auch den Geſellſchaften der Bazoche und der enfans sans souci den Rang abließen.

Sie ſchafften die dreiſtöckige Myſterienbühne ab, ſpielten auf plattem Boden, der im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen behängt war.*) Die Handlung ſollte auf ein enges Gebiet beſchränkt, das ganze dramatiſche Intereſſe bloß von der poetiſchen Rhetorik getragen, der Phantaſie der Kappzaum angelegt werden. Jodelle, der Vornehmſte unter dieſen comédiens, entſchied 1552 durch ſeine „gefangne Cleopatra“, die mit ängſtlicher Treue den antik-italieniſchen Muſtern nachgebildet war, den Sieg des ſogenannten claſſiſchen Drama's.

Aus den Moralitäten hatte die Schreiberzunft de la Bazoche ſchon längſt eine lebendigere Gattung herausgebildet: die Farce. Sie hatte der Geſellſchaft der enfants sans soucis die ſatyriſche Allegorie überlaſſen und ſich immer mehr der Darſtellung der Wirklichkeit zugewandt. Ihre geiſtlichen und hiſtoriſchen Farcen wurden durch komiſche Epiſoden dem populären Antheil nähergerückt, andre Arten von Farcen ſtellten Thorheit und Unrecht der menſchlichen Zuſtände in komiſcher Weiſe und mit einer faßlichen Moral dar. Wir treffen hier auf große Aehnlichkeit mit dem Faſtnachtſpiel und auf die Grundlagen des modernen Luſtſpiels.**)

---

*) Der Cid iſt noch auf dieſer teppichbehangenen Bühne geſpielt worden.

Dieſe nationale Gattung konnte ſich aber, theils ihrer geſchmackloſen Buntheit, und ihrer Anſtößigkeit halber, ſchwer gegen die neue gelehrte italieniſche Mode der comédiens behaupten. Obenein wurden 1579 auch noch die erſten italieniſchen Maskenſpiele nach Paris gezogen, die durch das Stegreifſpiel ihrer comedia dell'arte allgemeinen Beifall fanden, und ſo gerieth die volksthümliche Farce ſehr ins Gedränge.

Auf dem tragiſchen Gebiete warf in der That Frankreich ſein mittelalterliches Drama vollſtändig über Bord und richtete ſich nach dem Hofgeſchmack mit antiken Elementen ein. Die claſſiſche rhetoriſche Tragödie wurde von Dichtern wie Ronſard, Garnier, Hardy und Rotrou mit Glanz fortgebildet, und die außerordentliche natürliche Begabung der Franzoſen zur Schauſpielkunſt beförderte die neue Bewegung durch hinreißende Declamation. Im Luſtſpiele wußte die lebhafte Gewandtheit und frappante Auffaſſung der franzöſiſchen Talente ſich der italieniſchen

---

*) Eine der älteſten dieſer Farcen, der Advocat Patelin, die ſchon 1480 geſpielt wurde, finden wir bis vor 100 Jahren noch auf dem deutſchen Repertoir.

Weiſe zu bemeiſtern, auch die beſſeren Farcen nicht untergeben zu laſſen, ein Zuſtand, der Molière's Vollendung der franzöſiſchen Comödie vorbereitete.

Das lebhaft bewegte franzöſiſche Theater hatte alſo auch ſchon wichtige Revolutionen erfahren, es beſaß Dichter, die ſeine claſſiſche Periode vorbereiteten, einen conſolidirten Schauſpielerſtand, der den Schutz und die Anregungen eines geiſtvollen Hofes genoß.

In England hatte das Schauſpiel den Reformationskampf ebenfalls, aber glücklicher und mit entſchiedenerm Erfolge als in Deutſchland, durchgemacht. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter der Regierung der Eliſabeth, war der polemiſche Bühnenſtreit ſchon verſtummt, die Reformation des ganzen Landes beendet, und in geſundem organiſchem Wachsthum ging das Drama von der Heiligen- auf die Nationalgeſchichte, auf das Gebiet der Sagen und Novellen über. Geiſt und Formen der mittelalterlichen Bühne erhielten ſich, die Nachahmung der Claſſiker förderte nur die Ausbildung, veränderten nicht den Charakter des Drama's. Schon mit den Dichtern Marlowe und Green begann ſeine Veredlung, und im letzten Decennium des Jahrhunderts erſchien in Shakeſpeare's Gedichten die höchſte Verherrlichung des mittelalterlichen Drama's.

Wie es ſich in Spanien in der Beſchränkung ſeiner Nationalität vollendet hatte, ſo entfaltete es ſich in

Shakeſpeare, im freien ſittlichen Geiſte der neuern Zeit, zu ſeiner ewig gültigen Vollkommenheit.

Wenn auch die engliſche Bühneneinrichtung nicht weiter als die deutſche vorgeſchritten und hinter Italien, Frankreich und Spanien zurückgeblieben ſein mochte, ſo konnte die Ausbildung der Schauſpielkunſt ſich ſicherlich mit der jener Länder meſſen. Wie ausgezeichnete Talente die Schauſpielergeſellſchaft beſeſſen haben muß, welcher Shakeſpeare ſelbſt angehörte, iſt aus den Rollen leicht zu erſehen, welche er für ſie geſchrieben hat.*)

Wie dürftig ſteht die dramatiſche Kunſt in Deutſchland dieſen Erſcheinungen gegenüber! Wie eine mit dem Beile aus einem Klotz gehauene Geſtalt den Marmorſtatuen, die unter eines Meiſters Meißel Leben und Bewegung zu athmen ſcheinen.

Dürfen wir den dramatiſchen Gedichten jener vier Nationen die weltlichen und geiſtlichen Tragödien und Comödien des Hans Sachs, oder das Spiel von der keuſchen Frau Suſanna von Paul Rebhun entgegenſtellen? Dürfen wir die Darſtellungen der Schauſpieler und Sänger, welche die Höfe von Madrid, Paris, London, Rom,

---

*) Es iſt bekannt, daß er eigens für das practiſche Bedürfniß ſeines Theaters dichtete und nachdem er ſich, als Mitdirector deſſelben, davon zurückgezogen, nichts mehr dafür geſchrieben hat. Dramen ohne directen Zweck der Aufführung zu dichten, ſcheint ihm ganz fern gelegen zu haben.

Florenz und Ferrara rührten und ergötzten, mit den Aufführungen unſrer Studenten, Handwerker und Schulknaben vergleichen, die kaum dem rohen Geſchmacke des Volkes genügen konnten, und denen nur hie und da einer unſrer Fürſten eine vorübergehende Neugier zugewendet hatte?

Weit über hundert Jahre war die dramatiſche Kunſt in Deutſchland hinter den andern Nationen zurückgeblieben.

Der Mangel einer Hauptſtadt, in welcher Bildung und Kunſtſtreben der Nation ſich ſammeln und reifen konnte, das Entbehren des Schutzes und des veredelnden Einfluſſes feinſinniger Höfe ſind oft genug als Urſache für das auffallende Zurückbleiben der deutſchen Kunſt angeführt worden. Beides war auch wohl Schuld, daß die dramatiſche Kunſt in Deutſchland nur einem zwar ſehr gut gemeinten, aber durchaus beſchränkten Dilettantismus hingegeben war.

Es waren allerdings ſchon wieder Gaukler- und Comödiantenbanden in Aufnahme gekommen, — wir ſind ihnen unter dem Titel der Niederländer in Wien begegnet — aber die Rivalität der Bürger- und Schulſpiele ließ ſie im Comödieſpielen zu keiner Ausbildung gelangen und beſchränkte ſich größtentheils auf Jongleur-, Fechter- und Seiltänzerkünſte, denen ſich gern Quackſalber- und Zahnbrechergeſchäfte anſchloſſen.

Die Pflege der Schauſpielkunſt wurde nur als gelegentliche Nebenbeſchäftigung getrieben, Niemand ſetzte ſein ganzes Leben daran, keinem beſondern Stande war ſie bis jetzt anerkannterweiſe übertragen — und daß ſie ſo, in Gedicht und Darſtellung, nur bis zu Augenblicken der Ahnung von ihrem eigentlichen Leben vorgedrungen war, haben wir an dem geſchichtlichen Hergange wahrgenommen.

Wie die ſteifen, ſtillen Geſtalten auf den Bildern des Mittelalters, unbeholfen gruppirt, trocken und eckig, von dürftiger Lebensäußerung, mehr durch innere Beziehung, als durch ausgeſprochene Bewegung zuſammenhangend — ſo ſtehen die Gebilde unſrer mittelalterlichen Schauſpielkunſt vor uns. Noch war das dramatiſche Leben nicht zu völligem Durchbruche gekommen, ſeine Gewalt, wie ſeine Schönheit tauchten nur in einzelnen Momenten auf; wie die erſten Aeußerungen des Selbſtbewußtſeins in der bunten Gedankenwelt des Kindes.

IV.

Fortentwicklung durch die Berufsſchauſpieler.

(Bis um 1670.)

Die gewaltſame Verwandlung der Zuſtände, welche Deutſchland im ſiebzehnten Jahrhundert erfuhr, ſollte auch den theatraliſchen Zuſtand total verändern.

Bevor aber der furchtbare dreißigjährige Krieg und der noch furchtbarere Weſtphäliſche Friede den ganzen Schatz des deutſchen Mittelalters, und damit auch das mittelalterliche Theater, wenn auch nicht zerſtören, doch zerſchlagen und zerſtreuen ſollte, meldeten ſich — wie hülfreiche Hausgeiſter, welche den Ruin des Hauſes vorahnend, das Liebſte daraus vorher in Sicherheit bringen — ſchon zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts jene herumziehenden Schauſpielerbanden, welche unter dem Namen der engliſchen Comödianten die allgemeine Aufmerkſamkeit erregten.

Es iſt dies einer jener wunderbaren geſchichtlichen Momente, in denen die haushälteriſche Sorgfalt einer höhern Vorſicht ſich deutlich erkennbar auch der werdenden Kunſt annimmt.

Wie hätten die Anfänge des Theaters in Deutſchland wohl anders erhalten werden ſollen, als daß ſie von beweglichen Banden den ſtabilen Corporationen abgenommen, und ſo, vor der Kriegsfurie her, bald dahin, bald dorthin geflüchtet wurden. Und dieſe Banden mußten zeitig genug erſcheinen, um in noch ungetrübter Zeit die Kräfte zu ihrer Miſſion ſammeln zu können.

Dieſe ſogenannten engliſchen Comödianten mögen anfangs wirklich, wie man behauptet, Engländer geweſen ſein, die ſchon in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts in den Niederlanden und in den Gegenden niederdeutſchen Dialektes, auf die Aehnlichkeit der Sprache bauend, ihr Glück verſucht hatten.*) Von dem grotesken Geſchmack der holländiſchen Bühne, welche damals in großem Flor ſtand, hatten dieſe Truppen Vieles aufgenommen, Stücke, Schauſpieler und deren Spielart; auch führte der Poſſenreißer in ihren Stücken meiſtens den dort volksthümlichen Namen „Pickelhering". Jedenfalls muß der Anſtoß zu dieſer Auswanderung von England vor Shakespeare's Zeit ausgegangen ſein, denn die erſten Truppen brachten keines ſeiner Stücke, auch keines von ſeinen Vorgängern Marlowe und Green mit, ihre Darſtellungen müſſen auch weit hinter der Trefflichkeit jener Geſellſchaft zurückgeweſen ſein, welcher Shakespeare ſelbſt angehörte. *)

---

*) Aehnliche Erſcheinungen in der Theatergeſchichte beweiſen, daß das Sprachverſtändniß nicht nothwendig iſt, um die Schauſpielkunſt anziehend zu machen. Man hatte früher lateiniſchen Spielen zugeſehen, engliſche, holländiſche, franzöſiſche und italieniſche Schauſpieler waren ſpäter in Deutſchland beliebt und deutſche zeigten ſich mit gutem Erfolg in Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Ungarn und Croatien. Im ſechszehnten Jahrhundert ſchon waren italieniſche Schauſpieler in Spanien und Frankreich, im ſiebzehnten franzöſiſche und ſpaniſche in London.

Tieck vermuthet: dieſe Schauſpieler möchten junge Deutſche vom Comptoir der Hanſa in London, oder Abenteurer geweſen ſein, die jene Ueberſetzungen der populärſten altengliſchen Schauſpiele und ihre Darſtellungsweiſe zu uns brachten. Dann wären es alſo nur die engliſchen Stücke geweſen, welche ihnen den Namen der engliſchen Comödianten verſchafften.

Aber es iſt noch ein andrer Grund vorhanden.

Dieſe Comödianten trieben auch Tänzer-, Springer-, Fechter- und Equilibriſtenkünſte, und dieſe körperlichen Geſchicklichkeiten ſcheinen unter dem Namen der engliſchen Künſte bekannt geweſen zu ſein. Heißen doch noch heut

---

*) Daß gegen die Mitte des Jahrhunderts aber Shakespeare'ſche Stücke ſchon auf dem deutſchen Repertoir waren, dafür werde ich ſpäter einen Beweis bringen.

Seiltänzer und Kunſtreiter bei uns engliſche Springer und engliſche Reiter.*) Vielleicht hatten die Comödiantenbanden alſo auch von dieſen Künſten den Namen der engliſchen.

Alles dies aber zeigt uns, daß wir in dieſen engliſchen Comödianten nichts als die alten Landfahrer, Gaukler und Comödianten vor uns haben, die bisher mit niederländiſchen Stücken und Künſten ihr Glück gemacht, davon den Namen getragen, und nun mit friſchen engliſchen Stücken und erneuter Theaterpraxis, durch einen neuen ausländiſchen Modenamen ausſtaffirt, mit ungewöhnlichen Talenten und ungewöhnlicher Energie auftraten.

Sie ſcheinen ſich ſchnell mit den wenigen Banden der ſogenannten Niederländer amalgamirt zu haben, — wie das kaum anders zu erwarten — denn oft werden ſie engliſche und niederländiſche Comödianten genannt, ja oft werden die Namen verwechſelt.

Genug, mit dieſen Banden gewinnen die Schauſpieler von Profeſſion zuerſt Bedeutung in Deutſchland, der Umfang ihrer mannigfachen Künſte machte ſie ſchnell nicht nur in den größeren Städten, ſondern auch an den Höfen der Fürſten beliebt.

---

*) Der auch gebräuchliche Name „ſpaniſche Reiter“ könnte ebenfalls beweiſen, daß dieſe Künſte aus den ſpaniſchen Niederlanden zu uns gekommen ſind (wie die Comödianten), vielleicht kommt dieſer Name aber auch nur von der ſpaniſchen Tracht her, deren man ſich, als für dieſe Kunſtſtücke am angemeſſenſten, bis auf den heutigen Tag bedient.

Herzog Julius von Braunſchweig, der ſelbſt viele Faſtnachtſpiele in engliſcher Manier gedichtet hat*), hielt ſchon 1605 fürſtlich beſtallte Comödianten an ſeinem Hofe. Auch Churfürſt Johann Sigismund von Brandenburg gab einem Schauſpieler — der auch im gewöhnlichen Leben nach einem der verſchiedenen Namen, welche die Rolle der luſtigen Perſon zu führen pflegte, Junker Hans von Stockfiſch**) genannt wurde — 220 Thaler Gehalt, nebſt freier Station und einem Deputat von zwei Eſſen für Bildung einer Compagnie engliſcher und niederländiſcher Comödianten. In ihrer Beſtallung werden dieſelben verpflichtet: „dem Churfürſten auf Reiſen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und ſich ihrer Kunſt, nach eines jeden Geſchicklichkeit mit Springen, Spielen und anderer Kurzweil, auf jederzeit Begehren auf's beſte ſie es immer zu Wege bringen können, unverdroſſen und willig zu erweiſen und gebrauchen zu laſſen, alſo daß Sr Churfürſt. Durchlaucht darob ein gnädiges Wohlgefallen tragen können."

---

*) Unter dem Namen Hibaldeha, d. h. Henricus Julius Brunsvicensis ac Luneburgensis Dux edidit hunc actum.

**) Die Sitte, ſich nach ihrem Rollenfache tituliren zu laſſen, nahmen die deutſchen Comödianten von den italieniſchen an.

Um dieſelbe Zeit empfiehlt der Churfürſt von Brandenburg dem von Sachſen eine Bande engliſcher Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir alſo noch einen engliſchen Namen.

Auch am Heſſen-Caſſeler Hofe waren die Comödianten willkommen. Im December 1611 ſah der ſächſiſche Abgeſandte Humpert von Langen dort eine „Comödie von Tarquinio und Lucretia in einem ſchönen Theater agiren, ſo ſonderlich auf die alte Römiſche Art dazu gebauet, und etliche 1000 Menſchen darinnen ſein und zuſehen können."

Am ſächſiſchen Hofe waren dieſe Banden ſchon ſeit dem Jahre 1609 wohl aufgenommen, wo des Churfürſten Bruder, Burggraf von Magdeburg, ſie von ſeinem Spielgelde bezahlte. Wie lange ſie jedesmal am Hofe verweilt, iſt leider aus den Acten, denen dieſe Notiz entnommen iſt, nicht zu erſehen, aber ſie ſcheinen doch in einer Art von wiederkehrenden Verpflichtung geſtanden zu haben, da der Marſchall von Oſterhauſen am 16. Auguſt 1617 ſeinem Herren anzeigt, „daß die Comödianten wegen ihres Urlaubs inſtändigſt bei ihm angehalten, welcher ihnen, ſeines Erachtens nunmehro gar wohl wiederumb zu erlauben, weil ſie auch ſelbſten darumb anhalten, auch ſonſten auf Zehrung vnd anders, wenn ſie lenger allhier abwarten, viel gehen wirdt."

Früherhin waren ſie mit 500 Thaler bezahlt worden, diesmal erhielten ſie nur 300 Thaler „zu ihrer Abfertigung. So haben ſie — ſchreibt der Marſchall weiter — auch überdieß bey ihrem Wirthe allhier, ehe ſie zu Hoffe geſpeiſet worden, vnd was ſie ſonſten an Loßament, an Stuben, Cammern vnd Betten inne gehabt vnd gebraucht, 130 Thaler verzehrt, welches auch in der Cammer außgelöſet wirdt.“

Solche einzelne Data müſſen uns über die Zuſtände dieſer Truppen orientiren.

1626 erbat der Springer Hanß Schilling aus Freiberg vom Churfürſten Johann Georg ein Patent: im ganzen Lande ſeine Kunſt treiben zu dürfen, in welche nicht nur das Comödien agiren, ſondern auch das Zeigen wilder Thiere einbegriffen geweſen ſcheint, denn er verſprach dergleichen dem Churfürſten herbeizuſchaffen. Sein Schwiegerſohn, der Pickelhering Lengßfeld, erhielt ſpäter eine Erneuerung des Patentes und ſeine Bande wurde bei Hofe angenommen. Sie beſtand aus lauter Landeskindern, was für ihre Aufnahme weſentlich in's Gewicht fiel und uns zugleich beweiſt, daß dieſe Truppen ſich ſchnell nach engliſcher Manier aus Deutſchen organiſirt hatten.

Dies alſo ſind die Banden, von denen der Schauſpielerſtand in Deutſchland datirt.

Auf welcher Stufe muß man ſich denn nun die Schauſpielkunſt bei dieſen Comödianten denken? Wodurch errang dieſe „engliſche Manier“ ſo ſchnell einen allgemeinen Beifall?

Der dichteriſche Stoff, von welchem die Schauſpielkunſt ſich nährt, wird über ihren Zuſtand immer den nächſten Aufſchluß geben. „Sage mir, womit Du umgehſt, und ich ſage Dir, wer Du biſt.“ Dies Wort findet auf die Schauſpielkunſt volle Anwendung. Aus den Stücken alſo, welche die engliſchen Comödianten ſpielten, müſſen wir ihre Spielweiſe ableiten.

Folgen wir zu dieſem Zwecke den Zeugniſſen der Literaturgeſchichte, ſo äußert ſich der Charakter dieſer Stücke zunächſt an den Nachahmungen, welche der Beifall, mit dem ſie aufgenommen wurden, hervorrief.

Wichtiger als die des Herzogs Julius von Braunſchweig ſind die des Procurators Jakob Ayrer zu Nürnberg, der als der ausgezeichnetſte von Hans Sachs Nachfolgern genannt werden muß. Die meiſten ſeiner Stücke ſchrieb er ſchon in den neunziger Jahren,*) obſchon erſt nach ſeinem Tode 1618 ſein opus theatricum im Druck erſchien. Es enthält: „dreißig außbündtige ſchöne Comödien und Tragödien ſampt noch andern ſechsunddreißig ſchönen und kurzweiligen Faſtnachtſpielen.“**)

---

*) wie aus Handſchriften hervorgeht, welche die Dresdner Bibliothek bewahrt.

**) ein zweiter Band mit 40 Stücken wurde verheißen, aber nicht geliefert.

Merkwürdig genug iſt es, daß der erſte Mann von gelehrter Bildung, der für die Volksbühne ſchrieb, ſogleich fremde Muſter herbeizog. Ayrers Stücke zeigen daher allerdings einigen Fortſchritt in regelmäßigerer Gruppirung der Handlung und größerer Lebhaftigkeit der Vorgänge, aber die nationale Einfalt und Ehrbarkeit des Hans Sachs war auch dahin.

Durch Gräuel- und Blutſcenen ſehen wir nun die grauſame Luſt an Schauderſcenen im Publikum geweckt, die theatraliſche Schauluſt durch die Erſcheinung von Rieſen, Zwergen, wilden Männern, feuerſpeienden Drachen und Teufeln, durch Zaubereien, Verkleidungen und Feuerwerke gereizt. Der Teufel wird immer mehr zur poſſenhaften Figur. In der beliebten Comödia vom „getreuen Ramo des Soldans von Babylon Sohn" treten ihrer Drei als Prologus auf und Luzifer fordert das Publikum folgendermaßen zur Ruhe auf:

„Ich mein' zwar nicht daß in der Höll
Wer ein ſolches gethös vnd geſchell
Als dieſe Leut anfangen;
Bin ſchier mit ſchrecken herein gangen.
Sollen das welgezogene Chriſten ſein?"

In einem der Faſtnachtſpiele bläſt der Teufel den Leuten mit einem Blaſebalg hinterrücks die Schelmenſtücke ein. „Dem Bayr mit ſeinem Gevatter Todt" zündet er hinten Raketen an, weil dieſer ihn nicht zum Gevatter nehmen will u. ſ. w. Der derbe Volkshumor, der bis auf Hans Sachs ungeſcheut genug, aber doch mit einer Art von natürlicher Unbefangenheit und keckem Freimuth, ſein Weſen getrieben, fing nun bei Ayrer, nach engliſch holländiſchen Muſtern an, in gemeine Unverſchämtheit auszuarten. Das Gebiet des Komiſchen erfuhr überhaupt eine entſchiedene Verwandlung, indem der Luſtigmacher, der bei Hans Sachs noch in mannigfachen Charakteren erſchienen war, ſich jetzt in eine maskenhafte conventionelle Geſtalt zuſammenzog. Das Maskenweſen der altrömiſchen Comödie, welches in die italieniſchen Stegreifſpiele übergegangen war, in Spanien, England und Holland nationale Nachahmungen erzeugt hatte, griff nun auch in Deutſchland Platz. Der Schalksnarr, welcher ſich als Bott (Bote) und als Knecht Rubin in den Myſterien angekündigt hatte, den wir in den Faſtnachtſpielen ſchon als Knecht, als Eulenſpiegel, Eſop, Narren, Hans Wurſt, Hans Hau u.ſ.w. haben ſpuken ſehen, er wurde jetzt als eine beſtimmt erkennbare Figur, förmlich eingeſetzt und mit einem Gattungsnamen verſehen, der das, was man von ihm zu erwarten habe, ſogleich außer Zweifel ſtellte. Bei Jakob Ayrer ſtoßen wir zuerſt auf den privilegirten Poſſenreißer nach dem Muſter des engliſchen Clown. Dem alten Stande des Bott oder Knechtes war er nicht entwachſen, aber er hieß nun „der Kurtzweiler Jann Poſſet“.

Was das Gebiet der poſſenhaften Licenz hierdurch an Ausdehnung gewann, das büßte das Gebiet der komiſchen Menſchendarſtellung ein. Die vielgeſtaltige menſchliche Schelmerei, Narrheit und Tölpelei war nun zu einer einzigen Maske zuſammengeſchrumpft.

Zu all den neuen Reizmitteln, welche der Bühne aus dieſen mannigfachen Veränderungen des Volksdrama's erwuchſen, geſellte ſich noch die neue Gattung der engliſchen „Singetſpiele“, kleiner Schwänke, welche aus Strophen beſtanden, die fort und fort nach einer einzigen Melodie geſungen wurden, obſchon ſie willkürlich zerſchnitten und den verſchiedenen Perſonen zugetheilt waren. Ein Beiſpiel aus dem Faſtnachtſpiel: „von dem Engelländiſchen Jann Poſſet, wie er ſich in Dinſten verhalten: in deß Rolandts Thon.“

Die Frau beſchwert ſich über Janns liederliches Leben, als er erſcheint:

Erſte Strophe.

Jann

Ey grüß dich Gott, meine liebe Frau
Wo wiltu ſo frü nauß?

Ela

Ich rath dirs zwar, mir nicht vertrau;
Wilt du ſo halten Hauß,
Kann ich dieß nicht vertragen
Ich büßt' all's mit dir ein.
Ich will dirs Maul zerſchlagen,
Daß du ſelſt denken mein.

Zweite Strophe.

Jane (neigt ſich)

Gnad Frau, ich will es nimmer than
Sonder euch ghorſam ſein.

Ela

Seh, Löll, ſo faß den Korb halt an,
Vnd was ich kauffe ein
Das muſt du mir heimtragen,
Darumb mir bald nachtritt.
Ich will dirs Maul zerſchlagen —

Jann

Ey Frau, umb gnad ich bitt.

Man war ſchon durch die Meiſterſänger an dieſe Weiſe gewöhnt, eine große Anzahl von Verſen nach einer immer wiederkehrenden Melodie — „Thon", wie ſie es nannten — vortragen zu hören; dieſen Gebrauch aber auf einen dramatiſchen Vorgang anzuwenden, wodurch alſo die verſchiedenen Perſonen in verſchiedener Stimmung ſich ein und derſelben Leyer anbequemen mußten, zeugt von eben ſo großer muſikaliſcher Genügſamkeit, als von Mangel dramatiſchen Lebens zu jener Zeit.

Obenein waren es bekannte Melodien, denen die Strophen angepaßt waren, was denn oft auch gezwängt und drollig genug herauskam. So heißt es in einem Singetſpiel von Ayrer, das im „Thon: Liebhaben ſteht eim jeden frey" geſungen wird:

„Mein advocat iſt alert genug
Und weiß der ſach gut rath, ja rath,
Einen guten weg er mir fürſchlug,
Der wer mir gar nit ſchad,
Doch auch begehret hat, ja hat, ja hat."

und weiter:

„Ein Eid hatt ich geſchworn
Wo mir der Bſcheid wär worn, ja worn, ja worn."

ferner:

„Und daß er war vergwiſt
Daß ſein Sünd war gebuſt, ja buſt, ja buſt."

Unter dieſen Melodien kommt der „Thon, in dem man den engliſchen Roland ſingt" oftmals vor, er muß beliebt geweſen ſein. Andre heißen: „Dillathey o Narr dummel dich. Aus friſchem freiem Muth tanz du mein edles Blut. Venus du und dein Kind, ſind alle beide blind. Apollo ging ſpazieren. Mein Herz iſt betrübt biß in den Todt falalala u. ſ. w."

Alles dies brachte allerdings neue Bewegung, Anregungen mannigfacher Art in die dramatiſche Kunſt, aber das poetiſche Gemüth, die treuherzige Naivetät des Hans Sachs hatte der Entwicklung des Volksdrama's eine ganz andre Richtung verheißen als die nun eingeſchlagen wurde. Und wenn ſchon im Reflex der Ayrer'ſchen Gedichte die Einwirkung der engliſchen Comödianten uns auffallen muß, ſo werden wir bei der Betrachtung der Stücke, welche ſie ſelbſt ſpielten, eine ganz entſchiedene Verwandlung der dramatiſchen Kunſt wahrnehmen.

Lange nachdem die Truppen in Deutſchland aufgetreten waren, im Jahre 1624 erſchien die erſte Sammlung ihrer Stücke unter folgendem Titel im Druck:

„Engeliſche Comedien vnd Tragedien, das iſt: Sehr ſchöne herrliche vnd auſſerleſene geiſt- vnd weltliche Comedi vnd Tragedi Spiel Sampt dem Pickelhering. Welche wegen jhrer artigen Intentionen kurzweiligen auch theils wahrhafftigen Geſchicht halber von den Engelländern in Deutſchland an Königlichen- Chur- vnd Fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs- See- vnd Handels- Städten ſeynd agirt vnd gehalten worden, vnd zuvor nie im Druck außgegangen. Allen der Comedi vnd Tragedi Liebhabern vnd andern zu lieb vnd gefallen, dergeſtalt in offem Druck gegeben, daß ſie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb angerichtet vnd zur ergetzlichkeit vnd Erquickung des Gemüthes gehalten werden können.“

Vermuthlich ſind dieſe Stücke von den Schauſpielern ſelbſt herausgegeben worden, offenbar iſt — was Tiek ſchon bemerkt hat — der Text zum Theil extemporirter Rede nachgeſchrieben. Nicht nur in den Pickelheringſcenen wiederholen ſich einzelne Späße nnd Witze, die dem Publikum beſonders gefallen mochten, ſondern auch in den ernſten Scenen kehren gewiſſe Phraſen wieder, ja ganze Scenen ſind aus einem Stücke in das andre übertragen worden; ein Beweis, daß es vorräthige Improviſations-Einſchiebſel der Schauſpieler waren. Daß bei ſolchem Verfahren der Vers nicht hatte beibehalten werden können, verſteht ſich von ſelbſt; alle Stücke (bis auf die Singſpiele) ſind in Proſa geſchrieben. Eine wichtige Veränderung. Die dramatiſche Handlung war dadurch der Wirklichkeit näher gerückt und der Schauſpieler hatte es mehr in der Hand, ſein Spiel, durch improviſirte Erweiterung oder Abkürzung der Reden, nach der Empfänglichkeit des Publikums zu richten; freilich aber verfielen nun die Stücke auch der zufälligen Erfindungskraft des Schauſpielers, und mit dem Verſe war der Reiz der Form, die Schranke des poetiſchen Maßes aufgegeben.

So ſind dieſe Stücke gewiſſermaßen als Produkte der damaligen Schauſpielkunſt zu betrachten und deshalb für die Geſchichte derſelben von großer Wichtigkeit, während ſie für die der Literatur nur den einer Rarität haben. Sie bilden die Grundlage aller Geſtaltungen, welche die Schauſpielkunſt weit über ein Jahrhundert hinauserfahren hat, und es iſt daher unerläßlich, ſich genauer damit bekannt zu machen.

Unter den Stücken, welche uns die Zeit des erſten Erſcheinens der engliſchen Comödianten am meiſten vergegenwärtigen, iſt vielleicht Titus Andronicus das merkwürdigſte. Eine ſiebenactige Tragödie, die auch in

England ſo beliebt war, daß ſie immer wieder und wieder bearbeitet werden mußte, ſelbſt von Shakespeare. Aus ſeiner Bearbeitung wiſſen wir ſchon, daß für uns dieſe von Blut und Gräueln ſtarrende Geſchichte weit eher Schauder und Ekel erregen kann, als „zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüthes dienen", in der Abfaſſung aber, welche die engliſchen Comödianten mit ſich führten, werden die entſetzlichen Vorgänge obenein mit einer Art von ſtumpfer Rohheit vorgetragen, die gedankenarme Sprache hat nicht den Shakespeare'ſchen Schwung, welcher ſolchen Thatſachen die Waage hält, alles iſt platt und brutal.

Am Schluſſe des vierten Actes, da Titus die Söhne der Kaiſerin, — welche ſeine Tochter geſchändet und ihr Zunge und Hände abgeſchnitten haben, damit ſie die Namen ihrer Henker weder nennen, noch ſchreiben könne, — in ſeiner Gewalt hat, ruft er ſeinen Leuten:

„Holla Soldaten, kommt eilends heraußer. Kompt hie und haltet mir dieſe beyde ſteiff und feſte. Nun ihr ehrvergeſſenen und mörderiſchen Schelme, meynt jhr, daß ich ſo gar von ſinnen kommen bin, daß ich euch nicht kennen ſollte? (ziehet ihnen die Kappe vom Angeſichte) Seyd jhr nicht der Keyſerinnen Söhne und meynet mich verrätherlich vmb mein Leben zu bringen? Aber jetzt habe ich, woran ich mich rechen kann. Bringt mir da alßbald ever ein, ein ſcharffes Scheermeſſer und ein Schlacht-Tuch herauſſer. Ja jetzt habe ich ein heimlichen

Rath bei mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen will, vnd meinen Muth wiederumb genugſam an ſie kühlen.

(jetzt kompt einer, bringet ihm ein ſcharffes Scheermeſſer vnd ein Schlacht-Tuch, er macht das Tuch vmb, gleich als wenn er ſchlachten wil)

Gehe auch geſchwinde hin vnd hole ein Gefäß. (gehet hin) Und du kom mit denſelben Mörder, den du haſt hieher, vnd halte jhm ſeine Gurgel herüber, daß ich ſie kan abſchneiden. (Bringt Gefäß) Und kom du hie mit deinem Gefäß, halt es ihme unter die Gurgel vnd fange alles Blut darein.

(Der elteſte Bruder wird erſtlich herüber gehalten, er wil reden aber ſie halten jhm das Maul zu. Titus ſchneidet jhm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäß, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.)

Nun kom du andrer auch heran. Halt ihn ebenſo die Gurgel herüber.

(Er weigert ſich heftig, zum Tode, wil reden, aber ſie halten jhm das Maul zu. Titus ſchneidet jhm die Gurgel, das Blut wird aufgefangen, darnach todt an die Erde gelegt.)

Nun habe ich jhnen die Gurgel beyde halb abgeſchnitten, was ich aber nun geſchlachtet, daruber wil ich ſelber Koch ſeyn, die Häupter wil ich gar klein zuhacken vnd ſie in Paſteten backen, worauf ich denn den Keyſer ſampt jhrer Mutter zu Gaſte bitten wil, vnd alſobald ein Friedens Boten nach dem Keyſer ſchicken. jhr aber nempt alßbald die Cörper vnd bringet ſie mir in die Küchen."

Abgeſehen von dem Widerwillen, den die brutale Behandlung des ſcheußlichen Gegenſtandes einflößt, muß es zunächſt auffallen, daß das Stück noch keinen Fortſchritt zur eigentlichen dramatiſchen Handlung bezeichnet. Es iſt immer noch nichts Anderes, als dialogiſch vorgeführte Hiſtorie. Mit Eſther und Haman, Fortunat und dem verlornen Sohn iſt es derſelbe Fall. Alles geſchieht ohne innere Vermittelung, wir ſehen eine Kette von bewegten Vorgängen, welche die Spannung des Publikums, die Schauluſt, Neugier und Lachluſt zu befriedigen ſuchen, Abenteuer aller Art, ein ewiges Umherirren der Helden und Heldinnen durch alle Länder der Welt, immer neue Gefahren, immer neue Errettungen, — aber das Volksdrama verfährt hiebei noch immer wie das Volksmärchen: es ſtellt die Begebenheiten nebeneinander und überläßt dem Zuhörer, ſich die Entwicklung der Seelenzuſtände der Perſonen auszumalen. Es zeigt ſie nur auf ihren Gipfeln, in Freude, Schmerz, Zorn oder Verzweiflung. Die Sprache hat ein förmlich wiederkehrendes Schema. Die Perſonen ſagen: „nun will ich dies thun" und nachher „nun habe ich das gethan". Die eigentliche dramatiſche Handlung, ſelbſt wenn ſie mit aller Umſtändlichkeit vor den Augen des Publikums geſchieht, wie das Gurgelabſchneiden im Andronicus, muß erſt noch als geſchehen gemeldet werden; das Drama konnte von der erzählenden Form nicht loskommen.

Unſre heutigen Puppenſpiele haben ganz natürlich immer noch dieſe Sprache, denn die Marionette hat kein inneres dramatiſches Leben, es muß Alles von ihr ausgeſagt werden, und die Schauſpieler zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts hatten noch das Weſen der Marionetten und wurden von den Fäden der darzuſtellenden Hiſtorie regiert.

Wenn nun aber durch die engliſchen Comödien das Drama nicht an innerer Entwicklung gewann, an Poeſie und Unſchuld verlor und an Rohheit zunahm, was war es denn, wodurch dieſe neuen Spiele die alten ſo entſchieden in Schatten ſtellten?

Es war die größere Geſchicklichkeit und Sicherheit, die erfahrenere Anwendung aller Hülfsmittel, die ausgebildetere Berechnung der Effekte, kurz es war der hundertfältige Vortheil, den die Profeſſion über den Dilettantismus hat.

Die engliſchen Comödianten gingen geradezu und ausſchließlich darauf aus, dem Publikum zu gefallen.

Die bisher vorherrſchende moraliſche Tendenz der Spiele hatten ſie fallen laſſen, es gab keine Prologe und Epiloge mehr mit ihren ſittlichen Nutzanwendungen. Die längſt bekannten bibliſchen Stoffe wurden ſelten gewählt oder durch eine Doppelhandlung des Pickelherings, — wie die ehelichen Zwiſtigkeiten in der „Eſther“ —

gewürzt. Unterhaltende neue Hiſtorien und Märchen dagegen, mit ſteter Abwechſelung der Begebenheit, Ueberraſchungen, größtmöglicher Spannung und Erſchütterung durch Kampf- und Blutſcenen, oder durch die derbſte Beluſtigung an unzüchtigen und ſchmutzigen Späßen, Prügelſcenen und Kapriolen, das war es, worauf ſie ausgingen. Den Zwiſchenacten der Tragödien wurden die luſtigen geſungenen Buhlerſchwänke eingeſchoben, Satyrtänze, Equilibriſtenkünſte, Verwandlungen, Flugwerke und Zauberſtückchen lieferten neue Reizmittel, und obſchon ihre Bühneneinrichtung nur dürftig war, ſie auch noch keine Decorationen hatten, wußten ſie doch von allem Apparat, der das Spiel der Darſteller unterſtützte, geſchickten Gebrauch zu machen. Ayrer bemühte ſich zwar, auch der Handwerkerbühne dieſe Künſte zu Nutzen zu machen, er gab z. B. an: daß man das Geräuſch des Gewitterregens mit einem an Bäumen befeſtigten Multer und Siebe hervorbringen könne u. ſ. w., aber die ehrlichen Bürger konnten es den Berufscomödianten doch nicht wett machen.

Die körperlichen Geſchicklichkeiten derſelben, ihre Kunſtgriffe müſſen zur Beurtheilung ihrer Erfolge auch weſentlich in Betracht gezogen werden. Ihre Theatergefechte wurden nach Kunſt und Regel aufgeführt, die oft vorkommenden Satyrtänze waren gewiß reich an grotesken und gefährlichen Sprüngen. In Eſther und Haman macht der Sohn des Pikelherings — hier Hans

Knapkäſe genannt — Equilibriſtenkünſte mit einem Bogen oder Reifen, die ſein Vater nach Bajazzoweiſe nachmachen will und darin ſtecken bleibt, welche Gelegenheit denn ſeine Frau wahrnimmt, ihn erbärmlich abzuprügeln. Die ganze Scene iſt offenbar nur dieſer Künſte wegen da.

Zu alle dem muß man noch hinzurechnen, daß die engliſchen Comödien auch auf den Kitzel des Grauſens, auf die geheime Blutgier im Volke ihre Rechnung machten. Die Luſt Hinrichtungen zuzuſchauen, die Anziehungskraft, welche daher bei den Paſſionsſpielen, die in aller Ausführlichkeit dargeſtellte Kreuzigung immer bewährt hatte, dieſe grauſame Lüſternheit wurde von den neuen Schauſpielen ausgebeutet. Das noch heut zu Tage ſo beliebte Gauklerſtückchen aller Taſchenſpieler, das des Kehlabſchneidens, wurde gewiß in der angeführten Scene des Titus Andronicus mit vieler Geſchicklichkeit angewandt und die an den Hälſen der Prinzen verborgen angebrachten Blaſen, mit Blut gefüllt, von Andronicus zerſchnitten, brachten unfehlbar eine grauſige und unerklärliche Wirkung hervor, an der man ſich nicht ſatt ſehen konnte. So war, im König Mantaler, der Hokuspocus mit dem enthaupteten Liebespaare, das ſeine Köpfe neben ſich liegen hat, kein geringes Anziehungsmittel.*)

---

*) Seite 33 zeigt, daß das Kopfabſchneiden ſchon in den Myſterien mit großer Geſchicklichkeit vorgeſtellt wurde.

Auch das Erhenken des Haman durch Hans Knapkäſe muß auf merkwürdige Weiſe bewerkſtelligt worden ſein. Haman ſpricht noch auf der Leiter, mit der Schlinge um den Hals: „Wie ſüß iſt das Leben, wie bitter iſt der Tod. Nun Welt Ade." Hierauf „ſtürtzet ihn Hans hinunter, ſchneidet hernach ab, trägt ihn hinein." Gewiß ein anziehendes und räthſelhaftes Schauſpiel!

Das ſich ſelbſt Erſtechen war dergeſtalt abgenutzt — da in jeder Verzweiflungsſcene wenigſtens der Verſuch dazu gemacht wurde — daß man den mehr erſchütternden Selbſtmord einführte: den Kopf gegen die Wand einzurennen. Er kommt wiederholentlich vor und wir finden die Vorſchrift dabei: „Er fellt in Verzweiflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daß das Blut unter den Hut herfür dringet, welches mit einer Blaſe wohl gemacht werden kan."

Auch bei Montalers Tode finden wir einen ähnlichen Effect, es heißt im Texte: „Hier fangen ſie an zu ſtreiten, da der König in den Kopff gehauen wird, daß er niederfellet, welches ſo in dem Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet."

Theatereffecte dieſer Art hatten ſich in Frankreich ſchon überlebt, die Niederländer hatten die Erbſchaft davon begierig angetreten und ſie den ſtammverwandten Deutſchen reichlich mitgetheilt. Durch ſie kam das Theater der Luſtbarkeit einer Thierhetze nah, und — ſeltſam genug inmitten des allgemeinen Blutbades, das der dreißigjährige Krieg anrichtete, zur Zeit da der größte Abſcheu gegen ſolche Darſtellungen hätte herrſchen ſollen, ſtieg im Gegentheil der Geſchmack an Blutſcenen und erzeugte die Gattung der „Mordſpektakel“.

Daß die offenbare Verwilderung des Geſchmackes, welche die engliſchen Comödianten mit ſolchen Kunſtmitteln in Deutſchland hervorbrachten, durch ihre Darſtellungsweiſe ebenfalls genährt werden mußte, liegt in der Natur der Sache. Schauſpieler, welche mit ihren dichteriſchen Stoffen dergeſtalt an die Rohheit ihrer Zuſchauer appellirten, werden dieſelben grellen Farben auch zu ihrer Darſtellung gewählt haben. Dieſe altengliſche Manier iſt es gewiß, welche Shakeſpeare im Hamlet bezeichnet, wenn er von jenen „handfeſten haarbuſchigen Geſellen“ ſpricht, „welche die Leidenſchaften in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die den Tyrannen übertyrannen und weder den Ton, noch den Gang von Chriſten, Heiden oder Menſchen haben und ſo ſtolziren und blöken, als hätte irgend ein Handlanger der Natur Menſchen gemacht und ſie wären ihm nicht gerathen; ſo abſcheulich ahmen ſie die Menſchheit nach.“

Nun denke man ſich vor Zuſchauern, welche an die ſchlichte und lebloſe Weiſe gewöhnt waren, mit welcher die Schüler und Handwerker ſteif und ungelenk agirten.

ſolche Kraftſtellen, wie die des ſchon verſtümmelten Titus Andronicus, da ihm die Häupter ſeiner Söhne gebracht werden, in der outrirten engliſchen Manier vorgetragen!

Es ſteht vorgeſchrieben: „Titus vnd ſein Sohn Veſpaſianus können kein Wort mehr für Angſt reden, ſtehen gleich als todte Menſchen.“ Nun aber bricht Andronicus aus:

„Ach! Ach! Ach Zeter vnd Mordio vber dich blutgieriges betriegeriſches Weibsbild! Wo iſt wol jemals ein betrieglichers, hoffertigers vnd blutdürſtigers Weib geweſen, denn dieſe verfluchte Kayſerin! O ſelber mag ich mich anſpeyen, daß ich ſie habe leben laſſen vnd nicht die Gurgel abgeſtochen, da ſie meine Gefangne war. O du Vnbarmhertzigſtes vnd Vndankbarſtes Weibsbild, wie kann doch müglich ſein, daß die Sternen am Himmel dir nicht ſollten feind ſein, ja die vnvernünftigen Creatur werden mit mir weinen. O ihr himmliſchen Götter werdet ſolche Vebelthat nicht dulden können, ach verleihet mir Witz vnd Verſtandt, daß ich möge weislich bedenken, wie ich mich an die verfluchte Creatur möge doppelfeltig rechnen.“

Und wenn nun der Sohn noch wüthender losbricht:

„O hertzlieber Vater, ſolche Tyranney vnd Teufels-Vndankbarkeit iſt nicht erhöret, ſo lang die Welt geſtanden! So ich's aber nicht ſollte rechnen, were ich nicht werth, daß ich den Erdboden betreten ſollte. Derhalben kann ich mich nicht länger enthalten vnd bitte, leget mich an Wehr und Waffen vnd gebet mir in beyde Hände ein lang ſtreitbares Schwerdt, damit ich gehe zum Pallaſt, vnd alles waß mir ankömpt, wil ich darnieder hawen, auch nicht ſtreiten wie ein Menſche, ſondern wie ein raſender Teuffel. Keine eiſerne Thüre ſol mir ſo ſtarck ſein, ſondern wil es zermalmen vnd zerbrechen, vnd wann ich dann den Keyſer mit der Keyſerinnen habe darnieder geleget, wil ich noch in die vndanckbaren Römer hawen, ſo lang ich immer kan vnd mag, mich auch darnach gerne wil nieder ſchlagen laſſen, dann ich mein Leben nichts mehr achte.'“

Mußten ſolche, bisher ganz unerhörte theatraliſche Affecte das deutſche Publikum nicht in wahrhaft fieberhafte Aufregung verſetzen?

Und dieſe wilde Leidenſchaftlichkeit war nur die eine Seite des Reizes, den die engliſchen Comödianten ausübten. Die Vorrede des erſten Bandes ihrer Stücke ſpricht von ihren „artigen Inventionen, der Anmuthigkeit ihrer Geberden, auch öfters Zierlichkeit im Reden, womit ſie bei hohen und Niederſtands Perſonen großes Lob erlangen,“ dieſe Eigenſchaften wurden unſtreitig durch die theaterluſtigen Studenten, welche ſich ſchnell zu den Comödiantentruppen gedrängt hatten, vortheilhaft ausgebildet. Schon die letzten Stücke des erſten Bandes deuten auf gelehrten Einfluß, die Anmerkungen für die Scenerie ſind, wie in den geiſtlichen und Schuldramen, lateiniſch geſchrieben, die Muſter der römiſchen Comödie machen ſich geltend. Im zweiten Bande der geſammelten Stücke aber, welcher 1630 unter dem Titel: „Liebeskampf oder ander Theil der Engeliſchen Comedien und Tragedien u. ſ. w.*) erſchien, nehmen wir einen, gegen die ältern Stücke engliſchen Urſprungs, ſehr veränderten Zuſtand wahr.

Die Sprache hat den preciös geſchraubten Styl der damaligen literariſchen Mode und ihre gelehrte Koketterie. Der Pickelhering wirft mit lateiniſchen Brocken um ſich und die Grazie des Ausdrucks wird in Einmiſchung vieler Fremdwörter geſucht. Die Heldin ſagt: „Die Götter ſind mir favorabel" oder „meine Speranz iſt aus" und Prinz Arpilior, im König Mentalor, äußert ſich nach unzähligen überſtandenen Gefahren und Nöthen folgendermaßen:

„Galathea, mein einiges Lieb, dieweil wir durch der Götter providenz biß auff die Stunde ſo gnädiglich erhalten, dahero wir den Göttern billig Dank zu ſagen ſchuldig. Nebendem ſo laſſet uns nun, nach lang außgeſtandener Pein, in der Süßigkeit der Ehelichen Liebe auff unſere zuvor gethanen Zuſage nach Hertzens Luſt erquicken. Solches, als ich hoff, wird euch nicht zuwider ſeyn, daß es nun mit Pomp und ſolenniter vollzogen werde.

---

*) In den ſiebenziger Jahren erſchienen noch einige Bände engliſcher und franzöſiſcher Comödien, ſie enthielten aber meiſtentheils Molière'ſche und andere Stücke, welche einer wiederum verwandelten Periode der Schauſpielkunſt angehören.

Galathea antwortet:

Einiges Lieb! Ihr Liebſte wiſſen, daß unſere Hertzens ſo in einander verwickelt, daß es auch nicht mehr als ein Hertz iſt, darumb was euch beliebet, daſſelbige mir gefallet.

Arpiller.

Nun ſo geben wir ſolches zu vollziehn. Streitbarer Ritter Floriſel, ich bitte, er*) wolle uns folgen und die Zwecke genieſſende vollziehen helffen."

Auf dieſen geſpreizten ceremoniöſen Ton, dem wir in unſern Tagen ſeinen Platz im Puppenſpiele anweiſen, thut ſich, von dieſer Zeit an, die Schauſpielkunſt viel zu gut; er war der feinſten Sitte jener Zeit gemäß, und wurde daher überall angebracht. Offenbar war er die Frucht des lange dauernden Einfluſſes der ſpaniſchen Grandezza, die durch die ſpaniſchen Truppen in Deutſchland ſelbſt im Volke bekannt wurde und ihm ſehr vortheilhaft imponirt zu haben ſcheint.

Unter den vielfachen Vorſchriften für die Darſtellung kommen Reverenzen und feierliche Höflichkeiten, Handgeben und unzählige Baſelman's vor, worunter man ſymboliſche Handküſſe zu verſtehen hat (baisemain, bacciaman), welche mit tiefer Verbeugung graciös auf die eigne Hand applicirt wurden. So balancirte nun eine preciöſe Vornehmheit den rohen Kraftausdruck.

---

*) Wir ſehen hier die damals ganz moderne Höflichkeit, fremde Perſonen in der dritten Perſon anzureden, angewendet.

Aber die Verfeinerung griff weiter und tiefer. Nicht nur die altrömiſchen, auch die Muſter der italieniſchen und ſpaniſchen Schäferſpiele wurden immer mehr benutzt, der Ausdruck erhielt mehr Vermittelung der Zuſtände, Uebergänge, Reflexionen, und die Schauſpielkunſt ging allmälig mehr auf Schilderung von Seelenzuſtänden aus. Freilich mußte mit dieſem Fortſchritte in der Kunſt, auch die Verderbniß jener Muſter mit in den Kauf genommen werden. Buhleriſcher Reiz, leidenſchaftliches Verlangen, üppige Vorſtellungen, glühende Affecte, ſtete Küſſe und Zärtlichkeiten, ſtete Anrufungen der Venus und des Cupido, als unentrinnbare Gewalten, machten die eingeflochtenen, oft ſehr langen Betrachtungen über Sittenverderb und den Werth der Tugend nur zu ihrer langweiligen Folie.*)

---

*) Dieſe Reflexionen wurden meiſtens dem Negromanten in den Mund gelegt, einem weiſen Wundermann, der faſt in allen Stücken erſcheint und ein geheimnißvolles Weſen mit Ceremonien, Weiſſagungen und Verzauberungen trieb. Auch hierin huldigte die Bühne dem vorherrſchenden Hange jener Zeit zu Aſtrologie und Negromantie.

Die Ehrbarkeit erhielt damit einen harten Stoß, aber das träge Blut der deutſchen Schauſpielkunſt erwärmte ſich; es kam über ſie wie die erſten Verſuchungen des Jünglingsalters.

Daß die Liebe ſchon in den ältern Stücken eine große Rolle ſpielte, zeigt des Königs Sohn aus Engellandt, der, zum Zweikampf mit dem Schottenkönig bereit, als er deſſen Tochter erblickt, das Schwerdt fallen läßt und ruft:

„O! O! Kein Wort kann ich mehr reden. Wer hatte geglaubt, daß Göttin Venus mächtiger ſein ſollte denn Gott Mars. O ihr ſchön Creatur, wie macht ihr mich jetzt ſo kraftlos, daß ich mich auch mit dem geringſten Ritter zu ſtreiten nicht unterſtehen dörfte. Derhalben ſchöne Princeſſin bitte ich in Unterthänigkeit, nehmet mich an vor euren trewſten Diener ſo ihr jemalen gehabt."

Neben ſo ehrbarer ritterlicher Werbung hatten nun die Schauſpieler zärtlich ſchäferliche Liebesklagen, ſehnſüchtige Spiele mit dem Echo, leidenſchaftliche Erklärungen und Ausbrüche der liebenden Verzweiflung vorzutragen und dabei die außerordentliche Schwierigkeit zu beſtehen, das Intereſſe dafür, gegen die eingeworfnen Späße des Poſſenreißers, zu erhalten, der in dieſen Stücken überall die Hand im Spiele hatte.

Die aufmerkſame Betrachtung dieſer komiſchen Perſon iſt für den Verlauf der Kunſtgeſchichte von großer Wichtigkeit.

Der Ayrer'ſche Kurzweiler, der Bott Jann Poſſet, ſcheint nur kurze Zeit in der Mode geweſen zu ſein, die engliſchen Comödianten führten den Spaßmacher unter populäreren Namen ein, die ſie aus allen Ländern herbeigezogen hatten. Bekanntlich wurde der Name des Luſtigmachers immer von der beliebteſten Speiſe des Volkes hergenommen. Aus den Niederlanden ſtammten Pickelhering und Stockfiſch, aus Frankreich Jean Potage, den unſer Volksmund in Schampitaſche verkehrte. Jak Pudding ſollte die engliſche, Signor Macaroni die italieniſche Abkunft bezeugen. Alle dieſe lockenden Fremdnamen aber verbargen nichts Anderes als den alten deutſchen Hans Wurſt, der denn auch ſein Recht und ſeine Herrſchaft behauptete und dem zu Zeiten, beſonders in Süddeutſchland, der tölpelhafte Riepel zur Seite ſtand.

Daß Hans Wurſt eine ſehr alte volksthümliche Figur, iſt erwieſen. Luther ſagt 1541 in ſeiner Schrift wider den Herzog von Braunſchweig-Wolfenbüttel, daß das Wort Hans Wurſt nicht von ihm erfunden ſei, ſon- von andern Leuten gebraucht werde wider die groben Tölpel, ſo klug ſein wollen, doch ungereimt und ungeſchickt zur Sache reden. In einem Faſtnachtſpiele von Peter Probſt „vom kranken Bauern“ kommt Hans Wurſt unſers Wiſſens zuerſt auf die Bühne, bei Hans Sachs erſcheint er als Lanzenknecht in der Reiſe ins Bad, wo er einen Pfaffen gefangen nehmen hilft. 1573 kommt er im „Fall Adams“ von Georg Roll, zuſammen mit Hans Han, neben Gott Vater und Sohn vor.

Gelehrte Unterſuchungen, welche der berühmte Schauſpieler Riccoboni angeregt, haben feſtgeſtellt, daß die luſtige Perſon aller Nationen und folglich auch der Hans Wurſt ein Abkömmling des maſoniſchen Kochs aus der altrömiſchen Comödie ſei, deſſen Küchenmeſſer ſich in die Pritſche verwandelt habe. Gewiß iſt, daß der Grundcharakter des Luſtigmachers eben ſo uralt als unvergänglich iſt. Es würde zu weit führen, wollte ich alle die ſcharfſinnigen Erörterungen aufreihen, welche darüber bis auf den heutigen Tag angeſtellt worden ſind *), es handelt ſich hier nur darum, die lebendige Erſcheinung des Luſtigmachers zu veranſchaulichen, dem die Berufscomödianten volksthümliche Anerkennung verſchafften und der unter allen Namen und Formen ein und derſelbe Repräſentant des Volkswitzes blieb.

Er war ein halb tölpelhafter, halb gewandter, halb dummer, halb verſchlagener, unternehmender und feiger, lüſterner und luſtiger Burſche, der nach Bedarf der Umſtände eine oder die andre dieſer Eigenſchaften hervorkehrte. Dadurch hatte er den Spaß für alle erdenklichen Situationen in der Taſche. Er war kein beſtimmtes komiſches Individuum, aber er ſah allen möglichen ähnlich und konnte — ſchnell wie der Bajazzo aus ſeiner

---

*) ganz neuerdings von Prutz und Mundt.

Mütze mit einem einzigen Griffe alle erdenklichen Kopfbedeckungen formt — ſich augenblicklich zu jeder beliebigen Lächerlichkeit herleihen, ohne jemals die Ironie über ſich ſelbſt und über die ganze Welt aufzugeben.

Er war, wie geſagt, kein Individuum, er repräſentirte auch keine einzelne Gattung, ſtreng genommen war er alſo für die Menſchendarſtellung gar kein Gegenſtand, ſondern nur ein Quodlibet, ein Capriccio, ein pot pourri von Schelmerei, Narrheit, Einfalt, Spottſucht und Gemeinheit. Eine theatraliſche Convention, ein komiſcher Chorus, der den lächerlichen Inhalt der ſceniſchen Vorgänge reflectirte; der perſonificirte Volkswitz, der in vollem Uebermuth ſelbſt mitten in die ernſthaften Scenen hineinſprang, um ſich über alles Vornehme, Geſpreizte und Ueberſchwängliche luſtig zu machen, oder den Gegenſatz davon an ſeiner eignen derben Wirklichkeit zu zeigen.

Wir kennen dieſen Spaßvogel längſt aus Myſterien und Faſtnachtſpielen, jetzt aber ſollte Hans Wurſt ſeine Herrſchaft durch die Berufscomödianten immer weiter ausbreiten; die Allerweltsnarrheit ſollte nunmehr unter einer feſten Firma ihr Weſen treiben, der man ein Generalprivilegium auf alle erdenklichen Poſſen und Schwänke ertheilte.

Die Entfaltung dieſes Momentes nimmt man in den engliſchen Tragedien und Comedien deutlich wahr.

Unter den verſchiedenen grellen Farben, in welchen der Hauptluſtigmacher ſchillert, treten allerdings zwei Hauptnuancen hervor. Es iſt der Fopper, der luſtige Tauſendſaſa, und der träge, gefräßige und trunkne Tölpel, der von ſeiner Frau geprügelt wird u. ſ. w. Man würde aber ſehr irren, wenn man in den verſchiedenen Namen den Unterſchied dieſer Nuancen angedeutet finden wollte; Hans Wurſt, Pickelhering u. ſ. w. ſind eben ſo oft gewandte Fopper aller Welt, als ſie die Gefoppten und Geprügelten ſind; dieſer Unterſchied ging offenbar aus der Perſönlichkeit der Darſteller hervor. War dieſer alt oder dick, ſo hob er die träge, tölpelhafte Seite hervor, war er jung oder ſchlank, ſo ſtellte er Gewandtheit und Luſtigkeit voran. Darum war ja die dramatiſche Sprache dieſer Comödianten zum Theil auf Improviſation geſtellt, damit man ſie immer den perſönlichen Eigenſchaften der Spieler accomodiren konnte. Allerdings eine ſehr practiſche Einrichtung, die dann auch des Erfolges nicht ermangelte.

In den vorliegenden gedruckten Comödien neigen Hans Knapkäſe in Eſther und Haman, Cnemon der Bawer in Sidonia und Theagnes, Schrämgen im Schäferſpiele Amyntas und Silvia*), Schampitaſche im König Montalor, offenbar dem Tölpel, dagegen Hans Wurſt in der Macht Cupidinis, Pickelhering in Roſalia und Liſtanus, Monſour Schoßwitz*) im Unzeitigen Vorwitz**) mehr dem luſtigen Schalke zu, und dennoch ſind ſie alle im Grunde ein und dieſelbe Perſon ohne Individualität und ihre Poſſen laufen zuletzt auf ein variirtes Einerlei hinaus. Einige Beiſpiele werden das überzeugend darthun.

---

*) Einer [illegible]eitung des amynta von Taſſo, die denn auch durch Züge vo[illegible] Zartheit und Lieblichkeit auffallend gegen die übrigen Stücke abſticht.

Bei ſeinem Erſcheinen begrüßte der Spaßmacher immer zuerſt das Publikum.***) Folgende Rede kommt oft vor: „Ey, ey, eine wackre ſtattliche vnd anſehnliche Geſellſchaft iſt das! Darbey auch die Honig gebeitzeten vnd jungkutzelichten, zu Tiſch vnd Bett dienenden Damen vnd Paſtorellen ſich finden laſſen.“ Von hier ab wird nun die Anrede variirt. Monſour Schoßwitz z. B. fährt fort: „Ihr Dämchen, weil ihr nun hier ſo verſamlet ſeyd, ſagt mir doch, wie gefall ich euch wol? Mich deucht ich bin noch gut genung. Ihr het wol all ein Schoß zu mir, wann ich euch haben wollte. Fragt einander nur ob es nicht wahr iſt?“†)

---

*) Schoß von geſchoſſen, verliebt.

**) Nach einer Novelle des Cervantes.

***) Der Kaufmann und Quackſalber bei den Oſterſpielen that das auch. Siehe Seite 72.

†) Aus vielen dieſer Anreden ſcheint hervorzugehen, daß die Frauen und Mädchen im Publikum von den Männern abgeſonderte Plätze einnahmen.

Hans Wurſt fährt ein andermal fort, indem er ſich mit der dramatiſchen Handlung in Verbindung ſetzt: „Ihr werdet ohn allen Zweiffel zum theil wiſſen vnd zu vernemen haben, wie daß mich der kohlſchwartze Teuffel in das knarrhafftige Hauß des alten Störenfrieds geführet. Was ſoll ich aber newes als wie ein Waſſerlechzendt Pferdt, von der durſtigen Liebe Vertrinkender, von Liebe Verfangener ſagen? Ich bin bei einem Eiſengrimmigen Herren geweſen, der mir verbieten wollte vnd ein Gebiß ſeines nicht viel witzigen Verſtandes an meinen Mund legen, mir alſo das Honigſchmeckende vnd lachende Herzen vnd Küſſen abſchneiden; auch die Zunge aus nicht viel beſondrer Andacht anſäſſeln, daß ich den jungen liebreichen Venus-Kindern vnd tauſend ſchönen Zuckermäulchen nichts ſagen ſollte von meiner im Wamſe und darbei tragenden Liebe. Auch die Augen, darauß die Liebesſtrahlen ſchießen gegen mir, mit ſeinem ſtettigen vngehobelten Genatter den Paß verlegen, alſo daß ich mit meinem ſchnatterhafftigen Maul ſtumm ſein ſolle, vnd nicht ſagen, wie mir zu Muth offt, einer Spannen vnter dem Obertheil meines Gehirns. Deß möchte wol des Müllers laſtbar Thier mit langen Ohren lachen. Weil mir aber ſolche knorrende Weiſe gar nicht gefellt, vnd es auch in meinen großen Kopff mit Gehirn gefüllter Weisheit nicht bringen kann, daß ichs allein laſſen ſollte vnd doch unſer vielfräßiger Haußknecht ein Gedietzele mit der Köchin haben will“ — hier geht er nun die Liebeleien im Hauſe bis auf die Hausthiere durch — „vnd ich wäre doch allein ſo keuſch wie Matz Schotte? das reimte ſich ja mit Herr Merten. Alſo habe ich nach meinem Dienſte, der faſt vierzehn Tage, weniger zehn, gewähret, hinter der Thür meinen Abſchied genommen von Herren Nemo vnd Nullus. Iſt nun irgend vnter dem Haufen ein verliebt Kammerkätzchen, die man wol mit eim halb Schock Lichtern vnter den Bauermägdlein ſuchen muß, vnd einen Diener bedarff, die laß mir es kund thun u. ſ. w.“*)

Auf dieſen Eingang, deſſen einzelne Beſtandtheile man in den meiſten Stücken wiederfindet, wird Hans Wurſt dann gewöhnlich vom Helden des Stückes in Dienſt genommen, nachdem er ihn lange auf ſeine Fragen mit albernen Antworten gefoppt hat. Nun finden wir ihn als parodirenden Genoſſen der Abentheuer ſeines Herren, wo er denn die geſpreitzte Liebesnoth und Verzweiflung ironiſirt.

Die mittelalterliche Vermiſchung des Burlesken mit dem Ernſten dauert unabläßig fort.

---

*) Dies (ad spectatores) zu den Zuſchauern Reden erlauben ſich auch die ernſten Perſonen der Stücke, um ſich den Antheil geradehin abzufordern, ja ſo ſehr ſuchte man das Publikum ins Intereſſe der Handlung zu ziehen, daß, als König Montalor ſeinen Sohn angreift, Galathea ad spectatores ruft: „Ach, ach Vnglück, helfet die beiden Menſchen von einander bringen!“ und dann erſt in die Scene nach Hülfe ſchreit.

Im König Montalor z. B. erzählt Schampitaſche von ſeines Prinzen Liebesſchmerz und fragt die Damen unter den Zuſchauern: ob ſie keinen Arzt dafür wüßten? als der Prinz erſcheint und zu klagen beginnt: „Amor! O Gott aller Grauſamkeit, wie tormentirſtu!“

Schampitaſche (ad spectatores)

Ja ſagt ich's nicht?

Arpilor

Ach leider Galathea, jederzeit ſo ich euch nenne und an ewren Namen denke, fügt ihr mir tödtlichen Schmerz zu, der ich ſtätigs in den Banden ewrer unvergleichlichen Schönheit behafft bin.

Schampitaſche

Ach, ach, die Liebe wird meinen Herren gar auffreſſen!

Arpilor

*) O du grimmiger Amor, wie kannſt du ſo ſchädlich und voller Hochmuth ſeyn, daß du nicht das Königliche Geblüte, von dem ich entſprungen, achten thuſt! Ja viel weniger auff meine zarte Jugendt anſehen thuſt, inmaßen daß zu erachten iſt: du wolleſt deine Macht — mich allgemach in der Hitze deiner lebendigen Flammen verzehrende — an mir erzeigen.

---

*) Anrufungen dieſer Art kommen unzählige Male vor.

Schampitaſche

Daß ich ihn nur nicht gar ins Waſſer hineinwerffen ſoll, daß doch die Flamme verlöſchen möchte u. ſ. w.“

Noch eine andre Scene aus der Comödia von der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis“ giebt uns eine Vorſtellung jener Epoche.

Florettus ſucht ſeine verlorne Jucunda und kommt mit dem Hans Wurſt in den Wald, wo ſie erſchöpft niedergeſunken iſt.

Florettus

„O warumb lebe ich? Warumb verkürtz ich mir nicht mein von Lieb betrübtes Leben? Ich habe angeklopfet durch die Frage bei allen Menſchen, ſo mir auffgeſtoſſen, ob ſie nicht die, ſo mein Hertz liebet, geſehen? Ich habe geruffen durch die Seuffzer meines Hertzens, iſt mir aber auch noch keine Antwort worden. O Mordio! Verfluchter Cupido! Warumb haſtu mein Hertz mit Liebe entzündet vnd die Kron vnd Blum aller keuſchen Jungfrawen vor meine Augen geſtellet, derer Schönheit in mein Hertz gebildet vnd derſelben höfliche Geberden durch einen Schein der Phantiſirung ſtündlich, ja augenblicklich meinen Augen präſentiret? Vnd handelſt doch ſo tyranniſch mit mir, daß du ſie mir durch andere entführen laſſen.

Echo*)

Laſſen.

Hans Wurſt.

Höret Herre, wer ruffet wieder?

Floretto

Meine Dame biſtu da?

Echo

Da.

Floretto

Wo biſtu Jucunda?

Echo

Da.

Florettus

Jucunda!

Echo

Da.

Florettus

Ach ich höre wol, es iſt nur eine Fantiſirung und Widerthon von dem Echo herrührende.“

Hans Wurſt findet nun die ohnmächtige Jucunda, ruft ſie an: „Seid ihr todt?“ (ad spectatores) das Menſch lieget in ultimis capris.

---

*) Das Spiel mit dem Echo, nach ſpaniſchen und italieniſchen Muſtern, kommt bis zum Ueberdruß oft vor.

Florettus klagt indeß fort:

Ach ihr Götter, erhöret doch meine Klagen!

Hans Wurſt

Der todte Narr will nicht ein Wort reden.

Florettus

Ach, wehe mir!

Hans Wurſt

Herre, dort liegt eine, ſie ſiehet bald aus wie Jungfrau Jucktseuchda (Jucunda), ſie kann es aber zwar wol nicht ſein, denn ſie iſt todt vnd Jungfer Jucktseuchda war lebendig.

Florettus

Was haſtu wieder vor Einfelle?

Hans Wurſt

Wollet ihr es nicht glauben, gehet hin vnd redet mit ihr, da werdet ihrs wol hören, daß ſie todt iſt.

Floretto

Wer iſt todt? vnd wo iſt Jucunda?

Hans Wurſt

Wenn ihr die Augen aufthetet! Sie biß euch ja bald.

Florettus

O Jupiter was ſeh ich? Jucunda mein Schatz, Jucunda mein Hertz! Jucunda höret ihr nicht mehr? Ewer hertzliebſter Floretto iſt bey euch! O Pluto, haſtu derer Seele, die mein Hertz liebet, durch deinen Fuhrmann, den Carionem, in der blühenden Zeit der beſten Jugend berauben laſſen vnd alſo zu dir in den Abgrund der Hellen geriſſen? Ach was ſehe ich? was mache ich? warum lebe ich? was quele ich mich mit Worten, warumb ſtoß ich nicht das ſchwerd durch mich?"

Indem er zieht, ſpringt Hans Wurſt auf die Seite und ſchreit auf. Floretto fährt fort, zu verzweifeln, ruft „Welt hiermit Ade!" und will ſich erſtechen. Hans Wurſt ſchreit wieder auf, da hält Floretto inne.

„Doch muß ich noch zuletzt deine verblichnen Lippen nach Luſt vnd Begierde küſſen, weil ich derſelben nicht im Leben nach Herzensluſt habe theilhafftig werden können." (Küſſet ſie.)

Jucunda richtet ſich auf*).

„Was vor Lieblichkeit empfinde ich, vnd wie geſchieht mir?

Hans Wurſt (ad spectatores)

Sehet, was iſt das?"

Die Entzückung der Liebenden geht nun in zärtliche Liebkoſungen aus, während welcher Hans Wurſt ad spectatores ſpricht: „Höret vnd ſehet doch nur, ihr Jungfrawen vnd jungen Geſellen vnd merket wol dieſes Exempel: was das Hertzen für eine Krafft! Pfui ihr kohlweiſſen, Fingerdick hinter den Ohren ſchalkhafftigen Dörens! wehret euch nicht ſo, wie ihr zu thun pflegt, laſſet euch nur wacker hertzen. Rucket die Goſchen fein hart hin, wann euch der ſchoßhafftige Galan ein Schmätzigen darauff geben will, ſehet ihr es doch, was es für Krafft hat. Sie, die Jungfraw war todt, der Kuß machet ſie wieder lebendig, da ſie das Maul auff ſeinem befandt, ich meine ſie kunnte nach Luſt ſchnappen. Verſuchet es nur alle, die ſich noch zur Zeit dafür geſcheut; wann es nit wol thut, ſo ſaget mirs wieder."

---

*) Auch die Auferweckung durch Küſſe wiederholt ſich öfter.

Florettus

Nun wolan, weil es die Götter alſo gefüget, daß wir dieſes Ortes zuſammen kommen, haben wir uns billig zu frewen. Will derowegen, ſobald wir nach Tolona kommen, Curirer per Posta nach Malocos zu meinem Herren Vater ſchicken, daß jhm ſolche Frewde avisiret werde, damit derſelbe praeparasi zu vnſerm Beylager mache vnd alſo wir den gewünſchten Zweck vnſrer Liebe genießen mögen. Du Hans Wurſt, verkündige du vnſer gehabte Frewde zu Tolona.

Hans Wurſt

Ich ſol nun auch eine Klunte nehmen, juch ho ho!

Florettus

Herzlieb, ſie folge mir.

Jucunda

Hiermit caſſire ich alles Vnglück vnd alle verliebte Herzen folgen mir ſo nach.

Gehen hertzent alſo vom Plan.“

So waren dieſe Schauſpiele beſchaffen, welche die allgemeinſte Senſation erregten, nach dieſem Maaßſtabe haben wir den deutſchen Geſchmack des ſiebzehnten Jahrhunderts zu meſſen. So ſah der Luſtigmacher aus, der länger als hundert und fünfzig Jahre ſeine Bühnenherrſchaft in Deutſchland behaupten konnte; es ſind nur noch wenig Züge dem Umriſſe ſeiner Perſönlichkeit hinzuzufügen.

Daß der Pickelhering oder Hanswurſt dieſelben Reden und Späße oft wieder anbrachte, habe ich ſchon erwähnt, die Betheuerung z. B. „bei dem Höchſten, der dem andern die Schuhe putzet,“ liegt ihm immer im Munde. Gewiſſen Späßen, welche noch in Mitte des vorigen Jahrhunderts von Luſtſpielen benutzt worden ſind, begegnen wir ſchon hier. So probirt der Spaßmachter eine ihm aufgetragene Beſtellung mit allen Reverenzen und lächerlichen Ungeſchicktheiten, vor einem aufgeſteckten Stock, einer Mütze oder dergleichen. Einen abzugebenden Liebesbrief ſucht er unter tauſenderlei Papieren, die er aus den Taſchen, dem Hute und den Schuhen hervorholt; ein Geldgeſchenk muß er ſich wohl aus fünfzig Papieren herauswickeln u. ſ. w. Dergleichen Einzelſpäße ließen ſich dann bequem an verſchiedenen Orten verwenden, ſie wurden, da ſie zum Theil nur pantomimiſch waren, auch oft während einer ernſthaften Scene angebracht, um das Publikum immer mit dem Poſſenreißer zu beſchäftigen.*) Sie ſind, in Folge des italieniſchen Einfluſſes einer ſpäteren Periode, bei uns unter dem Namen Lazzi bekannt, in ihre Kathegorie gehört auch das lächerliche Stolpern, Fallen, Stoßen, das vielartige Prügeln u. ſ. w., das wir uns in reichlichem Maaße als Eigenheiten der alten Poſſenreißer zu denken haben.

Daß gegen rohe und ſchmutzige Scherze das Publikum nicht empfindlicher geworden war, als es bei den Faſtnachtſpielen geweſen, bewies die ſtete Wiederkehr von Scenen, wie jene, in welcher Hans Wurſt mit dem Uringlaſe von ſeinem liebeskranken Herrn zum Doctor läuft, es unterweges fallen läßt, aber auf die glückliche Auskunft geräth: das Verſchüttete aus eignen Mitteln wieder zu erſetzen. Oft aber ſcheint dennoch unbegreiflich — wir mögen uns den Zuſtand der Sitte jener Zeit noch ſo roh denken — wie es möglich geweſen, daß Frauen und Mädchen unter den Zuſchauern, bei der grenzenloſen Frechheit und verbuhlten Lüſternheit der

---

*) Shakespeare ſchon nannte es „ſchändlich und Beweis eines jämmerlichen Ehrgeizes von dem Narren, der das thut", dennoch geſchieht es bis auf den heutigen Tag.

Scenen haben ausdauern können, welche der Pickelhering oder Hanswurſt mit ſeiner Frau oder der Zofe ſpielte; die pöbelhaften Reden und ſchamloſen Handgreiflichkeiten überſteigen allen Glauben. Daß die Frauenrollen nicht von Frauen, ſondern von Knaben geſpielt wurden, mindert allerdings die Verletzung der Weiblichkeit, mußte aber andrerſeits durch den widrigen Eindruck überwogen werden: Knaben ſolchen Unfug mit dem Geſchlechtsverhältniſſe treiben zu ſehen. Genug, das ganze theatraliſche Leben in Deutſchland, bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, läßt uns auf einen wahrhaft brutalen Zuſtand des Geſchmacks und der Sitte ſchließen.

Daß der Hauptluſtigmacher nicht der einzige war, verſteht ſich von ſelbſt, die leichtfertige Geliebte oder zänkiſche Frau ſtand ihm immer zur Seite, und der geſoppte Alte, der Ehemann, der alte Buhler oder Hahnrei rundet den Kern des komiſchen Perſonals ab. Von dieſem wurden die kleinen Singecomödien, oft ohne weitere Hülfe geſpielt, auch ſogenannte Aufzüge, muſikaliſche Zwiſchenſpiele, welche zwiſchen den Acten der Tragödien aufgeführt wurden, um das Publikum wieder zu erheitern*). Ueberdies waren den meiſten ernſten Stücken ſchon poſſenhafte Scenen eingewoben, und wo das nicht der Fall, füllte der Luſtigmacher nicht nur die Pauſen der Zwiſchenacte, ſondern auch auffallend große Zeitſprünge der Handlung inmitten des Actes, durch improviſirte willkürliche Poſſen aus. Man findet dann im Text die Bemerkung: „allhier agirt Pickelhering.“

---

*) In dieſen Singecomödien wechſelte man mit der Zeit, mit den Melodien, weil eine einzige zu große Monotonie erzeugte.

Eine halb pantomimiſche Scene im König Montalor läßt uns auf die Art dieſer Pickelherings-Actionen ſchließen.

Der König hat Schampitaſche mit Roſine verheirathet und ihm verſprochen, nach der Geburt ſeines erſten Kindes ihm tauſend Thaler zu ſchenken. Schampitaſche ſetzt nun ſeiner Frau, das ganze Stück hindurch, zu, ſie ſolle in aller Geſchwindigkeit ein Kind bekommen und ihm die tauſend Thaler ſchaffen. Sie beruhigt ihn endlich, er ſolle ſeinen Willen haben, und mitten in die ſchaurigſten Scenen, wo mit Leichen und abgeſchlagenen Köpfen geſpielt wird, fällt nun folgender Auftritt:

„Schampitaſche bringt einen großen Jungen in ein Tiſchtuch gewickelt, als ein Kind getragen, ſingt:

---

d. h. wenn die eine lange Zeit regiert hatte, fing man eine andre an und dann wieder eine andre. Daß aber jede einzelne Perſon ihre eigne Weiſe haben könnte, darauf kam man immer noch nicht.

Ach! Ach! Ach! Der liebe Gott
hat mir ein Kindchen geben
Ach! Ach! Ach!

Setzt ſich nieder, nimmt daſſelbe, driſchels vnd ſchieſſels wol, vnd hat wunderliche Geberden mitte, welches man alſo nicht vorſchreiben kann, denn ein jeder, der ſolches Agiret, wird ſelber nachdenken können, wie mit einem Kinde zu ſpielen. Letzlich ruffet er:

Roſina! Frawe! Frawe!

Roſina.

Was wollt ihr dann nun haben?

Schamb:

Ey du liebe Frawe bringe doch einen Napp voll Muß her, daß ich meinem Kindgen was zu eſſen gebe.

Roſina holet und bringet Mus, welches Schambitaſche dem Jungen mit einem großen Löffel einſtreichet, ſo lange es freſſen kann, letzlich das ganze Geſicht mit Muß beſtreicht. Wann das Muß alle, gehet Roſina abe, da muß der Junge hernach kreiſchen, biß er ihm letzlich entleufft. Alſo gehende lauffen ſie beyde vom Platze.“

Auch dieſe Scene gehört in das Gebiet der ausgeführteren Lazzi, und wir ſehen, daß, wie der Spaßmacher ein durchaus unentbehrliches Ingredienz einer jeden theatraliſchen Ergötzlichkeit war, man ſeiner Willkür auch faſt ungehindert die Zügel überließ.

Zur Vervollſtändigung unſrer Anſchauung vom Bühnenzuſtande dieſes Jahrhunderts, noch Einiges.

Die Bühne war, wie aus allen Stücken deutlich hervorgeht, ein bloßes erhöhetes Podium, ohne Vorhang und Decorationen, nur mit Teppichen verhangen.*) Dieſelbe Einrichtung, welche auch in Paris von der Geſellſchaft der Comédiens eingeführt worden war. Die Gardine des Hintergrundes ließ ſich in der Mitte öffnen und zeigte einen zweiten verhangenen Raum, als das Innere eines Hauſes oder Zimmers. Das war der ganze ſceniſche Apparat. Die enormen Sprünge, welche in den Stücken noch immer in Raum und Zeit geſchehen, verurſachten daher keine Verlegenheit. Die weiteſten Reiſen wurden noch immer dadurch angedeutet, daß die Schauſpieler von einer Seite ab und von der andern wieder auftraten; ſie ſagten dann: nun bin ich hier im Walde, oder in der Stadt u. ſ. w., damit war der Zuſchauer orientirt. Z. B. Gleich nachdem der junge Fortunat den Sultan betrogen hat, tritt er wieder auf und ſagt: er ſei nun 60 Jahr alt geworden und fühle ſich ſterbend. Das Drama verfuhr immer wie die Erzählung, die Alles bis auf die intereſſanten Momente überſpringen darf.

Der Muſik bediente man ſich auf mannichfache Weiſe. Oft wenn die Pickelheringſpiele in Zwiſchenacten nicht angemeſſen ſchienen, wurde Inſtrumentalmuſik gemacht. Zwiſchen dem vierten und fünften Act im König Montalor z. B. heißt es: „Hier muß eine ſtille Muſic gehalten werden, anſtatt der Nacht, weil ſich ſonſt nichts wol will agiren laſſen. Alſo daß Muſic dieſe Scena erfüllet.“ Auch zweiſtimmige Lieder wurden in den Zwiſchenacten geſungen, die ſammt den Noten bei den engliſchen Comödien abgedruckt ſind. Oft aber dient die Muſik auch den ſceniſchen Vorgängen. Im Fortunat, da Andaloſia den Schlaftrunk von der Prinzeſſin erhält, heißt es: „jetzt fangen ſie an zu geigen“ und bis er nun eingeſchlafen, der Zauberſeckel ihm entwendet worden iſt, er wieder aufwacht, ſeinen Verluſt entdeckt, in Verzweiflung geräth und nun ſelbſt der Muſik Schweigen gebietet, „wird ſubmiſſe muſicirt.“ Wir ſehen hier auch ein melodramatiſches Element ſchon benutzt.

---

*) Als der verlorne Sohn von Haus zu Haus betteln geht, antworten ihm die Leute aus den Häuſern, nach der Anmerkung „unter den Tapetichten hervor.“

Im Coſtüm war das Theater durch die Berufscomödianten ſo wenig, als im Decorationsweſen vorgerückt, obwohl die Aufmerkſamkeit darauf, als ein wichtiges Hülfsmittel der mimiſchen Darſtellung, unverkennbar iſt. Sowohl in den engliſchen Comödien als in Ayrers Stücken, die wir in der erſten Hälfte des XVII. Jahrhunderts als zum Repertoir der Wandertruppen gehörig zu betrachten haben,*) finden ſich mehrere Vorſchriften über die Kleidertracht und ihren Wechſel, um veränderte Zuſtände anzudeuten: Es heißt von den Perſonen: ſie erſcheinen „in Bauerskleidern, in fürſtlichen, in zerriſſenen, in heidniſchen Kleidern u. ſ. w. Von der Venus ſagt Ayrer „ſie geht ein mit bloßen Hals vnd armen, hat ein fliegents gewand vnd iſt gar Göttiſch gekleit.“ Daß die Tracht der Zeit fortdauernd das Weſentliche des Theatercoſtüms hergab, dürfen wir nicht vergeſſen.

---

*) Ganz neuerdings iſt in Nürnberg ermittelt worden, daß Ayrer i. J. 1605 geſtorben.

Das Coſtüm des Poſſenreißers — wenn er als ſolcher und nicht wie oft in andrer Geſtalt, als Hirt, Bauer, Hofmann, Henker u. ſ. w. erſchien — hatte etwas Matroſenartiges, war alſo wohl urſprünglich das des holländiſchen Pickelherings. Schnallenſchuhe, weite offne Beinkleider von gelber Farbe, die faſt bis zum Knöchel herabreichten, an den Seiten mit einem gezackten grün oder blauen Streifen, eine offne hochrothe Schooßjacke, über die grüne oder blaue Weſte, einen Ledergurt, vorn mit einer Schnalle oder einer großen Schelle und einen breiten runden Hemdkragen. Der graue Hut auf entweder kurzgeſchorenem Kopf oder hoch auf dem Scheitel zuſammengebundenem langem Haar. Das hölzerne Narrenſchwerdt ſteckte im Gurt.

Die Summe all dieſer Angaben mag uns die Theaterpraxis verſinnlichen, welche die Berufscomödianten in Deutſchland einführten. Sie trug die Erbſünde des Standes: *Die Sucht zu gefallen*, ganz offen an der Stirn, ging auf ihren Zweck: zu erſchüttern oder zu beluſtigen, geradenweges los, unvermittelt und unveredelt; ja verſchmähte kein Mittel dafür.

Dann aber tritt uns auch daraus eine totale Verwandlung des Verhältniſſes zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt entgegen.

Im Myſterium ſowohl als in dem ausgebildeten Bürgerſpiele war die Schauſpielkunſt immer noch wenig mehr als das Organ für das Dichterwort, Figurant der ſichtbaren Vorgänge geweſen, jetzt trat die Schauſpielkunſt ſelbſtändig hervor und nahm ihre Stelle als Vertreterin der ganzen dramatiſchen Kunſt mit voller Verantwortlichkeit ein. Sie unterwarf ſich dem Dichterworte nicht mehr unbedingt, ſie modelte es eigenmächtig, je nach ihren Fähigkeiten und Bedürfniſſen, denn ein geſunder Inſtinkt ſagte ihr, daß es vor allem auf eine innere Uebereinſtimmung zwiſchen Wort und Darſtellung ankomme. Wurde nun auch dadurch der Ausdruck roh und platt, oder voll ungeſchickter Förmlichkeit, ja darf man dieſen Entwickelungsmoment ſelbſt geſchmackverderblich nennen, ſo bezeichnet er dennoch einen Rieſenſchritt in der Entwicklung unſrer Kunſt. Was ihr vor Allem noth that, tritt hier hell ins Licht und Alles andere dagegen zurück. Die friſche Kraft lebendig menſchlicher Zuſtände — wenn auch übertrieben und gemein, ungehobelt und geſchmacklos vorgetragen — machte ſich als das Weſen der Schauſpielkunſt freie Bahn. Sie lernte hier den ganzen Umfang ihrer Kräfte und Hülfsmittel kennen, ſie wurde mit Gewalt ihrem dumpfen, eingeſchränkten Zuſtande entriſſen.

Und ſelbſt jenes Jagen nach draſtiſchen Effekten, ging es nicht aus dem — wenngleich bis jetzt auch nur inſtinktlichen Verlangen hervor: die Eindrücke bis zur ſtärkſten Sympathie, wie mit unmittelbar gegenwärtigen Vorgängen, zu ſteigern, alſo den eigentlichen dramatiſchen Lebenspunkt zu treffen?

Daß es die Fortſchritte des engliſchen und holländiſchen Theaters waren, welche die deutſche Schauſpielkunſt ſich aneignete, zeugte von ſehr geſundem Takt. Sie traf hier auf die verwandten germaniſchen Elemente, die mittelalterliche Kunſt ſchon von neuem Geiſte durchdrungen. Nichts war ihr hier fremd, das Eigene nur praktiſcher ausgeprägt. Wohl mit Recht ſagt Tiek: daß der Gedanke uns rühren kann, wie ſchon damals Deutſchland der Berührung mit dem größten dramatiſchen Dichter, mit Shakespeare, ſo nahe, der Weg ſchon gebahnt war, das Größeſte und Edelſte ſich anzueignen. — Daß die Zeit dafür nicht reif war, erwies ſich ſelbſt in England, wo Shakespeares Gedichte bald nach ſeinem Tode der fremdländiſchen Manierirtheit Platz machen mußten, gewiß aber iſt, daß, wenn in Deutſchland nach den Zerrüttungen des dreißigjährigen Krieges eine wahrhaft nationale deutſche Poeſie möglich geweſen wäre, ſie in der Schauſpielkunſt ſo friſche Jugendkraft, ſo durchaus nationale Stimmung gefunden hatte, um die lebendigſte Sympathie zu wecken und ihr die größten Triumphe zu bereiten.

War doch das Publikum ſchon von dieſen Schauſpielen in engliſcher Manier ſo hingeriſſen, daß ſie der dramatiſchen Kunſt ſelbſt mitten in den Verwüſtungen des Vaterlandes noch ein lebendiges Intereſſe erhielt.

Wie leicht dieſe Comödiantenbanden ſich in Deutſchland recrutiren konnten, iſt uns aus dem Verlauf der Geſchichte bekannt genug. Knaben, Jünglinge und Männer waren durch die Schul-, Univerſitäts- und Bürgercomödien geübt, Luſt und Talent erweckt, und ſo fehlte es denn nicht, daß ſchon in den erſten Jahrzehnten des ſiebzehnten Jahrhunderts, ſchon bevor die beſprochenen Comödien und Tragödien im Druck erſchienen, die Wandertruppen ſich anſehnlich vermehrt und vervielfacht hatten.

Vornehmlich war es die academiſche Jugend, die ſich, gelockt von dem Beifalle und der Aufnahme, welche die engliſchen Comödianten an Höfen und in Städten fanden, gereizt von dem Anſcheine eines feſſellos poetiſchen Wanderlebens und dem Zauber der Bühnenthätigkeit, ſich dieſen Truppen am ſchnellſten anſchloß. Waren die Studenten doch ſchon geübt, hatte das umherziehende Leben doch für ſie nichts Entwürdigendes, denn der fahrende Schüler war ein, von der Geſellſchaft anerkannter Stand. Und erſchien es nicht ſogar vornehmer, als angeſtaunter Bühnenheld Gaben einzufordern, als ſie durch gelehrte Brocken und lateiniſche Verſe zu erfechten? Ja, war es nicht dem eigenthümlich deutſchen Studentenweſen, das ſich in phantaſtiſchen Zuſtänden von dem wirklichen bürgerlichen Leben abzuſondern liebt, ſo ganz angemeſſen, dieſe poetiſch iſolirte Welt im Bühnenleben zu ſuchen? Gewiß, es kann nicht auffallen, daß die am meiſten bekannt gewordenen Schauſpielertruppen des ſiebzehnten Jahrhunderts faſt ganz aus Studenten beſtanden und daß darüber der Name der engliſchen Comödianten ſich nicht lange erhielt; um ſo mehr als bei dieſen Studententruppen ſich eine Rückkehr zu den gelehrten und moraliſchen Tendenzen wieder geltend machte.

Die Truppen wurden von Prinzipalen geführt, welche Beſitzer des theatraliſchen Apparates, Inhaber der nöthigen Privilegien waren, die Geſammtthätigkeit regelten und daher auch Comödiantenmeiſter genannt wurden.

Der erſte dieſer Prinzipale, welcher bekannt geworden iſt, war ein gewiſſer Treu. Er beſuchte Berlin von 1622 bis 1625 mehrere Male, und einer ſeiner beſten Schauſpieler ſoll der nachmalige däniſche Hofprediger Laſſenius geweſen ſein.*) Aus Studenten beſtanden auch die Truppen des gekrönten Poeten von Sonnenhamer, ſo wie Karl Pauls, der eines Oberſtleutnants Sohn und beſonders bemuht geweſen ſein ſoll, die Poſſenſpiele zu verdrängen und Ueberſetzungen einzuführen. Der Hamburger Paſtor Riſt, dieſer fruchtbare Comödienſchreiber, berichtet: daß, 1646 Andreas Gärtner mit ſeinen, gelehrten und wohlgeſchickten Studenten von Königsberg nach Hamburg gekommen ſei und ſo viel Beifall gefunden, daß als er ſich nach Danzig zürückgewandt, man ihm den Schauplatz für ſeine Wiederkehr offen erhalten habe. Recht charakteriſtiſch war die Erſcheinung einer Studententruppe, welche 1648 zu Mainz in einer Bude unter ihrem Prinzipal Schneider ſpielte. Dieſer ſchrieb ſich „Magiſter Sartorius, Präſes und Herzog Thaliens“ und ſeine Schauſpieler nannten ſich „Parnaßbrüder, auch Emporiumsſaſſen.“ Sie ſpielten Schäferſpiele und geiſtliche Stücke aus dem alten Teſtamente und den Evangelien, und geriethen um der letzteren Gattung willen mit den Jeſuiten in Streit, weil dieſe ſich das Monopol der geiſtlichen Spiele anmaßten, und richtig die Vertreibung der rivaliſirenden Studententruppe aus der Stadt durchſetzten. Im Jahre 1660 erſchien wieder eine Geſellſchaft von Studenten in Berlin, geführt von Karl von Zimmern.

---

*) Gervinus widerſpricht dieſer allgemein verbreiteten Angabe, indem Laſſenius erſt 1636 geboren ſei.

Dies waren die Truppen, welche die Schauſpielkunſt in geachteter Erſcheinnng durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges hindurch retteten. Man darf aus der

Weiſe, in welcher ihrer gedacht wird, entnehmen, daß Geiſt und Friſche, neben einer gewiſſen gelehrten Ehrbarkeit, ihnen Achtung und Antheil verſchaffte. Der lange Krieg hatte nicht viele Truppen aufkommen laſſen, ihre Erſcheinung war immer noch etwas Feſtliches, ein von Stadt zu Stadt verpflanztes theatrum academicum, das mehr aus Luſt an der Sache, denn des Erwerbes wegen wanderte.

Für die Schauſpielkunſt war es ſchlimm, daß dieſe Studentengeſellſchaften zu oft in ihren Gliedern wechſelten, je nachdem die jungen Leute dazu und davon gingen. Ein kurzes Wanderleben mit den Comödianten ſcheint bei der academiſchen Jugend damals beliebt geweſen zu ſein, um den jungen Moſt poetiſcher Begeiſterung ausbrauſen zu laſſen. Daher konnte aber, was an Geſchicklichkeit von Einzelnen erworben wurde, nicht in der Genoſſenſchaft feſte Wurzeln faſſen zum Fortwachſen. Als nach Beendigung des Krieges die Zahl der Truppen wuchs, war für das Gedeihen der Schauſpielkunſt noch weniger geſorgt. Die niederen Lockungen für die Schauluſt, die Seiltänzer-, Schwerdt- und Balancirkünſte, das Taſchenſpieler- und Bänkelſängerweſen behauptete ſeine uralte Vermiſchung mit dem Comödienſpielen. Klopffechter, Spatonſchläger, Luftſpringer und Feuerfreſſer waren unter den erſten Liebhabern und Helden dieſer Banden zu finden, und dieſe Miſchlingskünſte wurden mit Verzerrungen und Fratzen, mit marktſchreieriſchen

Ankündigungen des kapriolenſchneidenden Pickelherings an Mann gebracht. Einzelne ſolcher Prinzipale durften es ſich ſchon zum Ruhm rechnen, aus ihrer Praxis dergleichen verbannt zu haben. So macht Andras Pandßen 1666 in einer Supplik um Spielerlaubniß, ins Beſondre geltend, daß er ſeine „ſowohl Geiſt- als Weltliche Nützliche Comödien und Tragoedien ohne Jacktantz und üppigen Ruhm halte.“

Noch ſind die Nachrichten über die früheſten Wandertruppen ſpärlich aufgedeckt, um ſo mehr muß hier den dankenswerthen Mittheilungen Schlagers, aus dem Wiener Magiſtrathsarchive, Raum gegeben werden, weil aus ihnen doch entnommen werden kann, welch eine hübſche Anzahl von Comödiantentruppen bald nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges Deutſchland durchzogen und welches ihre Phyſiognomie und ihre Aufnahme war.

1653 ſpielte in Wien ein Prinzipal Johann Faſtever, der ſich Comödiant von Kaſſel nannte, in einer Bude. (Hütte nannte man ſie dort.) 1658 und 59 der Komödiantenmeiſter Hans Georg Eckher von Dresden mit ſeiner Compagnie hochdeutſcher Comödianten „etliche ſchöne neue Comödien“ im Poverſchen Ballhauſe, wobei wir auch etwas über die Eintrittspreiſe erfahren. Man zahlte „6 Kreuzer zu ebner Erde und 6 mehr auf der Bünne.“ In demſelben Jahre erſchien Joſeph Jori mit engliſchen und churheidelberger Comödianten, und Kaiſer Leopold I., ein großer Theaterfreund, ließ im Faſching auf ſeine Koſten ein Comödienhaus für deutſches Schauſpiel auf dem Reitplatze erbauen. 1663 und 64 ſpielten die Insbruggeriſchen Comödianten und 1670 hatte man ſchon die türkiſche Belagerung ſo weit verſchmerzt, um wieder einen Prinzipal Jakob Kühlmann, ſpäter auch ſächſiſche Comödianten zuzulaſſen.

Im Jahr 1671 ſuchte ein Wiener Bürger, der Hofkapelliſt Hüttler, ſchon einen fortlaufenden Erwerb auf Schauſpielvorſtellungen zu gründen, die er in ſeinem Ballhauſe „mit capablen Leuten, alletags andren Hiſtorien und mit ſaubren romaniſchen Khlaidern“ zu geben verſprach. Das Unternehmen hatte keinen Fortgang, denn ſo groß auch die Beliebtheit der Schauſpielkunſt ſchon geworden war, ſie blieb noch immer, wie wir auch an der periodiſchen Erſcheinung der Comödianten, ſelbſt in der Kaiſerſtadt wahrnehmen, zu einem ausnahmsweiſen Vergnügen aufgeſpart.

Daß von dieſen ſüddeutſchen Wandertruppen keine Förderung der Kunſt zu erwarten, daß ſie ſich ganz und gar zum Dienſt der Volksbeluſtigung hingaben, beweiſt uns die ſpätere, genauer bekannte Periode des Wiener Theaters. Alle Hoffnungen des Fortſchrittes ruhten auf den Studententruppen Norddeutſchlands; aber wie

---

*) In dieſem Hauſe ſtürzte während einer Vorſtellung eine Gallerie ein, und tödtete drei Damen vom Hofe; kaum entging der Kaiſer gleichem Looſe.

viel ſtand auch dort einer gedeihlichen Entwicklung entgegen!

Der Antheil der Höfe war durch den Krieg gelähmt worden, er beſchränkte ſich auf Ertheilung des Prädicats: Hofcomödianten an einzelne Banden und auf Zulaſſung ihrer Spiele bei Carnevalsbeluſtigungen oder beſondren Feſtlichkeiten, wonach ſie dann ihrem Wanderleben wiedergegeben waren. Das Patent als Hofcomödianten gab ihnen freilich Befugniß, im ganzen Lande des Fürſten ihre Kunſt zu treiben, diente ihnen auch in fremden Städten zur Empfehlung, aber einen veredelnden Einfluß äußerte dies Protektorat um ſo weniger, als unter den Beluſtigungen, welche dafür gefordert wurden, die Gauklerkünſte weſentlich mitzählten. In dieſen erzeugten obenein ausländiſche Banden, von Franzoſen und Italiänern, eine gefährliche Concurrenz.*)

Den ernſteren Beſtrebungen der Studententruppen begannen, bei ihren ſelbſtverfertigten Stücken, Cenſurſchwierigkeiten entgegenzutreten. So erhielt 1662 der

---

*) Ein Franzos Namens Rabel tanzte mit ſeinen Conſorten am 17ten Juni 1630 im vordern Schloßhofe zu Dreſden vor der Frau Churfürſtin auf der Leine und agirte darauf Comödie, wofür er 13 Thlr. erhielt. 1668 erhielt ein Italiäner, der Pulcinella Stefano Landolfi ein Patent: mit ſeiner Bande in Sachſen agiren zu dürfen. Dies war vermuthlich die erſte, welche in Norddeutſchland die Aufmerkſamkeit auf das Stegreifſpiel, die comödia dell'arte lenkte.

Dresdner Magiſtrat vom Churfürſten einen Verweis, daß er Studenten erlaubt hatte auf dem Gewandhauſe eine Comödie zu agiren, welche das Conſiſtorium gemißbilligt. Das Stück war eine Moralität, voll ſymboliſch allegoriſcher Perſonen und führte den allerdings bedenklich freiſinnigen Titel: „Die Gleichförmigkeit des ſeligmachenden Glaubens." Das Conſiſtorium nahm die Sache wichtig genug, dem Churfürſten das Stück ſammt einer ſehr voluminöſen dogmatiſchen Kritik einzureichen.*)

Und hier rühren wir zugleich an die wichtigſte Urſache, warum die Schauſpielkunſt keine weſentlichen Fortſchritte machen konnte. Es fehlte ihr an einer geachteten dramatiſchen Literatur, die ſie in Anſehn ſetzen und gegen Anfechtungen ſicher ſtellen konnte; ſie ſah ſich von der Dichtkunſt völlig im Stich gelaſſen.

Der dreißigjährige Krieg hatte Bürger- und Schulcomödien unterbrochen, zum Theil für immer zerſtört, damit war auch der lebendige Zuſammenhang zwiſchen den Dichtern und der Bühne aufgehoben. Volks- und Schuldichter hatten ſonſt den Zweck ihrer Arbeit: die Aufführung, hatten Bühne und Perſonal immer vor Augen gehabt; das hatte nun aufgehört. Die vorübergehende Erſcheinung der Wandertruppen vermochte der Bühne keine Dichter zu gewinnen, keinem dauernde Kunſterfahrung zu geben: ihre volksthümliche Rohheit ſchreckte wohl auch die gelehrte Vornehmheit zurück, kurz der Riß zwiſchen der Dicht- und Schauſpielkunſt ſollte ſich gerade hier am ſchroffſten erklären, wo es am meiſten zu bedauern war.

---

*) Das ſächſiſche Staats-Archiv bewahrt das intereſſante Aktenſtück.

Die Periode der neuern deutſchen Dichtkunſt begann, die ſchleſiſchen Dichterſchulen erſtanden mitten in den Bedrängniſſen des Krieges. Martin Opitz*), dem die Sprache ſo viel an Würde, Kraft, Anmuth und Freiheit verdankt, bemächtigte ſich auch der dramatiſchen Form, aber — was konnten ſeine und ſeiner Nachahmer Ueberſetzungen der römiſchen und griechiſchen Muſter der deutſchen Bühne, was der deutſchen Schauſpielkunſt nützen? Ja er warf ſogar das Gewicht ſeines Talentes in die Wagſchale der gefährlichen Nebenbuhlerin, welche um dieſe Zeit dem Schauſpiele in der Oper erſtand. Seine Ueberſetzung der „Daphne“ von Rinuccini eröffnete 1627 den Opernreigen und gab den Dichtern ein nur zu willig befolgtes Beiſpiel: der Volksbühne gänzlich den Rücken zu kehren und ſich der fremdländiſchen Liebhaberei der Höfe dienſtbar zu machen.

Was half es der Schauſpielkunſt, daß Andreas Gryphius**), mit kräftigerem und erhabenerem Sinne, als dramatiſcher Originaldichter hervortrat? Auch er

---

*) 1597 — 1639.
**) 1616 — 1664.

verſchmähte die Fortbildung unſrer volksthümlichen Kunſt. Wie Opitz, an holländiſchen Muſtern des Heinſius und Vondel, an franzöſiſchen der Vor-Corneilleſchen Epoche und der lateiniſchen des Seneca gebildet, ſchuf er eine glanzvolle Rhetorik, eine pomphafte mit dem Ungeheuren und Unerhörten ſpielende Sprache, aber — keine lebendige Handlung, keine lebendigen Menſchen. Gervinus ſchildert den Gegenſatz, in dem ſeine Dramen zu denen der engliſchen Comödianten und Ayrers ſtanden: „Dort iſt alles Materie, hier Form; dort Thatſache und Scenenwechſel, hier Raiſonnement und Einheit; dort iſt alles Schauen, hier Hören. Für das Gemeine bietet er freilich das Erhabene, für das Pöbelhafte das antik Gebildete, aber durch die Entfernung aller Handlung, oder auch der Seelenkämpfe, mangelt auch das Intereſſe.“ Und Tiek weiſt nach, wie des Gryphius Hauptſorge ſei: „Die verwikkelte Begebenheit nach ſeiner gelernten Regel in den Raum von wenigen Stunden zu beſchränken, die Allegorie und Moral recht hervorzuheben und die Situationen ſeiner Perſonen als moraliſche und pſychologiſche Prozeſſe zu benutzen, indem jede in gewählter, oft ſchöner, meiſtentheils energiſcher Sprache ihren Zuſtand weitläuftig malt, ihre Empfindungen rechtfertigt und gründlich den Mitredner widerlegt und bekämpft.“

Was ſollte die lebendiggewordene Schauſpielkunſt mit ſolchen gelehrten Gedichten anfangen? Konnte man verlangen, daß die Bühne, welche auch mit den engliſchen Comödien noch ganz auf mittelalterlichem und deutſchem Boden ſtand, ſich einer Poeſie in die Arme werfe, welche ſich von allen nationalen Wurzeln losriß und obenein ſtatt des dramatiſchen Lebens nur prächtige Reden voll gelehrter, politiſcher und moraliſcher Raiſonnements brachte? Alle Geiſtererſcheinungen, alle dargelegten Blut- und Gräulthaten des Gryphius regten das theatraliſche Intereſſe nicht an, weil kein lebendiges Aufeinanderwirken der Perſonen Statt fand.

Die leidenſchaftliche Gluth und Ueberkraft der Sprache konnte der damaligen Schauſpielkunſt wohl willkommen ſein; Tiraden wie dieſe z. B.:

„Du ſchwefelichte Brunſt der donnerhaften Flammen,
Schlag' los, ſchlag' über ſie, ſchlag' über uns zuſammen!
Brich Abgrund, brich entzwei, und ſchlucke, kann es ſein,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein!"

noch aber war die Schauſpielkunſt zu jugendfriſch und ſinnlich, um ſich ſelbſt an die glänzendſte Rhetorik hinzugeben; noch mußten ihre halbextemporirten rohen, aber lebendig bewegten Dramen ihr lieber ſein als der monotone Pomp endloſer Reden.

Das Gryphius Schimpfſpiel: „Horribilicribilifax" worin zwei bramarbaſirende, in allen Sprachen kauderwelſchende Soldaten lächerlich gemacht werden — Figuren, die in dem langen Kriege bekannt geworden waren — und „Peter Squenz," eine ausführliche Behandlung des Rüpelſpieles aus Shakeſpeares Sommernachtstraum, waren von populärerer Wirkung, und gewiß haben die Wanderbühnen ſie aufgeführt; aber auch ſie hatten zu große Breite der Ausführung und mußten gegen die plumpſte Burleske aus dem Vorrathe der Comödianten auf der Bühne ermüdend erſcheinen. Dargeſtellt ſind des Gryphius Stücke alle worden, meiſtens aber von Dilettanten und Schülern oder nur bei feſtlichen Anläſſen; daß ſie auf dem Repertoir der Wanderbühnen Platz gegriffen hätten, davon fehlt uns jede Spur.

Mit ſeines namhafteſten Nachfolgers, des **Caspar Lohenſtein**[*]) Gedichten war das ausgemachter Weiſe nicht der Fall; Gervinus ſagt: nur einige derſelben ſeien von Freunden des Dichters dargeſtellt worden. Lohenſtein überbot, bei ebenſo großem Mangel dramatiſcher Bewegung, ſeines Vorgängers Schwulſt der Rede und die Gräuel der Vorgänge bei weitem. Gervinus nennt ſeine Epicharis eine Mördergrube und einen Richtplatz, und in andern Stücken, wie in der Agrippina, häufen ſich obenein die Anſtößigkeiten bis zu widriger Schamloſigkeit. Wir ſehen die Rohheit und Gemeinheit der Ayrerſchen und engliſchen Stücken bei Lohenſtein nur in kalter, gelehrter Hülle. Sogar die Sprache iſt herabgeſtiegen und geht nach dem Muſter des Marini in geſuchten Bombaſt auf. Ein paar Beiſpiele aus ſeinem zahmſten Stücke, Ibrahim Baſſa:

---

*) 1635 – 83

„Ein reger Heldenmuth,
Dem die Geburts-Art ſelbſt, die frohe Jugend-Gluth
Hat würklich eingepflanzt, den nur frembd Mißbegonnen,
Und hefft'ge Leidenſchaft und Antrieb ärgern können,
Kehrt auf den guten Weg in einem Augenblick,
Wenn nur ein Tugend-Funk ihn leitet, ſtracks zurück."

Ein anderes:

„O hätte je mein Blut des Sinans Durſt geſtillet!
O hätt' ich meine Seel' im Würgen ausgebillet!
O wär' ein gifftig Pfeil durch Lung' und Herz geſchlirrt!
O hätt' ein Perſiſch Beil mir Hals und Stirn zerkirrt!"

Konnten die Schauſpieler aus ſolchen Gedichten auch nur einen friſchen Athemzug für Menſchendarſtellung ſchöpfen? Gewiß, es zeugt von einem ebenſo richtigen nationalen als künſtleriſchen Inſtinkte, daß die Schauſpielkunſt ſich von dieſer ausländiſch zugeſchnittenen Literatur — ſo großen Beifall ſie auch fand — nicht verführen ließ, das kaum gewonnene dramatiſche Leben ihrer volksthümlichen Bühne dafür aufzugeben.

Es ſtellt ſich bei dieſen ſchleſiſchen Dichterſchulen ein ganz umgekehrtes Verhältniß zu den Stücken der engliſchen Comödianten heraus. Dieſe haben für die Literaturgeſchichte wenig Bedeutung, für die Schauſpielkunſt eine ſehr große, und die ſchleſiſchen Dichter, für die Literatur von großer Wichtigkeit, ſtehen in keinem unmittelbaren Zuſammenhange mit der Schauſpielkunſt.

Hier tritt die ausgeſprochenſte Trennung des gelehrten vom volksthümlichen Drama ans Licht.

Die Dichter gingen auch übrigens nur auf literariſche Geltung aus. Durch die Lectüre, im Kreiſe der Gebildeten und Gelehrten mit Gedanken, ſchöner Form und Regelrichtigkeit zu wirken, darum war es ihnen zu thun. Die urſprüngliche, natürliche Beſtimmung des Drama's: der Schauſpielkunſt zu lebendiger Darſtellung zu dienen, war aufgegeben und das ſelbſtändige Bücherdrama förmlich eingeſetzt; eine Gattung, die nur der unpraktiſche Deutſche aufzuweiſen hat.

Vergeſſen wollen wir nicht, daß, wenn ſelbſt die Dramen der ſchleſiſchen Schulen mehr dramatiſches Leben gehabt hätten, die Schwierigkeit der Form ſchon ein großes Hinderniß geweſen wäre, ſie ſo bald auf der Bühne heimiſch zu machen. Sie führten, nach dem Muſter der Franzoſen, den Alexandriner ein, ein Versmaaß, das in Deutſchland ganz in Vergeſſenheit gerathen war. Jetzt, wo die Proſa ſich der Bühne bemeiſtert hatte, wo ſelbſt der mittelalterliche Knittelvers ſchon im Verfall war und die wenigen gelehrten Dichter, welche für die Schauſpieler ſchrieben, wie der Hamburger Paſtor Riſt, auch die Proſa für ſie wählten, jetzt wäre es für Publikum und Schauſpieler ſehr ſchwer geworden, ſich an die fremde Versſprache zu gewöhnen. Denn noch waren unter den Schauſpielern keine hervorragende Perſönlichkeiten aufgetreten, welche die gemeinſamen Beſtrebungen auf beſtimmten Fortſchritt, auf irgend ein Prinzip hingelenkt hätten; darum konnte auch das Element der gelehrten Bildung in den Studententruppen noch nicht ſeine volle Wirkung äußern. Das Schauſpielweſen war zerſplittert und zerſtreut, wie ſollte unter den vereinzelt abentheuernden Häuflein wohl eine Gemeinſamkeit des Kunſtſtrebens entſtehen? Neuerungen wie die Alexandrinerſprache allgemein einzuführen, hätte es eines nachhaltigen leitenden Einfluſſes und einer tonangebenden Bühne bedurft, die noch nicht exiſtirte. Man begnügte ſich, an geeigneten Stellen die proſaiſche Rede mit einigen geradebrechten Alexandrinern aufzuputzen, um auch hierin dem Zeitgeſchmacke zu huldigen und dabei doch die Unmittelbarkeit des populären Ausdrucks nicht aufzugeben.

Da nun aber die Schauſpieler von den ſchleſiſchen Dichterſchulen keinen Nutzen ziehen konnten, ſo blieb ihnen natürlich nichts weiter übrig, um das Neuigkeitsbedürfniß des Publikums zu befriedigen, als bei dem Verfahren zu beharren, welches die gedruckten Stücke der engliſchen Comedianten nachweiſen, d. h. ſich die Dramen des In- und Auslandes auf ihre eigne populäre Weiſe zuzurichten.*) Auch die alles erregenden Zeitereigniſſe machten ſich als dramatiſche Stoffe geltend und reizten ſelbſt die Federn gelehrter Dichter. Eine Menge von Gelegenheitsſtücken, welche durch die Vorgänge des langen Krieges hervorgerufen wurden, kamen auf die Wanderbühnen. Leider waren ſie von keinem bleibenden Nutzen für das Repertoir, und die allegoriſchen Scheingeſtalten dieſer hiſtoriſch-didactiſchen Moralitäten konnten der Schauſpielkunſt auch kein warmes Blut geben.

---

*) Daß dabei auch Shakeſpeare ſchon um die Mitte des XVII. Jahrhunderts auf die deutſche Bühne kam, dafür bringe ich weiterhin Beweis.

Wie dieſe Stücke beſchaffen waren, mag uns eines vom Paſtor Riſt, betitelt: „das Friedewünſchende Deutſchland“ zeigen. Es wurde 1647, alſo während der endloſen Friedensunterhandlungen aufgeführt, wo denn die Geißelung der Zeitzuſtände Anklang genug gefunden haben muß.

In dieſer hiſtoriſchen Moralität erſcheint das „alamodiſche Deutſchland“ als eine Frau, den alten Zuſtänden des Vaterlandes gegenüber, welche von den Königen Hermann und Ehrenveſt repräſentirt werden. Die moderne Dame verachtet die alten rauhen Herren und nimmt daher im zweiten Acte einen feineren Beſuch von Spaniern und Franzoſen willig auf. Sie giebt ihnen ein Bankett, bei welchem die Herren Gäſte ſie in Schlaf trinken und dann ausplündern. Nun wird die Dame Deutſchland eine Bettlerin, krank, hinfällig, vom Quackſalber ratio status völlig ruinirt, bis zuletzt der früher vertriebene Friede ſich wieder über ſie erbarmt.

Die ſchmerzliche Genugthuung, welche das arme Publikum bei ſolcher Satyre über ſeine politiſchen Zuſtände empfunden haben mag, ſollte nun durch den Pomp der Darſtellung verſüßt werden. Welcher Art er war, zeigt uns Riſt's Vorſchrift, wonach „Alles auf's Prächtigſte ſein ſolle, ernſthaft und rührend. Gravitätiſche Inſtrumentalmuſik und paſſende Lieder ſollen Kurzweile ſchaffen, das Bankett zu einem koſtbaren Schauſtücke dienen." Mars ſolle auftreten, „herausbrauſend mit Trommelſchall und Büchſenknall, mit einem blutigen Degen in der Fauſt, brüllend und das Maul voll Tabacksrauch, den er herausbläſet.*)" Auch Zwiſchenſpiele, aus lebenden Bildern beſtehend, ſind dem Stücke eingeſchoben. Am Ende erſcheint Gott Vater bei geöffnetem Himmel in ſeiner Herrlichkeit „ſo prächtig, als man ſolches mit Fackeln und Feuerſpiegeln zwiſchen den Wolken nur anbringen kann."

Wir ſehen hieraus, daß das Weſen des mittelalterlichen Drama's ſich auf der Schaubühne durchaus erhielt, daß auch das Myſterientheater noch benutzt wurde und die engliſche Manier nur dazu gedient hatte, der Schauſpielkunſt Regſamkeit zu geben.

Noch viele ſolcher Stücke**) zogen über die Bühne.

---

*) Das Tabackrauchen war während des Krieges durch die ſpaniſchen und niederländiſchen Soldaten in Deutſchland bekannt geworden.

**) Riſt ließ der ebenerwähnten Moralität 1649 das „Friedebeſeligte Deutſchland", 1653 das „Friedejauchzende Deutſchland" folgen.

Magdeburgs Fall, Stralſunds Belagerung u. A. wurden mit ſymboliſchen Geſtalten unter räthſelhaft gelehrten Namen, mit ſchwülſtig belehrender Rhetorik aufgeführt. Was konnte aber die Kunſt der Menſchendarſtellung bei dieſer Repräſentation ſchattenhafter Geſtalten gewinnen? Die eigentlich lebloſe, aber überſpannte Art der Declamation und des Agirens mußte ſich immer feſter ſetzen.

Zur Symbolik und Allegorie angewendet, verläuft die Schauſpielkunſt immer in Manier; das hat uns der Entwicklungsproceß bis hieher gezeigt.

So wurde alſo der Kunſt durch die Popularität dieſer Gelegenheitsſtücke eben ſo wenig genützt, als durch die Gelehrſamkeit der ſchleſiſchen, oder der nürnberger Dichter (der Pegnitzſchäfer), welche nach Beendigung des Krieges erſtanden.

Die Belebungsverſuche, welche Johann Klay dort, in den vierziger Jahren, mit den Kirchenſpielen anſtellte, haben mit der Schauſpielkunſt nichts zu ſchaffen, es waren Recitationen einer beſchaulichen Begeiſterung, mit Chören gemiſcht, und ſie liefen bald auf das ſchon in Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts in Italien erfundene Oratorium*) aus.

Die Schäfereien und Waldgedichte, auf welche ſich nach überſtandenem Kriege, in brennendem Durſte nach friedlich idylliſchen Vorſtellungen, die ſchleſiſchen, hamburger und beſonders die nürnberger Dichter warfen, waren auch nur zu feſtlichen Anläßen, zu Friedensfeiern, bei fürſtlichen Zuſammenkünften, Hochzeiten u. ſ. w. beſtimmt. Dergleichen Aufführungen fanden gewöhnlich im Freien, mit großem Aufwande von Maſchinerie, Schlußfeuerwerken u. ſ. w. ſtatt. Birken beſchreibt in ſeiner „Teutonia“ eine ſolche, die während eines Freudenmahles der Friedensabgeordneten in dem Luſtthale der Pegnitzſchäfer vor ſich ging. Der Schauplatz war ein bewegliches Gebüſch, das ſich wie von ſelbſt der Feſttafel näherte und in welchem nun mit ſymboliſchen Geſtalten die Schrecken des Krieges, dann die Süßigkeit des Friedens dargeſtellt wurden.

---

*) Sein Name ſtammt von dem Betſaale (oratorium) des frommen Philipp von Neri her, in welchem dieſe Art der Muſikwerke zuerſt aufgeführt wurden.

Dergleichen Feſte in dramatiſchen Formen wurden jetzt an den deutſchen Höfen immer allgemeiner. Nach dem Beiſpiele des Hofes von Verſailles, deſſen Geſchmacksherrſchaft in dieſer Zeit begann, wurden die vornehmen und fürſtlichen Perſonen ſelbſt zu Darſtellern. Die Poeten bekamen alle Hände voll zu thun maskirte Ringſtechen und Schlittenfahrten mit allegoriſchen Beziehungen, Aufzüge, Inventionen, Mummereien, Ballette und die ſogenannten Wirthſchaften anzuordnen, auch Verſe, Lieder und Dialoge dazu anzufertigen. Obenein wuchs das Intereſſe an der Oper über alle andern dramatiſchen Gattungen hinaus und kettete alle dichteriſchen Kräfte, ſowie den Antheil der höheren Geſellſchaft ganz und gar an ihre Erfolge.

Wie armſelig ſtand die volksthümliche Schauſpielkunſt inmitten dieſes theatraliſchen Glanzes!

Die durch den Weſtphäliſchen Frieden conſolidirte fürſtliche Gewalt und Herrlichkeit ſchien ſich auch in der populärſten Kunſt ganz vom Volksintereſſe trennen zu wollen. Die Dichter wurden in Hoffeſſeln geſchlagen, der Oper und dem Ballett die erſten glänzendſten Stätten errichtet, aber nur bevorrechtigten Klaſſen geöffnet. Alle Feſtlichkeiten zogen ſich in den vornehmen Hofkreis zurück, die Fürſten und der Adel wurden zu Schauſpielern, dagegen konnten die Bürgercomödianten die Luſt und Friſche ihrer untergegangenen mittelalterlichen Spiele nicht wiederfinden. In vereinzelten Erſcheinungen kümmerten ſie noch einige Zeit hin; nur in der Schweiz bewahrten ſie nationale Kräftigkeit.

Den Schauſpielerſtand ſehen wir faſt ganz iſolirt und auf ſich ſelbſt angewieſen. Von den Fürſten und den Gebildeten nur vorübergehend beachtet, von den angeſehenen Dichtern verlaſſen, war das einzige Inſtitut, das ihnen einen Anlehnungspunkt bot, das der Schulcomödie. Seit dem Frieden neubelebt, regte ſie ſich wieder auf proteſtantiſchen Schulen und Univerſitäten, ſo wie im glanzvollen Wetteifer der Jeſuiteninſtitute.

Es iſt ſehr merkwürdig, daß die Beliebtheit der ſogenannten engliſchen Comödien den populären Ton derſelben in die Schulcomödie einführte und der humaniſtiſchen Gelehrſamkeit den Platz ſtreitig machte. Stücke wie die ſehr beliebte „Comödia vom Studentenleben“ von Joh. Georg Schoch*), ſehen, mit ihren preciöſen mythologiſchen Vorreden und ihren platten unverſchämten Pickelheringsſpäſſen, den früher mitgetheilten Stücken der engliſchen Comödianten ſo ähnlich, wie ein Ei dem andern. Dieſe Richtung hielt auch der praktiſchdenkende Schulrector Weiſe in Zittau mit ſeinen zahlreichen Tragödien und Comödien, deren er von 1677 an mehr als dreißig verfertigte, inne. Zwar ſchlug er in der hausbackenen Alltäglichkeit, die in ſeinen Gedichten eine förmliche Oppoſition gegen Lohenſteins unnatürliches und outrirtes Pathos zu halten ſcheint, ſelbſt einen niedrigeren Ton an, als die beſſern Comödianten auf der Bühne; ſeine Tragödien waren unſäglich platt und in ſeinen Luſtſpielen machen Prügel die komiſchen Situationen, Schimpfwörter die Würze und Zoten die Witze aus; in zwei Stücken ſpielte Frau Schlampampe mit ihrem Sohn Schelmuffsky die Hauptrolle, zwei andre drehten ſich um Harlekins Hochzeit und Kindbetteriſchmaus; aber wichtig iſt es, daß er geſteht: wie er bei Abfaſſung der Schulcomödien die Aufführung durchaus als maßgebend im Auge gehabt habe. In der Vorrede zu ſeinen geſammelten Stücken „Chriſtian Weiſe's Luſt und Nutz der Spielenden Jugend" äußert er ſich mit der Erfahrung eines Theaterprincipals: „denn in den den meiſten Dingen ſahe ich auff der Leute Naturel, welche die Perſon haben ſolten. Waren ſie munter oder ſchläffrich, trotzig oder furchtſam, luſtig oder melancholiſch, ſo accomodirte ich die Reden auff einen ſolchen Accent, daß ſie nothwendig ihre Sachen wohl agiren mußten. Und wer dieſes in acht nehmen wil, der mag die ſchlechteſten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn ſie nach ihrem Naturel zu reden haben, wird es propre und geſchickt heraus kommen, wie ein Capellmeiſter ſeine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärke und die Schwäche ſeiner Vocalisten zuvor judiciren lernet."

---

*) Sie erſchien 1638 in Leipzig und nach zehn Jahren abermals.

Sehen wir hierin auch nur eine höchſt untergeordnete Anſchauung von der Schauſpielkunſt ausgeſprochen, ſo ſtellte ſie gleichwohl den Hauptzweck des Drama's in die Darſtellung, und ſo konnte die Schulcomödie immerhin der Schauſpielkunſt eher zum Stützpunkt dienen, als die literariſch tonangebenden ſchleſiſchen Dichterſchulen es vermochten.

Andrerſeits brachten die Jeſuitencomödien die Ausbildung der theatraliſchen Wirkungen zu einem höchſt verderblichen Uebergewichte der ſinnlichen Reizmittel.

In Wien, dem Hauptſitze ihrer Herrlichkeit, hatten ſie nun auch die ſogenannten ludi Caesarei in ihren

Wirkungskreis gezogen; Vorſtellungen, welche in Gegenwart und zu Ehren des kaiſerlichen Hofes bei Namensfeſten, Vermählungen u. ſ. w. veranſtaltet wurden. In denſelben fand der uneingeſchränkteſte Gebrauch aller Kunſtmittel ſtatt, der ſich nur erdenken läßt. Die Kraft der Rede, die Gewalt des Geſanges, der Zauber der Muſik, bei der mannichfachſten und bunteſten dramatiſchen Compoſition, Tänze, Aufzüge und aller Decorations- und Maſchinenprunk, den mit Oper und Ballett die neue italieniſche Theatereinrichtung eingeführt hatte. Die gedruckten Programme, welche die Wiener Hofbibliothek bewahrt, laſſen uns an wahre Wunder von theatraliſchen Künſten glauben. Alle Pracht der franzöſiſchen und ſpaniſchen Myſterien blieb weit hinter dieſen neuen Jeſuitenſpielen zurück. An Verwandlungen, auf- und niederſteigenden Glorien, Erdbeben, Seeſtürmen, fliegenden Engeln, in der Luft mit feuerſpeienden Drachen kämpfend, Geiſtererſcheinungen, Sonnenauf- und Untergang, Höllenſchlünden mit Dämonentänzen, Land- und Seeſchlachten, zerſtörten Brücken u. ſ. w. iſt Ueberfluß vorhanden; dazu eine Ueberzahl von Perſonen, die h. Jungfrau und der Heiland an der Spitze, Könige, Prinzen, Helden u. ſ. w., neben einer Menge von allegoriſchen Moralitätsfiguren.

Daß dieſe Spiele großentheils in lateiniſcher Sprache gehalten wurden, entfremdete ſie allerdings dem Entwicklungsgange unſerer Kunſt, dennoch konnte die Auſteckung ihrer bunten Reichhaltigkeit nicht ausbleiben, und allmälig zeigten ſich auf der volksthümlichen Bühne ſchwache und bettelhafte Nachahmungen jenes theatraliſchen Pompes.

Daß die Anlehnung an die proteſtantiſche Schulcomödie für die Schauſpielkunſt gedeihlicher war, bedarf keiner weitern Ausführung. Auch wuchſen aus den academiſchen Genoſſen immer noch die beſten Talente hervor, die mit genügender Bildung und beſſerem Geiſte den Vorkampf übernahmen und dem Stande einige Achtung erhielten. Der ſtudirenden Jugend hat die Schauſpielkunſt des ſiebzehnten Jahrhunderts alles zu danken, was in ihr Bewegung und Fortſchritt zu nennen war, auch ihr letzter verzweifelter Aufſchwung ſollte von Studenten ausgehen.

V.

Magiſter Velthen und ſeine Kunſtepoche.

Die academiſche Jugend in Leipzig zeichnete ſich durch beſonderen theatraliſchen Eifer aus. Lateiniſche und deutſche Comödien waren ſchon längſt auf dem Rathhauſe, im Collegium Carolinum und der Nikolaiſchule aufgeführt worden, denen nicht nur angeſehene Perſonen, ſondern 1606 ſogar die Churfurſtin, Chriſtians VI. Gemahlin, beiwohnte. In letzterer Zeit war der Dichter Cormarten Vorſteher (Actor, Regens) der Studentengeſellſchaft, und ſeine deutſche Bearbeitung des „Polyeuct von Corneille", welche 1669 aufgeführt wurde, war eine in vieler Beziehung folgenreiche Unternehmung.

In der Titelrolle hatte ſich ein junger Mann, Johann Velthen aus Halle*), hervorgethan und dadurch eine ſo tiefe Neigung zur Schauſpielkunſt gefaßt, daß, nachdem er zum Magiſter graduirt worden war, er eine Anzahl gleichgeſinnter Commilitonen um ſich ſammelte und mit ihnen in das fahrende Comödiantenleben hinaustrat.

Velthen beſaß alle Eigenſchaften, um der Schauſpielkunſt neue Impulſe zu geben. Er war nicht nur ein Mann von großem Talent, von Kenntniſſen und literariſcher Bildung, verſtand die franzöſiſche, italieniſche und ſpaniſche Sprache, hinlänglich, um die dramatiſche Literatur des Auslandes für die deutſche Kunſt auszubeuten, ſondern er war auch von guten Sitten, würdiger Haltung und von unternehmendem und energiſchem Charakter.

Die Velthen'ſche Truppe, welche ſich im Verlaufe ihres Wirkens den Namen der berühmten Bande, neben dem der Churſächſiſchen Hofcomödianten, erwarb, iſt nicht nur die künſtleriſch wichtigſte von allen bisher erwähnten, ſondern ſie hat auch die erſte volle hiſtoriſche Bedeutung, weil ſich aus ihr das Wachsthum des Schauſpielerſtandes genealogiſch verfolgen läßt, weil in ihr der Stammbaum der ſpäteren namhaften Truppen wurzelt.

---

*) So lautet ſeine eigenhändige Unterſchrift. Oft wird er Velthem, Velten, auch Veltheim genannt. Flögel giebt an: er ſei der Bruder des Profeſſors der Theologie in Jena, Valentin Veltheim, geweſen.

Das ungewiſſe Halbdunkel, welches bis jetzt das Wenige umhüllte, was von Velthens Thaten und Schickſalen bekannt war, hat eine Durchforſchung der Dresdner Archive mir gelichtet und mich in Stand geſetzt, Velthens Leben und Wirken ausführlicher darzuſtellen.

In welchem Jahre er ſeine Truppe gebildet, iſt noch nicht genau ermittelt, eben ſo wenig, wer die erſten Mitglieder derſelben waren. Die mündliche Tradition*) gab nach etwa hundert Jahren die Namen Elenſon, Judenbart, Salzhüter (eigentlich Salzſieder, ein Jenenſer Student), **Rieſe**, **Saß**, **Geißler**, **Schiebeler**, **Hubert**, **Benke**, **Stranitzky** oder **Schernitzky** als ſolche an, welche überhaupt im Verlaufe von zwanzig Jahren bei der Truppe geweſen ſind.

Das erſte Document, welches beſtimmte Auskunft über Velthen giebt, iſt ein Schreiben an den Leipziger Magiſtrat vom Jahre 1683, worin er bittet: „daß ihm abermals vergönnt werde, wie es vor dieſem geſchehen, mit ſeiner Geſellſchaft von 14 perſonen, welche alle reſpective Landes-Kinder und Eingebohrne ſeien, zeitwehrend dieſer Michaelis-Meſſe einige gute und ohntadelige Schau-Spiele, hoffentlich zu guter Vergnügung der Herren Zuſchauer, aufzuführen.“

---

*) Ekhof theilte ſie in zwei Briefen an Löwen mit, welche überhaupt zur Baſis unſrer ganzen Theatergeſchichte geworden ſind.

Er war alſo längſt auf Wanderzügen begriffen, kam ſo eben, wie er angab, von Frankfurth am Mayn mit einem Koſtenaufwande von über hundert Thalern her.

Noch näher führt uns ſeine Angabe: „daß er auch vor dieſem Ihrer Churfürſtl. Durchl. Gloorwürdigen Andenkens, auch unſerm itzigen Gnädigſten Churfürſten und Herrn Herrn in unterſchiedlichen mahlen zu gnädigſten Wohlgefallen unterthänigſt aufgewartet habe, auch deshalb ihm und ſeinen leuthen gnädigſt erlaubet worden, ſich die Chur-Sächſiſche Comoedianten-Geſellſchaft zu ſchreiben und zu nennen.“

Alſo am Hofe Johann Georgs II. hatte Velthens Truppe ſchon geſpielt.

Dort waren ſeit 1669, dem Jahre der Aufführung des Polyeuct, ſchon Comödianten mit jährlichem Gehalte angeſtellt. Zuerſt Chriſtian Starke, dann 1671 Joh. Chriſt. Dorſch, 1676 Joh. Wolff Rieſe und Franz Chriſtoph Paceli. Der letztere vermuthlich ein Poſſenreißer von Landolfis Bande, der ſich die deutſche Sprache angeeignet und die Art und Weiſe der italieniſchen Maskenſpiele den Deutſchen mittheilte. Die andern können leicht von Velthens Studentengeſellſchaft abgelöſt worden ſein, welche mit ihrer Prachtvorſtellung des Polyeuct ſich wahrſcheinlich ſogleich dem Hofe producirt hatte. In dieſem Falle dürfte Blümners Annahme richtig ſein, daß Velthens Bande ſich ſchon 1670 conſtituirt habe.

Ob dieſe Dresdner Hofcomödianten zur Ergänzung eines ſchon vorhandenen Perſonals dienten, oder ob ſie nur zu kleinen Farcen, von kleinem Perſonal, gebraucht wurden, wobei hie und da noch irgend ein Hofbedienter auszuhelfen hatte, muß dahingeſtellt bleiben, daß aber der Churfürſt ſein Comödienweſen zu vervollſtändigen trachtete, geht aus der immer ſorgfältigeren Einrichtung ſeines neuen Comödienhauſes am Schloſſe, und verſchiedenen ergänzenden Anſtellungen hervor.*)

Dieſe früheſten Hofſchauſpieler=Verhältniſſe in Dresden genauer zu betrachten iſt darum wichtig, weil ſie uns über die Stellung der Comödianten jener Zeit im Allgemeinen aufklären.

Die erſten Anſtellungen geſchahen mit dem Prädicate eines Hoff=Bedienten und mit einem Gehalte von 150 Fl. Nach Jahr und Tag erfolgte die Erhebung zum Range eines Cammer=Lacquayen mit einem Gehalte von 200 Thlr. „für alles und jedes.“ Dies blieb geraume Zeit die höchſte

---

*) So wurde 1678 Chriſtian Sander zum Cammer Schreiber beſtellt, mit 100 Fl. Gehalt und der Inſtruction „nicht allein die Comoedien ohnverzüglich fein ſauber aufs reine zu bringen, ſondern auch die Parten, ſo von Unß oder denen ſo hierzu beſtellet, ihnen abzuſchreiben befohlen werden möchte, jeder Zeit ohnverlangſt (damit andere an ihrem Studiren nicht gehindert werden) alſobaldt zu verfertigen und auszuhändigen“ u. ſ. w.

Gage, nur das Rangverhältniß wurde in das eines Cammer-Bedienten verwandelt.

Die Beſtallung lautete, nach einer im Eingange enthaltenen ſummariſchen Verpflichtung, folgendermaßen: „Inſonderheit aber ſoll er ſchuldig ſeyn bey Unſrer Residentz ſich weſentlich aufzuhalten, aufm Theatro beim agiren ſich gebrauchen zu laſſen und was ihm zu lernen überreichet wird, daſſelbe willigſt anzunehmen und hierinnen ſich nicht widerſpänſtig zu erweiſen, ſondern jederzeit ſeinem vermögen nach williges gehorſams zu verrichten, ohne Unſere und Unſeres Geheimden-Rathes und Ober-Cämmerers (an welchen zugleich er hiermit gewieſen wird) Bewilligung und Urlaub nicht zu verreiſen, auch waß er bei dieſer ſeiner Beſtallung ſiehet, und in erfahrung bringet, biß in ſein grab bei ſich verſchwiegen bleiben zu laſſen und im übrigen ſich ſonſten allenthalben dermaßen zu erzeigen, wie einem getreuen Diener gegen ſeinen Churfürſten und Herren eignet und gebühret. Welchen allen treulich nachzukommen er durch einen Handſchlag an Eydesſtatt angelobet und ſeinen ſchriftlichen Revers darüber ausgehändigt hat“ u. ſ. w.

Die größten Comödienaufführungen unter Johann Georg II. fanden bei den großen Feſten Statt, durch welche, im Februar 1678, die Zuſammenkunft der ſämmtlichen Mitglieder des ſächſiſchen Fürſtenhauſen in Dresden gefeiert wurde. Aus verſchiedenen Umſtänden geht hervor, daß Velthens berühmte Bande zu dieſen ſolennen

Vorſtellungen herangezogen worden ſei, daß ſie auch bei dieſer Gelegenheit das Prädicat der Churſächſiſchen Comödiantenbande erhalten, ohne welches ihre Mitwirkung bei dieſen Feſten nicht wohl zuläſſig geweſen wäre.

Velthen ſetzte dann wiederum ſeine Wanderungen durch Deutſchland fort, wobei die vornehmſten Stützpunkte nächſt Leipzig und Dresden, Breslau, Nürnberg, Frankfurt und die Braunſchweiger Höfe waren.

Wodurch es ihm gelang ſeiner Genoſſenſchaft ſo ſchnell Achtung und Berühmtheit zu verſchaffen, durch welche Mittel und Anſtrengungen er das deutſche Schauſpiel noch einmal aus der Verlaſſenheit und Bedrängniß erhoben, in welcher wir es geſehn haben, iſt für den Verlauf der Geſchichte ſehr wichtig. Wir wiſſen, daß die größte aller Schwierigkeiten im Mangel einer dramatiſchen Literatur lag. Der bisherige Vorrath von engliſchen Comödien, Mordſpektakeln, hiſtoriſchen Moralitäten, Waldcomödien, Schäfereien, Buhlerſchwänken und Pickelheringsſpielen war abgenutzt. Verſuche mag Velthen wohl mit Aufführung der ſchleſiſchen Dichter gemacht haben, auf ſeinem Repertoir haben ſie ſich keinesfalls erhalten, es iſt uns keine Spur davon überkommen.

Neue Hülfsquellen hatten ſich in der ausländiſchen Literatur aufgethan, und keine zeigte ſich für die Entwicklung der Schauſpielkunſt ſo heilſam, als die Moliere's Comödien darboten.

Schon waren Ueberſetzungen davon bei den Comödiantentruppen im Gebrauch, ſie waren in den Band der „Schaubühne Engliſcher vnd Frantzöſiſcher Comödianten“ aufgenommen worden, welcher 1670 in Frankfurt erſchien. Ihre platte und rohe Sprache veranlaßte Velthen, eine neue Uebertragung ſelbſt zu beſorgen, um dieſen bedeutungsvollen Schatz ſeiner Genoſſenſchaft recht aneignen zu können.*)

In Moliere's Comödien fanden ſich endlich die vornehmſten Forderungen erfüllt, welche die Schauſpielkunſt an den Dichter zu machen hat.

Wirkliche Menſchen waren natürlich und mit Grazie und Geiſt geſchildert. Das dramatiſche Leben, das bei Hans Sachs gekeimt, durch die engliſchen Comödianten ſich weiter belebt hatte, trat hier in ſeiner ganzen Kraft hervor. Die Begebenheit beherrſchte das Drama nicht mehr und machte die Menſchen zu ihren Dienern, ſondern lebendige Individualitäten wirkten aufeinander und erzeugten die dramatiſche Handlung. Dadurch wurde nun die Schauſpielkunſt zur eigentlichen Trägerin des dramatiſchen Intereſſe, und ſo hat mit Moliere auch in Deutſchland die eigentliche Kunſt der Menſchendarſtellung begonnen.

---

*) Die Velthenſche Geſellſchaft gab drei Bände dieſer proſaiſchen Ueberſetzungen 1694 zu Nürnberg unter folgendem Titel heraus: „Histrio Gallicus comicosatyricus sine exemplo, oder die überaus anmuthigen und luſtigen Comödien des fürtrefflichen frantzöſiſchen Comödianten Moliere.“

Die Charaktere dieſer Comödien lagen auch den deutſchen Schauſpielern nicht allzufern. Ihre Luſtigmacher fanden in den verwandten Masken des Scapin, Mascarille, Sganarelle, ihr Unterkommen, und wer die gefoppten Alten ſpielte, ſah in Rollen wie „der eingebildete Kranke, der Geizige“ u. ſ. w. ein erweitertes charakteriſtiſches Gebiet vor ſich. Alles, was ſeit den Faſtnachtſpielen an komiſchen Elementen beliebt worden war, ging in Moliere's Comödien bequem auf und fand eine veredelte Stelle, eine reiche, detaillirtere und natürlichere Entfaltung.

Nun muß aber Niemand glauben, daß es ſo leicht geweſen wäre, dieſer beſſeren Comödie beim Publikum Eingang zu verſchaffen. Hat ſchon das Beſſere immer Mühe ſich Bahn zu machen, ſo war hier die Schwierigkeit doppelt, das Publikum mußte ſich erſt für dieſen Geſchmack bilden und die Schauſpieler ebenfalls. So geſchah es, daß Moliere's Stücke nur ſelten aufgeführt werden konnten und dem Repertoir mehr als Muſter denn als Nahrung dienten, weil das Publikum ſeine Vorliebe für ſeine alten, derben Schwänke bewahrte.

Zeigte ſich ſo die Hülfe des franzöſiſchen Drama's im Komiſchen annoch wenig ergiebig, ſo ſank ſie im Tragiſchen faſt auf nichts herab.

Man ſetzt gewöhnlich voraus, Velthen habe ſich auf Corneille's und Racine's Tragödien geſtützt, und iſt damit im größten Irrthum. Allerdings waren Ueberſetzungen dieſer Stücke ſchon bekannt, bereits 1650 war Grofflingers Ueberſetzung des Cid, und ſogar eine metriſche, erſchienen; daß man ſich aber an die Aufführung von fremden Alexandrinerſtücken, oder überhaupt von Stücken bloß rhetoriſchen Charakters gemacht hätte, davon haben wir gar keine Zeugniſſe.*)

Weil Velthens Darſtellung des Polyeuct ihn überhaupt in die Theaterlaufbahn geriſſen, das hat die Annahme erzeugt: eine Begeiſterung für Corneille's redneriſchen Schwung habe großen Antheil daran gehabt und ihn veranlaßt, die franzöſiſche Tragödie beſonders zu pflegen. Von dieſem Irrthum kommt man aber bei genauer Betrachtung des Cormarten'ſchen Polyeuct gänzlich los, und wenn man den Charakter der ganzen Velthen'ſchen Periode ins Auge faßt, ſo ſieht man deutlich, daß Velthen nur das volksthümliche deutſche Theater, wie es durch die engliſchen Comödianten und die Studententruppen geworden war, auf ſeinen höchſten Gipfel bringen wollte und daß er nicht im Entfernteſten die Abſicht hatte, das nationale Drama nach fremdländiſchen Muſtern zu reformiren.

---

*) Die in den neunziger Jahren erſchienenen Ueberſetzungen von Braſſant ſind auch nicht ſofort aufgeführt worden, wie man oft annimmt.

Leider iſt von Velthens Bearbeitungen und Zurichtungen nichts aufbewahrt, aber Cormartens Stück zeigt ſowohl den Standpunkt des Geſchmackes, als den Zuſtand der Theaterpraxis genau genug.

Es iſt außerordentlich intereſſant, in dieſem hiſtoriſchen Momente, wo die Anfänge des gelehrten Drama's mit dem Ausgange des volksmäßigen auf der Schaubühne zuſammentreffen, die Verſchiedenheit beider hervortreten zu ſehen.

Das mittelalterliche, volksthümliche Drama hatte die Begebenheiten unverkürzt auf die Bühne gebracht und alle Motivirung und Vermittelung außerhalb der Scene, in das Belieben des Zuſchauers gelegt, die franzöſiſche Tragödie dagegen brachte alle Motivirungen auf die Bühne, ſuchte die Seelenzuſtände der Perſonen in prächtiger Sprache zu ſchildern, verwies aber alle Handlungen ſchlechthin hinter die Scene.

Dabei konnte ſich zu jener Zeit weder Publikum noch Schauſpieler in Deutſchland beruhigen. „Was die Augen ſehen, das glaubt das Herz,“ ſo lautete der dramatiſche Katechismus; der geſunde derbſinnliche Kunſtinſtinkt ließ ſich auch mit den ſchönſten Redensarten noch nicht abſpeiſen.

So ſehen wir denn in Cormartens Polyeuct, neben einzelnen Scenen des Corneille, alles was dort, nach der phantaſieloſen Regel, hinter der Scene geſchieht und bloß erzählt wird, auf der Bühne wirklich vorgehen; ja mehr als das und mehr als nöthig, ja mehr als möglich iſt, in buntbewegten Auftritten von draſtiſcher Wirkung erſcheinen. Es iſt ein anderes Stück geworden, wie der Titel ſagt: „mit neuen Erfindungen anſtändiglich vermehrt.“

Von der Einheit des Ortes iſt keine Rede mehr, die Scene wechſelt unaufhörlich. Der Alexandriner iſt in platte Proſa verwandelt. Die Perſonen, wenn ſie auch nach der damals üblichen Höflichkeit, ſich mit Er und Sie anreden, ſind doch derber und lebendiger geworden. Der lauwarme Vertraute und Rathgeber Nearque z. B. iſt in einen Afrikaner voll des glühendſten Glaubenseifers verwandelt, die innigſte Freundſchaftsbegeiſterung verbindet ihn mit Polyeuct. Die vornehmen Corneille'ſchen Geſtalten haben plebejiſches Mark und Blut bekommen, ſie ſind viel, viel gemeiner geworden, aber auch viel kräftiger.

So wird der Zuſchauer denn auch lebendiger in die Zuſtände eingeführt, die Chriſtenverfolgung gleich zu Anfang deutlich veranſchaulicht, in einer Rathsſitzung das pro und contra weitläuftig abgehandelt. Dann erſcheinen gefeſſelte Chriſten in voller Märtyrerluſt, nach des Dichters Vorſchrift „reden ſie allezeit beherzt und freymüthig“, und ſo iſt der Zuſchauer mitten in die Zeitverhältniſſe verſetzt, ſobald die erſte Corneilleſche Scene beginnt.

Das heidniſche Opfer und die Zertrümmerung der

Götterſtatuen durch Polyeuct und Nearchos wird nicht bloß erzählt, ſondern vorgeſtellt, der träumenden Paulina erſcheint des Polyeuct Schatten, verkündet ihr pantomimiſch das Geſchehene und tröſtet ſie in ihren geſungenen Klagen durch die transparent erſcheinenden Worte: „Glückſelig Leben bleibet ewig.“ Dergleichen ſeltſame phantasmagoriſche Spielereien ziehen ſich durch das ganze Stück; wir ſehen die dramatiſche Kunſt auf der, von den engliſchen Comödianten eingeſchlagnen Bahn immer weiter vorgeſchritten. Auch die Gräulſcenen, deren wir uns aus Titus Andronikus und andern Stücken erinnern, ſind raffinirter ausgebildet worden. Des Nearchos Hinrichtung wird dem Zuſchauer durchaus nicht vorenthalten, ja zur Vorbereitung darauf werden zuvor „zwei perſianiſche Chriſten an Pfählen oder Creutzen in einem angelegten Feuer aufgehängt“ und durch die Rede des Gekreuzigten gereizt „gehet einer von den dabei ſtehenden Soldaten hin, und ſtößet ihm die Partiſan ins Hertze: er quälet ſich ein wenig und ſtirbt. Hierbey werden unterſchiedliche Chriſten noch umbs Leben gebracht, als einer geſteiniget, der andre geſpieſſet und ins Feuer geworfen.“ Nearchos ſelbſt wird in die, über dem Feuer ſchwebenden Ketten gelegt, nachher in die Gluth geworfen, wobei dann wieder die Anmerkung „quälet ſich und ſtirbt.“

Dies alles will aber noch nichts ſagen gegen die Hinrichtung des Polyeuct, der mit derſelben Glaubensfreudigkeit, mit welcher Nearchos noch aus der Feuersgluth heraus dem Tode trotzt, ſeinen Hals auf den Block legt, wo ihm der Henker ſichtlich den Kopf abſchlägt. „Sobald der Henker“ ſagt die Anmerkung „den Kopf in die Höhe gehalten, wird der Richtblock weggehoben, die Henker gehen ab, der Leichnam bleibt in ſeinem Blute ohne Kopf zur Vorſtellung liegen.“

Und dieſes Spiel mit dem Grauſen wird ſoweit getrieben, daß, als ſpäter zu dem in Gewiſſensangſt eingeſchlafenen Felix „die ſchwartzen Geiſter mit brennenden Fackeln bei rührender Trommel aus der Luft kommen, ihm in's Ohr blaſen und in die Haare greiffen, des Polyeucti weißer Geiſt, mit ſeinem abgehauen Kopffe in der Hand und entblößten blutigen Störtzel aufftritt, worauff die Geiſter verſchwinden. Polyeuctus hat gegen den Felix ſeine Actiones, als redete er mit ihm, wobey man recht den blutigen Hals ſiehet ſich regen.“ Dieſe Erſcheinung bewirkt dann des Felix Bekehrung zum Chriſtenthum.

Was würde Corneille ſagen, wenn er ſich zu dieſer Tragödie bekennen ſollte!

Aber dergleichen blutige Zauberſtückchen ſind es nicht allein, welche den Reiz des Unbegreiflichen in den theatraliſchen Mitteln ſchärfen, auch nicht der ſichtbare Höllenſchlund mit großem Feuer, „in welchem auff und nieder die Geiſter fliehen, die redenden Teuffel aber vorn aus der Luft kommen, mit großem Geraſſel, Blitzen

Donner und gerührten Paucken,“ ſondern auch die Ewigkeit erſcheint „als ein Engel in Wolken, mit einem hellen Glantz umbgeben“, und von der Muſik wird ein immer ausgedehnterer und verfeinerter Gebrauch für die ſceniſche Wirkung gemacht. Unſichtbare Geſänge, melodramatiſche Begleitung, Zwiſchenmuſiken ſind mit feinem Sinne vorgeſchrieben, ja ein förmlich opernhaftes mythologiſches Zwiſchenſpiel iſt eingeſchoben, in welchem Pan, Neptun und Cupido den tragiſchen Conflict des Stückes bedauern. Der Einfluß der Oper und der Jeſuitenſpiele auf die Schauſpielkunſt tritt immer bedeutender hervor.

Auch im Decorationsweſen thut ſich hier die Nacheiferung kund.

Das Theater zeigt „Wald, Landſchaft und das Meer. Im Aufziehen ſpielen die Fiſche und geben die Schiffe auf der See. — Die Sonne kommpt hinten herfür und macht das Theatrum lichte — Neptun kommt gantz ſachte erhoben aus dem Meere und bleibet mit ſeinen Muſcheln und Meerſchweinen in der Mitte ſchwimmend und ſinget. — Cupido ſchwebet in der Lufft über dem Meere.“

Iſt in dieſem Stücke nicht die Natur der tragédie classique vollſtändig vernichtet? Und ſehen wir wohl etwas Andres darin als das immer ausgebildetere mittelalterliche Drama?

Dies iſt die Richtung, der wir Velthen und die

Schauſpielkunſt bis über den Wechſel des Jahrhunderts hinaus treu bleiben ſehen.

Cormartens Polyeuct iſt auch mit ausführlichen Anweiſungen über die Scenerie verſehen, aus denen ſich der Fortſchritt der Bühneneinrichtung deutlich ergiebt, die einen merkwürdigen Uebergang von dem conventionellen Schauplatz der engliſchen Comödianten zu der charakteriſtiſchen Dekoration darthut.

Die Bühne war immer noch im Hintergrunde und auf beiden Seiten mit Teppichen (Tapeten) verhängt, aber der Raum, welcher ſonſt, beim Auseinanderſchlagen der Gardinen des Hintergrundes, zur Bezeichnung des Innern von Häuſern, Gemächern u. ſ. w. diente, hatte jetzt eine wichtigere Beſtimmung erhalten und mußte daher weiter und tiefer ſein. Dadurch verlor nun die Vorderbühne an Tiefe.

Auf dieſer wurden alle Scenen geſpielt, bei denen der Ort der Handlung gleichgültig iſt; doch auch hier fanden charakteriſirende Veränderungen ſtatt, denn bei Polyeucts Hinrichtung war „der Schauplatz ganz mit ſchwarzen Tüchern bekleidet.“

Sollte aber nun der Ort der Handlung beſtimmt verſinnlicht werden, ſo wurde die ſogenannte innere Tappete „welche die große Mittelöffnung des Hintergrundes bedeckte, hinweggezogen und der innere, hintere Bühnenraum — welcher „im Perſpectiv“ genannt wurde —

zeigte dann die angemeſſene Decoration, eines Tempels Palaſtes, einer Landſchaft, der Hölle u. ſ. w.

Dieſe Einrichtung hatte mancherlei Vorzüge.

Für alle ſtillern Scenen, in denen das Wort die Hauptſache, bot die tapetenverhangene Vorderbühne ein abgeſchloſſenes Theater dar, welches für ſich gar keine Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm, alſo das ganze Intereſſe auf die Schauſpieler ſammelte. Allen Schauſcenen dagegen war die volle Tiefe der Bühne geöffnet und demnach hatte man nun den Raum der Perſpective zu decoriren. Um Decorationswechſel, Erſcheinungen, Traumbilder u. ſ. w. vorzubereiten, brauchte man nur an irgend einer geeigneten Stelle der Scene die innere Tapete wieder zu ſchließen — wie Cormarten das einigemal anordnet — und die Vorkehrungen ließen ſich dahinter ganz bequem treffen.

Scenen wie die Hinrichtung der Chriſten konnten hinter den Gardinen vorbereitet und nachher durch das Schließen derſelben wieder den Zuſchauern entzogen werden. Nach einer großen Rathsverſammlung z. B., welche den ganzen Bühnenraum anfüllte, konnte, da nur zwei Perſonen zu vertrautem Geſpräche zurückblieben, die fallende Gardine ſogleich wieder einen eigenen Schauplatz bilden.

Dieſer Theatereinrichtung fehlte nun auch die Vordergardine, (der Vorhang) nicht mehr, er kam ſchon um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, durch die Oper, in Gebrauch.

Aus alle dem erſehen wir, daß der ſinnliche Geſchmack des Mittelalters noch in voller Herrſchaft war und die Phantaſie noch das Vorrecht vor dem Geiſte behauptete.

Je mehr wir uns aber überzeugen, daß der theatraliſche Zuſtand ſich nur äußerlich bereicherte und innerlich gar nicht veränderte, um ſo mehr müſſen wir Velthens Sorge theilen: in welcher Weiſe denn das Drama ſelbſt fortzubilden, oder ihm neuer Reiz zu verleihen ſei, damit auch die Schauſpielkunſt erfriſcht werde?

Moliere war für das große Publikum noch zu fein, Corneille und Racine zu reizlos, die ſchleſiſchen Dichter dieſen ähnlich, nur noch viel untheatraliſcher, und überhaupt dieſe moderne und fremdländiſche Tragödie dem Volksgeſchmack zuwider. Die Schauſpielkunſt aber, immer zur Volksparthei haltend, beſtand auf ſeinen alten Normen, und die poetiſche Noth trieb ſie eher zur trotzigſten Kühnheit als zur Nachgiebigkeit.

Konnten die dramatiſchen Dichter der Bühne entbehren, ſo dünkte es den Schauſpielern um ſo leichter, der Dichter entbehren zu können. Sie beſannen ſich, daß die Bühne doch eigentlich durch ſie und für ſie exiſtirte, daß die Dichtkunſt wohl höhere Nahrung ihres Lebens, aber doch nicht ihr Leben ſelbſt ſei. Kurz entſchloſſen, ſagten ſie alſo den Dichtern ab, vermaßen ſich deren Geſchäft gänzlich auf ſich zu nehmen und in verzweiflungsvoller Selbſthülfe den doppelten Moment der dichteriſchen und mimiſchen Production in einem einzigen Schöpfungsakt zuſammenzudrängen.

In friſcher Unternehmungsluſt warfen Velthen und ſeine Freunde, ihrer wiſſenſchaftlichen Bildung und der jugendlichen Phantaſie vertrauend, ſich in das unbeſchränkte Gebiet der freien, augenblicklichen Erfindung.

War doch ſeit den engliſchen Comödianten ſchon ſo viel improviſirt worden! Machten doch die italieniſchen Stegreifſpieler ſo viel Glück! Velthens Genoſſenſchaft wollte es ihnen wett machen, ja die Improviſation ſogar auf den erhabnen Styl der Tragödie ausdehnen, Ordnung und Regel in die bisher willkürliche Handhabung bringen, die Ausnahme zur Gattung erheben.

Die Stegreifcomödie, nach dem Muſter der Italiener einzurichten, war ſo ſchwierig nicht. Velthen benutzte die Entwürfe des théâtre italien von Gherardi zu Scenarien, welche nun gemeinhin nach denen der niederländiſchen Stegreifpoſſen Klugten oder Kluchten genannt wurden. Den Darſtellern wurde der Inhalt der Farce, die Intrigue und ihre Führung mitgetheilt, man verabredete, in welcher Weiſe die entſcheidenden Momente der Handlung eintreten ſollten, ſtellte ſolche Momente, ja ganze Scenen, welche den Ausſchlag zu geben hatten, wörtlich feſt und memorirte ſie. War damit der Fortgang der Handlung geſichert, ſo überließ ſich nun ein Jeder ſeiner Erfindungskraft, die auf den Proben Uebung und

Ausbildung fand. Denn das Stegreifſpiel ſchloß, bei einer ſorgfältigen Behandlung, keineswegs die Proben aus, im Gegentheile wurden dabei alle möglichen Wendungen des Dialoges durchgeprüft, damit man ſich bei der Aufführung ſorglos innerhalb der Situation bewegen könne. Abends wurde noch — wie dies bei den Italienern geſchah — hinter der Scene bei einem Lichtchen ein Blatt aufgeſteckt, worauf in der Ordnung angegeben war, wie weit die Handlung in jeder Scene vorrücken ſolle, und an dieſem Leitfaden lief dann die Darſtellung in humoriſtiſcher Willkür fort.

Die alten Luſtigmacher blieben dieſelben, aber es kamen neue Intriguen auf, unter denen die beſonders beliebt wurden, worin Hans Wurſt in verſchiedenen Verkleidungen erſchien.

So machte ſich im burlesken Stegreifſpiele der Reiz, den bisher Hans Wurſt, Pickelhering u. ſ. w. ausgeübt, in voller Ausdehnung auf alle Perſonen geltend, der Zuſchauer durfte immer neue Späße, immer neue Wendungen der Geſpräche in den alten Stücken erwarten, es ergötzte ihn, wie die Spieler ſich gegenſeitig in Verlegenheit ſetzten und wie ein Jeder ſich aus der Sache zog.

Dies Vergnügen am Stegreifſpiele liegt eigentlich ganz außerhalb des dramatiſchen Kunſtgenuſſes, denn es iſt nicht die Entwicklung der Charaktere oder der Handlung, welche dabei intereſſirt, ſondern die Bravour des Momentes, die Geiſtesgegenwart und die gewandte Erfindungskraft der Spieler. Die Stegreifcomödie erregt daſſelbe Intereſſe wie ein Fechterſpiel und nicht ſelten geſchah es im Rauſche der Improviſation, daß die wetteifernden Spieler ſich förmlich verbiſſen, und nicht wieder von der Scene zu bringen waren. Man mußte daher Warnungszeichen gegen ſolche Ausſchweifungen einführen. Gewöhnlich war es ein Schnalzen mit der Zunge, womit der Comödiantenmeiſter oder deſſen Stellvertreter die wildgewordenen Stegreifſpieler von der Scene abrief.

Indeſſen wenn durch dieſe Gattung auch Zuſchauer und Schauſpieler von dem abgezogen wurden, was eigentlich Noth thut im Drama, ſo fanden die Darſteller doch hierin Gelegenheit und Antrieb, ſich von der geſuchten Bühnenſprache loszumachen und einen unumwundenern natürlicheren Ausdruck zu gewinnen. Dieſer Vortheil darf nicht niedrig angeſchlagen werden.

Offenbar ſchwieriger als die Stegreifpoſſe war die Improviſation der ernſten Stücke herzuſtellen, die, wie wir wiſſen, Hauptactionen hießen, weil ſie den hauptſächlichſten Theil der Theatervorſtellungen ausmachten. Da die Darſteller ſich hier in einer erhabeneren, dem Gewöhnlichen entrückten Welt bewegten, ſo mußten die Hülfsmittel, welche in der Poſſe nahe lagen, hier verſagen. Die improviſirte Hauptaction ſetzte eine mehr poetiſche Erfindungskraft bei den Darſtellern voraus, und es iſt ein ſicherer Beweis von der Genialität der Veltheniſchen Geſellſchaft, daß ihr Unternehmen nicht ſchon beim Beginn ſcheiterte.

Auf den redneriſchen Ausdruck mußte die improviſirte Tragödie leider das Entgegengeſetzte wirken, wie die Stegreifcomödie, denn während man in dieſer ſich der natürlichen Umgangsſprache näherte, mußte in der Hauptaction nothwendigerweiſe das barocke Pathos, der preciöſe Schwulſt der Modedichter nachgeahmt, ja überboten werden.

Was alſo die Poſſe an der Entwicklung der Schauſpielkunſt gut machte, das verdarb die Hauptaction wieder, und das komiſche und ernſte Drama liefen in völlig entgegengeſetzten Richtungen auseinander. Indeſſen war das dem Geſchmack jener Zeit vollkommen angemeſſen, dem das Maaß einheitlicher Schönheit und natürlicher Einfalt verloren gegangen war.

Daß Velthen das größte Vertrauen auf die extemporirte Rede ſetzte, daß durch ſie ſeine Geſellſchaft ſich hauptſächlich ſo vortheilhaft vor andern auszeichnete und einen viel lebendigeren und energiſcheren Eindruck hervorbrachte, geht ſchon daraus hervor, daß er den Kreis der dramatiſchen Stoffe keineswegs gewaltſam überſchritt. Wir ſehen ſein Repertoir immer noch auf dem alten Gebiete. Die bibliſchen Geſchichten, die Helden- und Liebesbücher blieben auch ſeine Quellen, ja er führt alte, längſt bekannte Stücke auf, die durch den improviſirten Vortrag eine neue Anziehungskraft gewannen.

Bei den Hoffeſten der durchlauchtigſten Zuſammenkunft in Dresden, im Jahre 1678, war es die Comödie vom Erzvater Jacob, in drei Theilen, an drei verſchiedenen Tagen aufgeführt, die Tragi-Comödie von Amadis aus Frankreich und die Comödia von der Chriſtabella, eine ebenſo bunte Hiſtorie wie der Amadis, voll von Abenteuern, Rieſen, Kämpfen und wunderbaren Begebenheiten, wie wir ſie bei Sachs, Ayrer und in den engliſchen Comödianten gefunden haben.*)

Auch zehn Jahre ſpäter, als Velthen zum erſten Male nach Hamburg kam, hielt er noch dieſelbe Richtung inne. Bibliſche Stücke waren es, mit denen er dort debutirte, die Anſchlagszettel ſtellten ſogar die Bedeutung und Nutzanwendung derſelben in förmlichen kleinen Abhandlungen heraus.

Velthen ſuchte alſo — und das iſt ein wichtiges Moment — die religiöſe Bedeutung des mittelalterlichen Theaters feſtzuhalten und die Schauſpielkunſt als Dienerin des göttlichen Wortes im weiteren Sinne zu proclamiren.

So kündigt ſein Comödienzettel vom Juni 1688 in Hamburg eine Hauptaction aus dem zweiten Buche Samuelis Cap. 21 und Joſua 9, genannt „die Rache der Gibeoniter“*), an. Hierauf wird der Inhalt der einzelnen Acte nacheinander erzählt und die Moral des Stückes auf das Anſchaulichſte hervorgehoben.

---

*) Zum Beſchluß der Comödie vom Erzvater Jakob wurde ein Ballett von den 12 Stämmen Israelis mit 12 Perſonen getanzet; den andern Comödien folgten Ritter- und Mohrenballette. Eine „muſikaliſche Opera und Ballett von Würkung der Sieben Planeten" war das Prunkſtück dieſer theatraliſchen Feſtlichkeiten. Ballette gab es längſt bei allen Hoffeſten, ſchon 1642 war in Dresden ein franzöſiſcher Ballettmeiſter Rumbautte mit vierteljährlichem Gehalt von 50 Fl. 23 Gr. angeſtellt, 1680 wurde ein andrer, Lamarche, mit 300 Thlr. jährlich engagirt.

Allerdings durfte auch dieſen bibliſchen Hauptactionen ein burleskes Nachſpiel nicht fehlen, ganz wie die engliſchen Comödianten es eingeführt hatten**), und ſo wurde denn auch in demſelben Monate als Hauptaction „ein geiſtlich Spiel von Adam und Eva“ und darauf „Pickelhering im Kaſten“ angekündigt. Ebenſo „eine ganz neue und luſtige Action und Hiſtoria, genannt die große Königin Semiramis***), dazu eine Nachcomödie: des einfältigen Trappolin Widerwärtigkeiten im Heirathen, durch Pickelhering angeſtiftet“.

Daß indeſſen mit dieſen bibliſchen und hiſtoriſchen Stoffen das Publikum nicht zu befriedigen, daß damit dem mit jedem Tage allgemeiner werdenden Intereſſe an der Oper, der Senſation, welche die Jeſuitenſpiele machten, nicht die Spitze zu bieten war, iſt leicht einzuſehen. Velthen mußte ſuchen, den Kreis der dramatiſchen Stoffe zu erweitern und zu bereichern, da er ihn nicht überſchreiten wollte. Denn die Stoffe, die merkwürdigen Hiſtorien, die bunten ſceniſchen Vorgänge, nicht ihre poetiſche Behandlung, waren immer noch der größte Reiz für das Publikum. Danach mußte alſo umhergeſucht werden. Wenn die Schulcomödien, die altengliſchen und holländiſchen Stücke, die franzöſiſchen und italieniſchen unzureichend waren, ſo that ſich in der ſpaniſchen Literatur, aus welcher ſchon damals alle Nationen mit vollen Hände ſchöpften, die durch die Jeſuitenſtücke ſchon für unſre Bühne herangezogen waren, noch immer eine reiche, bunte, vielbewegte Welt auf. Auch der ſpaniſche Spaßmacher, der Grazioſo mußte die Muſterkarte der Vielgeſtalt unſres Hans Wurſt completiren. Er ſollte Velthens Abſicht dienen, das burleske Element zu verfeinern, erhielt den höfiſchen Namen Curtiſan und damit die Anweiſung, den tollen Uebermuth, mit dem er durch die ernſthafte Handlung ſprang, durch etwas weniger Zoten und Schmutzereien zu würzen; ein Verſuch, der aber an der derben Natur des deutſchen Poſſenreißers und ſeines Publikums ſcheiterte.

---

*) wozu vermuthlich das berühmte Stück von Vondel benutzt war.

**) Gewiß lag hier der antike Gebrauch zum Grunde: das Satyrſpiel der Tragödie folgen zu laſſen.

***) wahrſcheinlich nach Calderon.

So rafften denn nun die genialen Köpfe der Velthen'ſchen Genoſſenſchaft aus allen möglichen vorhandenen Dramen die wirkungsreichſten ſceniſchen Erfindungen zuſammen, ſie beuteten die Moderomane, die Hiſtorienbücher, ſelbſt die Staatsbegebenheiten der Neuzeit aus und combinirten weitläufige Scenarien, in denen alle Bühneneffekte zuſammengebaut, alles Dageweſene überboten werden ſollte. Politiſche Vorgänge, erſtaunliche

Großthaten berühmter oder fabelhafter Helden und Könige, die blutigſten Gräuel neben der gezierteſten Schönrednerei der Prinzen und Prinzeſſinnen und den impertinenteſten Schwänken der Poſſenreißer, Zauberſtückchen und Verwandlungen, Träume und Erſcheinungen, Himmel und Hölle, alles das in der abentheuerlichſten Verknüpfung mit feierlich allegoriſch-diktaktiſchen Geſtalten, Zwiſchenſpielen, Balletten, Chören, Arien, Illuminationen und Feuerwerken, das waren ungefähr die Ingredienzien dieſer Velthenſchen Hauptaction.

Die Gattung war durchaus nicht neu, wir haben ſie ja, von den Myſterien und Bürgerſpielen an, bis zu den Jeſuitenſpielen wachſen und in Stücken wie Cormartens Polyeuct ſich faſt vollenden geſehen — wenigſtens nach der ernſten Seite hin; Velthen trieb ſie nur, ſo weit die Schauſpielkunſt es vermochte, auf die Spitze.

Das neue Element, das er hinzufügte, war die ausgedehnte Improviſation.

Alle theatergeſchichtlichen Stimmen ſprechen ihren Tadel gegen Velthen aus, daß er dieſem verderblichen Gebrauche alle Schranken genommen; man ſollte aber bedenken, daß er nicht anders konnte, ja daß er im Grunde nur eine Naturnothwendigkeit ſeiner Kunſtepoche erfüllte.

Abgeſehen davon, daß der Schauſpielkunſt — im Stich gelaſſen von den Dichtern — gar nichts weiter übrig blieb, als ſich ſelbſt zu helfen, wie ſie eben konnte, ſo drängte die phantaſtiſche Willkür der mittelalterlichen Dramatik ſich mit der Improviſation zu vollenden.

Nun war nichts mehr übrig im Bereiche des Erdenklichen. Mit dem Reize der augenblicklich erfundenen Rede war das Arſenal der theatraliſchen Wirkungen ausgeleert. Die Schauſpielkunſt war auf dem Gipfel der Vergeudung ihrer Kunſtmittel angelangt, jenſeits deſſen der Abgrund ſchmachvoller Verarmung liegt.

Und dahin mußte es kommen in einer Kunſt, die nur auf Sättigung der Phantaſie ausging und welcher der innere Schwerpunkt, das Maaß der einfach menſchlichen Wahrheit noch fehlte. Velthen erfüllte die traurige Miſſion: das Geſchick der mittelalterlichen Schauſpielkunſt zu vollenden.

Natürlich konnte er es nicht wagen, dieſe Gattung auf die Bahn zu bringen, wenn ſie nicht von ausgezeichneten ſchauſpieleriſchen Fähigkeiten in ſeiner Truppe unterſtützt worden wäre, und es iſt kein Zweifel, daß wir in den Jahren, da die Velthenſche Geſellſchaft dieſen kühnen Anlauf zur poetiſchen Selbſthülfe nahm, eine kurze, aber glanzvolle Epoche ſchauſpieleriſcher Kraftgenies vor uns haben. Sie hat den bekannten Ausſpruch: Deutſchland habe früher Schauſpieler als Schauſpieldichter gehabt, glänzend begründet; ja wir haben dieſe kühne Einführung der Improviſation als einen offenbar ernſthaft gemeinten Verſuch zu betrachten: die Schauſpielkunſt gänzlich aus der Abhängigkeit vom Dichter zu emanzipiren.

Wohl fünfzehn Jahre lang wanderte Velthen mit ſeiner Truppe umher und erwarb die größte Achtung und Popularität. In Nürnberg und Breslau wurde die berühmte Bande, bei ihrer Ankunft am Weichbilde der Stadt, von einer Deputation des Rathes begrüßt und ſtattlich bewirthet. Dieſe Höflichkeit wurde dann durch eine Benefizvorſtellung, der ſogenannten Rathscomödie, erwidert, bei welcher der Magiſtrat in Corpore erſchien, die vornehmſten Plätze, d. h. die auf der Bühne ſelbſt zu beiden Seiten des Proſceniums, einnahm*) und ſich durch ein ſolennes muſikaliſches Feſtſpiel (Serenada) „für die erwieſene hohe Gunſt und Gnade“ feiern ließ.

Auch in Hamburg führte ſpäterhin Velthen die Rathscomödie ein und der Senat beſchenkte die Geſellſchaft jedesmal bei ihrem Abſchiede.

Aber bei alledem war nichts natürlicher, als daß es ſich je länger je mehr herausſtellen mußte, durch welch ein gewagtes Spiel dieſer Aufſchwung der Popularität gewonnen war. Auf dem ſchwindelnden Nachtwandlerwege, den die Schauſpielkunſt in der Improviſation, und gar der ernſten Rollen, unternommen hatte, konnte ſie ſelbſt bei den ausgeſuchteſten Talenten nicht ausdauern.

---

*) Dieſer für die Darſtellung äußerſt ſtörende Gebrauch erhielt ſich theilweis noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. In Paris ſetzte erſt Voltaire ſeine Abſchaffung bei der zweiten Aufführung ſeiner Semiramis durch. Des Ninus Geiſt vertrieb die haute volée von ihren fauteuils. An ſeiner Erſcheinung erwies ſich die Unverträglichkeit der ſceniſchen Täuſchung mit jener herkömmlichen Einrichtung vollſtändig.

Hören wir was Riccoboni, der bei der Stegreifcomödie aufgewachſen war, von der Improviſation ſagt.

„Die extemporirte Comödie ſetzt ſinnreiche Schauſpieler voraus, welche an Talent einander faſt gleich ſein müſſen, denn das Spiel des beſten Acteurs hängt zugleich von dem Spiele desjenigen ab, mit dem er redet. Kommt er mit Einem zuſammen, der nicht ſogleich den rechten Punkt, wann er antworten muß, zu treffen weiß, oder ihn zu unrechter Zeit unterbricht, ſo wird ſeine Rede matt werden und den Gedanken wird die nöthige Lebhaftigkeit fehlen. Wenn der Comödiant keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft beſitzt, wenn er ſich nicht mit aller Lebhaftigkeit auszudrücken weiß, wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in ſeiner Gewalt hat, nicht mit allen nöthigen Kenntniſſen verſehen iſt, welche die verſchiedenen Stellungen ſeiner Rolle erfordern können, ſo wird er es nie zu etwas bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, um einen ſolchen Schauſpieler zu bilden! Die Seltenheit des Zuſammentreffens von ſo viel Talent und Bildung als die extemporirte Comödie erfordert, iſt die Urſach, daß dieſe oft ſo ſchlecht ausfällt.“

Riccoboni macht ferner auf die großen Uebelſtände aufmerkſam, welche aus dem Gebrauch der allgemeinen Phraſen, der erlernten Einſchiebſel*), denen wir ſchon in den engliſchen Comödien und Tragödien begegnet ſind, und zu denen mittelmäßige Schauſpieler nothwendig ihre Zuflucht nehmen müſſen, hervorgehen, indem, je beſſer dieſe eingelegten Stellen der Rede ſind, deſto ſchlechter und armſeliger dagegen dann die Improviſation erſcheinen muß, von welcher der Schauſpieler gleichwohl im Zuſammenſpiel nicht zu entbinden iſt. Riccoboni fügt hinzu, daß er dieſen Fehler der ſtörenden Ungleichheit vierzig Jahre lang bei den beſten italieniſchen Geſellſchaften herrſchend gefunden habe.

War dies nun ſchon ein unvermeidliches Uebel bei der komiſchen, offenbar leichteren Gattung der Improviſation und bei einer dafür von Natur ſo begabten Nation, wie die italieniſche iſt, um wie viel ſtörender mußte es bei deutſchen Schauſpielern hervortreten, und gar im pathetiſchen Drama!

Trotz des Talentes und der Kenntniſſe, welche in Velthens Genoſſenſchaft vorhanden geweſen ſein mögen, trotz der moraliſchen Kraft, womit der Führer ſie zu immer neuen Anſtrengungen geſpornt, mußte auch bei dieſen

---

*) robbe generiche heißen ſie bei den italieniſchen Stegreifſpielern.

Schauſpielern die Bravour des Extemporirens bald erlahmen.

Nun ſuchte man ſich Aushülfsphraſen aus den beſten Dichtern der Zeit zu ſammeln. Die Monologen beſonders, auf die man ſehr viel hielt, weil ſie freie Tummelplätze für die Improviſation darboten, wurden zuerſt wieder von den Darſtellern aufgeſchrieben, mit den ſchönſten Floskeln und Tiraden ausſtaffirt und auswendig gelernt. Rhetoriſche Brocken des Gryphius und Lohenſtein, auch was die ausländiſche Literatur bot, mußte der Improviſation unter die Arme greifen, und man kann denken, welch ein geſchmackloſes Durcheinander daraus entſtehen, und wie ſich die kahlen Verlegenheitsaushülfen untergeordneter Extemporanten daneben ausnehmen mußten.

Machten dieſe Uebelſtände ſich ſchon bei Velthens Truppe bemerkbar, um wie viel ſchreiender müſſen ſie ſich bei den Banden geäußert haben, die aus dem Troß von mittelmäßigen und gemeinen Naturen beſtanden, und ſich jetzt über eine Kunſtgattung hermachten, welche nur durch das Zuſammentreffen der ſeltenſten Befähigungen zu balanciren iſt!

Da trat an die Stelle genialer Kühnheit, die im bombaſtiſchen Pathos doch immer noch von Ueberkraft der Leidenſchaft und Begeiſterung zeugte, die rohe Impertinenz aberwitzig pomphafter Tiraden; ein Galimathias, deſſen unverſchämter Unſinn die blöde Menge reilich verblüffte und darum vollkommen zufrieden ſtellte, ein beſſeres Publikum aber verſcheuchte.

Natürlich ſprang hierbei die Darſtellungsweiſe ebenfalls aus allen Geleiſen, und es war vorauszuſehen, daß die Schauſpielkunſt den wilden Rauſch der Selbſtändigkeit, in dem ſie ſich ſtudentiſch austobte, bald durch den kläglichen Katzenjammer einer armſeligen Ernüchterung büßen werde.

Ein ſolche Wendung der Dinge mußten auf Velthen einen tiefen Eindruck hervorbringen. Dem Unheile, das er mit der freigegebenen Improviſation über ſeine Kunſt hereingerufen, wieder zu wehren, mußte ſeine angelegentlichſte Sorge ſein. Daß dies nur durch ein Zurücklenken in die Schranke regelmäßiger Dramen, auf die Bahn wahrheitsgemäßer Menſchendarſtellung geſchehen könne, war außer Zweifel, wie aber ſollte das im Wirrwarr des Wanderlebens, der gierigen Schauluſt der Menge gegenüber, gelingen?

Mit welcher Freude mag Velthen daher die Ausſicht begrüßt haben: unter dem Schutze ſeines Churfürſten, in geſicherter Lage, einem auserleſenen Publikum gegenüber, — das er, ebenſo wie ſeine Kunſtgenoſſenſchaft, allmälig erziehen konnte — der Schauſpielkunſt wieder ſichere Grundlagen gewinnen zu können.

Joh. Georgs II. Tod und die übliche lange Trauerzeit hatten die Hof-Comödie und damit die Beſtallungen der Comödianten aufgehoben. Erſt als die Hofergötzlichkeiten von Neuem begannen, fanden ſich die Schauſpiele und die Schauſpieler wieder ein und Letztere erhielten auch theilweiſe erneute Beſtallungen.*) Johann Georg III. wandte dem Theater noch mehr Intereſſe als ſeine Vorgänger zu. Als Velthen nun nach Sachſen zurückkehrte, 1684 auf dem Churfürſtlichen ſogenannten Taubiſchen

---

*) Eine Supplik von vieren derſelben mag hier als Beitrag zur Schilderung der damaligen Zuſtände Platz finden. Sie iſt an den Oberhofmarſchall von Haugwitz gerichtet, und lautet: „Hochwohlgeborener Herr, Herr! Gnädiger Herr! Ew. Excellenz iſt gnädig bekannt, wie in Sr. Churfürſtlichen Durchlaucht zu Sachſen gnädigſt angeordneten Comödien ſeither Neuen Jahres, wir endesgeſetzte unſere unterthänigſte Obedienz allermöglichſt erwieſen, auch Zuverſichtlichſter Hoffnung gelebet: dießfalls gnädigſte Beſtallung, unterthänigſt gebethenermaaßen zu erhalten; umb ein undt anderer hoher vorgefallener Nothwendigkeiten aber ſolches auff beſondre Zeit differirt worden. Dennoch aber Ew. Excellenz aus hochangeborener Generoſität einige Specification unſrer, die wir außer Beſtallung, (laut des Hoff-Bettmeiſters gegebenen Berichts) gnädig verlanget, die wir hiermit in völligem Gehorſam abſtatten undt Höchſtermeldte Ew. Excellenz ganz unterthänig imploriren undt bitten, nach Dero hohen ſelbſteigenen gnädigen Belieben eine gnädige Ergötzlichkeit uns, wegen ſehr dürfftigen Vermögens (bis zu gnädigſt würcklicher undt künfftiger Beſtallung) genießen undt reichen zu laſſen. Vor welche hohe undt große Gnade mit verbundenſten Gehorſam undt allermöglichſter Dankbarkeit leben undt ſterben.

Ew. Exellenz unterthänige gehorſame Chriſtian Sander, Johann Chriſtoph Dorſch, Chriſtoph Zeuriſch, Johann Adam Scholtz.

Garten vor dem Pirnaiſchen Thore, an zwei Nachmittagen den erſten und andren Theil des Trappolino aufführte, ſo kam endlich der Entſchluß zur Ausführung: durch Velthens Anſtellung der deutſchen Comödie eine neue und vollſtändige Organiſation zu geben.

Dies geſchah im Herbſt des Jahres 1685 und bewirkte die Errichtung des erſten deutſchen Hoftheaters faſt ganz nach den Normen unſrer Tage.*)

Das Comödienhaus, mit Decorationen und Maſchinerie ausgeſtattet, war vorhanden, Muſiker und Sänger der Kapelle hatten ſchon die frühern Opernaufführungen bewerkſtelligt, vier der ſchon früher beſtallten Comödianten wurden Velthen und einer Elite ſeiner Truppe zugeſellt, eine Churfürſtliche Theatergarderobe mit allem Zubehör angelegt.**)

Um die bisherigen Directoren der Hofcomödien:

---

*) Man pflegte bisher die erſten Hoftheater um 70 Jahre ſpäter anzunehmen.

**) Ein Inſpektor über die Comoedien-Kleidung, namens Schilling, ſammt einem Inventions-Schneider, namens Zinke wurden angeſtellt. Die Rechnungen „über ſeltne und andere Wahren zu romaniſchen und türkiſchen Kleydern" liegen mir vor, und bemerkenswerth iſt es immerhin, daß die Stickerei derſelben meiſtens ebenſoviel, oft mehr als die Stoffe koſtete. Vier türkiſche Anzüge z. B., bei denen auch der Schneiderlohn berechnet iſt, koſteten 314 Thlr. 17 Gr. 9 Pf. Bei dem Werthe, den das Geld zu jener Zeit hatte, ein bedeutender Preis. Bald darauf wurde

Starke und Rieſe nicht zurückzuſetzen, mußte Velthen die Leitung mit ihnen theilen; daß er demungeachtet die Seele der Direction geweſen, leidet keinen Zweifel.

Ueber den Perſonalbeſtand und die Gehaltverhältniſſe dieſer „neuen Bande Churfürſtlicher Comödianten“ geben uns einige Beſoldungsquittungen, welche ein glücklicher Zufall erhalten hat, erwünſchte Auskunft.

Die drei Directoren bekamen Jeder jährlich 200 Thlr., den höchſten Gehalt. Velthens Frau ebenſoviel, deren Schweſter 100 Thlr. Paceli 200 Thlr., Gottfried Salzſieder, Chriſtian Janezſchky und Reinhard Richter jeder 150 Thlr., Balthaſar Brambacher und ſeine Frau jedes 100 Thlr., ebenſo Dorſch und die, erſt 1686 angeſtellte Sara von Borberg.

Das ergiebt einen jährlichen Gagenetat von 1950 Thlr. für die deutſche Comödie.

Verhältnißmäßig war dieſe Bezahlung gering, denn ein erſter Sänger der Capelle erhielt doppelt und dreifach ſo viel, ja als 1687 italieniſche Sänger und Sängerinnen angeſtellt wurden, ſtiegen einzelne Gehalte ſchon auf 1500 Thlr.

Das Auffallendſte an dieſem Perſonalverzeichniſſe aber ſind die aufgeführten Frauen.

---

auch der Peruguen-Macher Perlich als Theaterfriſeur mit einer umſtändlichen Dienſtinſtruction bei 300 Thlr. Gehalt angeſtellt. — Wo dieſe Einrichtungen zuerſt in der Geſchichte auftreten, verdienen ſie einige Aufmerkſamkeit, ſo geringfügig ſie an ſich ſind.

Bis dahin waren, wie wir wiſſen, bei allen Banden die Frauenrollen von Knaben geſpielt worden. Die Oper hatte zwar ſchon längſt die herrſchende Sitte durchbrochen und Frauen auf die Bühne gebracht, weil man ſich mit der unzureichenden Ausbildung der ſchnell wechſelnden Sopranſtimmen der Knaben nicht begnügen wollte; indeſſen waren die Frauen doch auch in der Oper noch nicht allgemein geduldet*), als Velthens Truppe dieſe kühne Neuerung ſchon nachahmte.

Sie war von tief eingreifender Wichtigkeit und es darf ihr ein großer Antheil an der Anziehungskraft, welche Velthens Aufführungen übten, zugeſchrieben werden. Aber abgeſehen von dem heftigen Verſtoß gegen die Sitte, den das Theater damit beging, war mit Einführung der Frauen — ſo ſehr die Darſtellung auch an Wärme, Wahrheit und natürlicher Ausbildung gewinnen mußte, — doch für alle Zeiten der Geſchmack und das Urtheil des männlichen, alſo des tonangebenden Publikums durch das geſchlechtliche Intereſſe getrübt.

Welchen Einfluß Velthen auf ſeine Umgebungen ausgeübt haben muß, wie energiſch und entſchieden ſein Weſen war, das zeigt ein Schreiben an den Churfürſten, von ſeiner Hand, worin er bei eingetretener Hoftrauer die ökonomiſchen Intereſſen der Geſellſchaft vertrat, und wenn man den ſklaviſch unterwürfigen Ton, die verwickelte Formalität des damaligen Briefſtyles damit vergleicht*), ſo ſetzt uns dies Schreiben durch ſeinen freien unumwundenen Ausdruck, ſeine gedrungene und präciſe Faſſung in Verwunderung. Es iſt ein Beitrag zur Charakteriſtik Velthens und ſeiner Zeit. Es lautet:

---

*) Noch am Hofe Kaiſer Karls VI., im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, wo unter Metaſtaſio's Leitung die Oper im höchſten Glanze ſtand, die Ausſtattung einer einzigen Oper oft 60,000 Fl. koſtete, durften die Frauenrollen nur von Caſtraten geſungen werden

„Durchlauchtigſter Chur-Fürſt,

Gnädigſter Herr!

Es iſt zwar nicht ohne, daß Ew. Churfürſtl. Durchlaucht durch deren Ober-Hof-Maſchall die Aufnehmung und Beſtallung der Bande Comoedianten mit der ausdrücklichen Condition geſchehen laſſen, das zu der Zeith, wan Hohe Trauer einfället, wir unſere Beſoldung nur zur Helffte bekommen ſollen, darwider wir auch nichts einzuwenden haben.

Weil aber, gnädigſter Herr, vor Eines (erſtens) bei Hochſeeligen Abſterben dero Frau Mutter, Chriſtmilden Andenkens ſchon die Helffte des Quartales Trinitatis iſt verfloſſen geweſen, und ungeachtet alles angewandten Fleißes nicht allein zu Berlin und an denen Braunſchweigiſchen Höfen wegen der daſelbſt gleichfalß eingefallenen Hohen Trauer unß alle Hoffnung benommen, ſondern auch zu Breßlau und an andern Orthen in Schleſien, wegen des Türken-Krieges abgeſchlagen worden, einige Comödien zu präſentiren, darbey wir doch ſchon in die 60 Rthlr. Reiſe-Koſten vergeblich anwenden müſſen. Vors ander auch wir ſehr weiten Weg werden zu reiſen haben, ehe wir etwas verdienen können, und große Gefahr dabey, daß wir, wie uns Vormals begegnet, viel mehr darbey an Unkoſten aufwenden, als verdienen möchten, das ganze Quantum aber, ſo an der Helffte des halben Quartahls Trinitatis abzuziehen währe, ungefähr 90 Rthlr. beträget:

---

*) Man halte den Brief der vier Schauſpieler Seite 236 dagegen.

Als gelanget an Ew. Churfürſtl. Durchlaucht unſer unterthänigſtes Suchen und inſtändiges Bitten, Sie geruhen gnädigſt die Verordnung zu thun und zu befehlen, damit uns das nunmehr zu Ende gehende Quartahl Trinitatis völlig aus der Churfürſtl. Rent-Cammer vergnügt werden möchte.

Bey künftigen Quartalen, ſo lange Ew. Churfürſtl. Durchlaucht unſere Unterthänigſte würkliche Aufwartung nicht gnädigſt verlangen, wollen wir gern und willig mit dem halben Quartal unß vergnügen laſſen. Wegen Außzahlung des gantzen Quartaalß Trinitatis machen ſich ſichre und ungezweifelte Hoffnung

Ew. Churfürſtl. Durchlaucht
unterthänigſt gehorſamſte Diener
Sämmtliche Bande der Churfürſtlichen Comödianten.

Die Bitte wurde gewährt und die Bande erhielt Urlaub zu Wanderzügen bis zum Ablauf der langen Trauerzeit. In dieſer Epoche beſuchte ſie Hamburg zum erſtenmale; der Türkenkrieg trieb ſie nach Weſten zu, um einen, wie wir ſehen, nicht ſo leicht zu erzielenden Erwerb zu ſuchen.

Erſt im Herbſte 1688 ſcheint die Truppe ihre Thätigkeit am Dresdner Hofe wiederbegonnen zu haben. Obſchon nun auch die italieniſche Oper in Aufnahme kam, ſo verminderte ſich das Intereſſe des Churfürſten für das deutſche Schauſpiel keinesweges, ja im Carneval 1690 mußten die Comödianten dem Hofhalte nach Torgau folgen und faſt täglich ſpielen, während nur einmal große italieniſche Oper und dreimal italieniſche Opern von Kindern gegeben wurden.

Dieſe Erfolge des deutſchen Schauſpiels kann man nur auf Rechnung des Eifers und der Einſicht ſtellen, womit Velthen die Reaction gegen die, von ihm ſelbſt entfeſſelte, Improviſation betrieb.

Sorgfältig ſcheint er die Muße des ſichern Aufenthaltes, der wenig übereilten Aufführungen benutzt zu haben, um ſeinem Repertoire immer mehr regelmäßig gearbeitete Stücke, beſonders die von Moliere zu gewinnen. Er verbannte allmählig die ungeheuerlichen Stoffe, hielt ſich mehr an die geordneteren Scenarien der italieniſchen und der ſpaniſchen Stücke.

Nun wurde auch wieder mehr Sorgſamkeit auf die

Ausführung der Hauptactionen gewandt, welche hier am Hofe ſchlechtweg Comödien hießen. Der Dialog wurde nach und nach wieder durch aufgeſchriebene und memorirte Rollen ſicher geſtellt und das Stegreifſpiel möglichſt auf die Poſſe beſchränkt. Häufiger aufgeführte Ueberſetzungen beförderten dieſe Abſicht und entſprachen zugleich dem Geſchmack des Hofes.

An den Carnevalsvorſtellungen 1690 in Torgau treten die Spuren dieſer Reaction deutlich hervor. Wir finden unter ihnen von Moliereſchen Stücken den bürgerlichen Edelmann, die Comödie von Mascarilius (l'étourdi) die glückſelige Eyferſucht (le cocu imaginaire), der gezwungene Arzt, Don Juan oder des Don Pedro Todten-Gaſtmahl, die Männerſchule und ſogar le misanthrope unter dem Titel „der Verdrießliche.“ Das war ſchon ein Verſuch in der haute comédie. „Der künſtliche Lügner“ war unfehlbar das italieniſche Stück, das auch Goldoni bearbeitet hat, „Printz Sigismund von Pohlen“ Calderons „Leben ein Traum“, „der ſchlimme Roderich“ dem Cid von Corneille nachgebildet.*) Daneben ſehen wir die alte Hauptaction noch vollſtändig vertreten in den Comödien „von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano, vom Ritter St. Georg, von Genoveva, von dem

---

*) Es war eine Bearbeitung in freien Verſen, welche Gottſched 25 Jahre ſpäter noch von der Hoffmanniſchen Truppe ſpielen ſah.

Ulysse und der Penelope, von der Aspasia, von des Alexanders Liebeskrieg und von Wallenſtein. Der allbeliebte Trappolino wird in beiden Theilen aufgeführt, Poſſenſpiele wie „der verzauberte Pickelhäring, Graf Schornſteinfeger, die drei barmherzigen Schweſtern, der Blaſebalg, Cackerlacu, varietas delectat, der frantzöſiſche Geiſt und die alte Kupplerin" verſichern uns der Fortdauer der alten Schwänke.

So giebt dies Repertoir uns eine Andeutung von der Weiſe, in welcher Velthen die Schauſpielkunſt zu führen dachte.

Wie weit er es mit ſeinem Einlenken zu beſonnener Vermittelung der Extreme hätte bringen, ob es ihm hätte gelingen können, die Fluth wieder zu dämmen, die er losgelaſſen, das muß unentſchieden bleiben, der Schutz der Verhältniſſe, deſſen er dazu bedurfte, wurde ihm plötzlich entzogen.

Nach dem Tode Johann Georgs III. entließ der Hof zu Dresden ſämmtliche deutſche Comödianten. Sie behielten nur ihren Titel und die Conceſſion für das Land. Das Churſächſiſche Fürſtenhaus gab auf geraume Zeit das Protectorat der deutſchen Schauſpielkunſt, ſo wohlthätig es begonnen hatte, wieder auf.

Am 4. Februar 1692 ſchreibt „die ſämmtliche Bande Comödianten", daß ſie den Beſchluß des Churfürſten mit höchſter Gemüths-Alteration vernommen haben, und bittet nur, da ſie ſeit dem Abſterben des hochſeligen

Churfürſten, alſo ein halb Jahr, aus eigenen Mitteln leben müſſen, ihnen die rückſtändigen zwei Quartale zum Abſchiede in Gnaden reichen zu laſſen.

Den Wanderzügen auf ungewiſſen Erwerb, denen Velthen ſo abgeneigt geworden war, ſah er ſich wieder hingegeben und der Rivalität mit allen Gauklerbanden; an die Nothwendigkeit wieder gewieſen: die Schauluſt des Pöbels zu reizen und zu feſſeln. Bei Seite geſchoben waren die Pläne ſtiller Reformen, Molière mußte wieder in den Hintergrund des Repertoirs, das allmählige Gedeihen der charakteriſtiſchen Wahrheit war gehemmt, es galt jetzt wieder träge, derbe Nerven zu erſchüttern. Das Gewaltſame, Ueberraſchende, das Packende und Seltſame war wieder Zielpunkt des dramatiſchen Effektes, der beſcheidene Humor mußte wieder der groben Poſſenreißerei Platz machen.

In Hamburg, wo Velthen das Publikum ganz berauſcht von der Herrlichkeit der Oper traf, mußten die äußerſten Anſtrengungen verſucht werden, die Theilnahme des Publikums zu gewinnen. Nun blieb nichts übrig als die Buntheit der populären Hauptaction aufs Höchſte zu treiben, durch immer reichere muſikaliſche Zuthat, durch Ueberbietung aller Mittel der Oper die Spitze zu bieten; ſelbſt den Titel der Stücke marktſchreieriſch aufzuſtutzen, — Haupt- und Staatsaction hieß er fortan — und alles das war vergebens.

Der Culminationspunkt der Ueberladung war erreicht, die Ausſicht auf rettungsloſen Verfall lag offen da.

Hier bricht mit dem Geſchicke der mittelalterlichen Schauſpielkunſt auch Velthens eigenes zuſammen. Das Jahr, in dem die Truppe Dresden verlaſſen, war noch nicht zu Ende, als er in Hamburg aufs Krankenlager ſank. Und ſo genau ſollte ſein Schickſal mit dem ſeiner Kunſt Schritt halten, daß er auch das erſte Ziel der geiſtlichen Angriffe wurde, welche die Verwilderung der Schaubühne zu dieſer Zeit hervorrief.

Dem Manne, der ſeinem Stande bei Magiſtraten und Fürſten die letzten Ehren errungen hatte, verweigerte der Geiſtliche auf dem Krankenlager das Nachtmahl, da er nicht zuvor ſeinen Beruf abſchwören wollte. Zum Glück war der Paſtor auf dem Hamburger Berge, den Velthen rufen ließ, milder geſinnt, und des Kranken Verlangen nach den Tröſtungen des Sacramentes blieb wenigſtens nicht unerfüllt.

Bald nach dieſen Vorgängen iſt Velthen geſtorben. Beſtimmt ermittelt iſt weder das Jahr noch der Ort ſeines Todes; gewiß aber iſt es, daß dieſer in den erſten neunziger Jahren erfolgt ſein muß; er hat das Scheitern der Hoffnungen und Plane für ſeine Kunſt nicht lange überlebt.*)

---

*) Die Herausgabe der von Velthen veranſtalteten Ueberſetzung des Moliere geſchah im Jahre 1694 von ſeiner Truppe, aller Wahrſcheinlichkeit nach alſo nach ſeinem Tode, bis wohin

Magiſter Velthen iſt der tragiſche Held in der Vorgeſchichte unſrer Kunſt. Er vermaß ſich, die letzten Kräfte der mittelalterlichen Kunſt bis zum Fieberparoxismus aufzuregen; er wollte ihr erneutes Leben gewinnen. Es war umſonſt, er hatte die Zerſtörung nur beſchleunigt. Die wilden Geiſter, die er hineingerufen, konnte er nicht wieder bannen, und unter den erſten fallenden Trümmern des Hauſes, das er ſtützen wollte, wurde er begraben.

---

die Stücke vor Veröffentlichung gehütet und nur zum Vortheil der Geſellſchaft benutzt worden waren. Nach ſeinem Tode verließen mehrere Mitglieder, welche Antheil an den Ueberſetzungen haben mochten, die Bande, und ſo entſtand die Nothwendigkeit den Werth der Stücke durch den Druck theilbar zu machen. Als der Churfürſt von Sachſen 1696 König von Polen wurde, dehnte man das Sächſiſche Comödiantenprivilegium auch auf das Königreich aus; dies geſchah zu Gunſten von Velthens Wittwe. Ueber die Mitte der neunziger Jahre hat Velthen alſo keinesfalls gelebt.

VI.

Die Oper.

Der Untergang des mittelalterlichen Drama's, in ſeinem ganzen Umfange, vollendet ſich erſt mit der alten Oper, aus deren kurzer Geſchichte ſich auch der vorliegende Wendepunkt in der Geſchichte der Schauſpielkunſt in vieler Hinſicht erklärt.

Die Oper, dieſe für alle Zeiten gefährlichſte Nebenbuhlerin der Schauſpielkunſt, die alle Kunſtmitel des Schauſpiels beſitzt, ſie aber noch mit der unmittelbar zwingenden Gewalt der Muſik durchdringt und, dem großen Publikum gegenüber, in dem unberechnenbaren Vortheile iſt: weniger den Geiſt, als die Empfindung, die müheloſe Empfänglichkeit in Anſpruch zu nehmen, die Oper war es, deren rieſenhaft ſchnelles Erwachſen, deren ſiegreiche Verbreitung das Gedeihen des Schauſpiels auf dem betretenen Wege eigentlich unmöglich machte.

Das ganze Drama bewegte ſich noch auf dem Gebiete einer phantaſtiſchen Willkür, natürlich mußte auf dieſem die Oper den Sieg behaupten.

Daß die Oper eigentlich nur ein nothwendiges Reſultat des fortwachſenden mittelalterlichen Drama's war, iſt aus dem Hergange der Geſchichte beim oberflächlichſten Blicke zu erkennen.

Vom erſten Anfange des geiſtlichen Drama's an, war die Muſik ein weſentlicher Beſtandtheil deſſelben und ging, wie wir geſehen haben, in die weltlichen Spiele über. Als Auguſtin Beccario 1550 in Italien das Schäferſpiel mit Chören einführte, Taſſo's „Amintas“ und Guarini's „treuer Schäfer“ dieſer Gattung ſo große Beliebtheit erwarben und dem lyriſchen Ausdrucke damit auf der Bühne Raum ſchafften, da war der Schritt, den 1596 eine muſikaliſch gelehrte Geſellſchaft in Florenz mit Hervorbringung einer vollſtändigen Oper machte, nicht ſo groß, als man ihn ausgab.

Der Sänger Caccini hatte lebhafte Anregung dazu gegeben, Ottavio Rinuccini das Gedicht „Daphne“ dazu geliefert, Jacopo Peri die Muſik componirt und bei der Aufführung, im Hauſe des Herrn Corſi, ſelbſt den Apollo geſungen. *)

---

*) Riccoboni giebt an, daß die erſte Oper eigentlich ſchon 1574 im Dogenpalaſte von Venedig zu Ehren Heinrichs III. von

Auch das Recitativ, von deſſen Erfindung Peri ſo großes Aufhebens machte und die Ehre deſſelben gegen die Anſprüche des Emilio del Cavaliero behauptete, war doch im Grunde gar nichts Neues. Die Art, wie der lateiniſche Text in den Myſterien, ähnlich den Kirchenritualien, geſungen wurde, war ja nichts Anderes als Recitativ.

So drängte nicht nur die muſikaliſche Neigung des mittelalterlichen Drama's, nein Alles, was ſich in dramatiſcher und theatraliſcher Geſtalt geäußert hatte, zur Oper. Der ſymboliſche Tiefſinn der Myſterien, die phantaſtiſche Moralität, das lyriſche Schäferſpiel, das monotone Singetſpiel, der Decorations- und Maſchinenzauber, dazu der Pomp der Hofaufzüge, Ballette, Wirthſchaften, Prozeſſion, Alles hatte Raum in der Oper, Nichts konnte für dieſe Gattung zu bunt und abentheuerlich ſein, und ſo iſt ſie als der Gipfel aller dramatiſchen Beſtrebungen des ganzen Mittelalters zu betrachten.

Daß der Stifter der gelehrten Dichterſchulen, daß Martin Opitz es war, der die italieniſche Oper zuerſt durch ſeine Ueberſetzung der Daphne in Deutſchland einführte, iſt uns bekannt. Sie hatte antike Formen, außer den Chören der Hirten, welche zur Handlung

---

Frankreich, bei ſeiner Rückkehr aus Polen, aufgeführt worden ſei, vermuthlich hatte ſie aber noch nicht völlig ſo entwickelte Formen.

gehören, noch betrachtende, welche die Zwiſchenacte füllten. Man nannte ſie nach holländiſchem Vorbilde Reihen*). Dieſe erſte Oper wurde mit Muſik des in Italien gebildeten Dresdner Kapellmeiſters Schütz 1627 am Hofe des Churfürſten Johann Georg I. zur Vermählungsfeier des Landgrafen Georg von Heſſen mit Sophia Eleonore von Sachſen in Torgau aufgeführt**).

Mit welcher Begierde ſtürzte nun Alles über die neue, fremdländiſche Gattung her! Wie drängten ſich alle geiſtigen und materiellen Kräfte ſie zu verherrlichen, die ſchnell das erklärte Schooßkind der Höfe wurde, bald eine wetteifernde Beſchützung in den reichen Städten erfuhr. Um das Jahr 1700 kamen nach Gottſcheds Zählung auf ein Schauſpielgedicht ſchon zehn bis zwölf für die Oper. Die Muſiker drängten ſich nach Italien, um dort die Operncompoſition zu ſtudiren. An den Höfen von Wien, Dresden, München, Berlin wurden ungeheure Summen auf die Oper verwendet, die kleineren Höfe überboten ihre Kräfte, ihnen nachzueifern. An den Aufzügen und Balletten, welche mit dieſen Hofopern verbunden waren, nahm der Adel, nahmen fürſtliche Perſonen ſogar Theil.

---

*) Reigen, an die tanzenden Chöre des attiſchen Theaters erinnernd.

**) Bei dieſen Feſtlichkeiten fanden übrigens auch Vorſtellungen von Tragedien und Comedien ſtatt.

Und die Städte blieben nicht zurück. In Nürnberg begann man 1667 den Bau eines Opernhauſes, der indeß mehrfach unterbrochen wurde. In Hamburg wurde 1678 das Opernhaus vollendet. In Leipzig ein nur beſchränktes im Brühl von Kapellmeiſter Strungk 1693 mit einer aus dem italieniſchen überſetzten „Alceſte“ mit Muſik von Paul Thiemich eröffnet. Das in Nürnberg 1687 mit einer Originaloper „Arminius“, in demſelben Jahre das in Augsburg.*)

Die Oper war es, welche der dramatiſchen Kunſt die erſten würdigen Tempel verſchaffte, deren Einrichtungen nach italieniſchen Vorbildern hergeſtellt, mit Vorhang, Decorationsgardinen und Couliſſen, Ober- und Untermaſchinerie die Beſchaffenheit unſrer heutigen Bühne beſtimmt hat.

Feind rühmt von dem Hamburger Operntheater: es könne „die Seitenſcenen 39mal, die Mittelvorſtellungen wohl etliche 100mal verändern“. Er preiſt auch die Schönheit der Operntheater in Hannover und Braunſchweig. In Wolfenbüttel, Weißenfels, Koburg, Altenburg, Breslau u. ſ. w. entſtanden deren ebenfalls.

---

*) In Italien war die erſte öffentliche Oper zu Venedig im Carneval 1637 (Andromache) aufgeführt worden. Nach Frankreich wurde eine italieniſche Oper 1645 mit Muſikern und Bauleuten vom Cardinal Mazarin berufen und das Theater im petit Bourbon in Paris eingerichtet.

So erlangte dieſe ältere deutſche Oper in den letzten Decennien des ſiebzehnten Jahrhunderts — gerade zur Zeit, da Velthens Geſellſchaft für die Schauſpielkunſt ſtritt — eine glanzvolle Berühmtheit, die bis in das achtzehnte Jahrhundert fortdauerte und deutſche Operngeſellſchaften in Kopenhagen und Stockholm willkommen machte.

In Hamburg war es, wo die Cultur der Oper auf die bedeutungsvollſte Höhe getrieben wurde, wo Poeten wie Poſtel, Breſſand, Hunold, König und Feind, Componiſten wie Theil, Kayſer, Teleman, Haſſe, Händel, Graun wetteifernd dafür ſteuerten und daher ihr Leben und Schickſal am frappanteſten hervortritt.

Der vielgereiſte Rechtsgelehrte Gerhard Schott hatte den Bau des Opernhauſes bewerkſtelligt, es wurde 1678 mit einer Originaloper eröffnet, die der kaiſerlich gekrönte Poet Richter gedichtet, Capellmeiſter Theil componirt hatte. Sie hieß: „Der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch“, und es iſt von großer Wichtigkeit darin wahrzunehmen, daß die Oper ſich ganz und gar an Form und Weſen des Myſteriums heftete und es zu einer abermaligen Wiedergeburt zu bringen ſuchte.

Die dreiſtöckige Myſterienbühne, welche — wie wir aus Riſt's hiſtoriſchen Moralitäten wiſſen, — nie ganz außer Gebrauch gekommen war, wurde hier wieder vollſtändig angewendet, nur mit dem Unterſchiede, daß die obere Abtheilung, der Himmel, beweglich war und auf- und abwärts ſchweben konnte. Auch wurde nicht durch die ganze Oper die Emporbühne benutzt, die Scene verändert ſich vielfach, und wir ſehen uns von der Dürftigkeit der volksmäßigen Wanderbühne auf einmal in den raffinirten Prunk des Maſchinen- und Decorationsweſens verſetzt.

So ſtellt im Vorſpiele die Bühne das Chaos vor, die vier Elemente erſcheinen und zertheilen es. In der erſten Handlung ſtößt ein in der Luft ſchwebender Engel den Lucifer und ſeine Mitteufel in den Abgrund. Gott Vater ſchwebt mit der „großen Machina“ im Chor der Engel nieder und beginnt den Adam zu ſchaffen. Leider hat der Dichter nicht angegeben: wie der Darſteller das anzufangen habe. — Adam erſcheint und ſingt:

„Himmel! Erde! Thiere! Meer!
„Ja des großen Gottes Heer!
„was bekomm ich ins Geſicht?
„leb ich, oder leb ich nicht?

Jehova

„So lebe denn du Bild nach unſerm Willen,
„Du Muſter aller Tugend,
„Du Greis bei früher Jugend.“

So erinnert der Fortgang der Handlung unausgeſetzt an die älteſten Myſterien*) Lucifer ruft ſeine Teufel zuſammen, die ſich gegenſeitig mit monsieur anreden, und ſendet Sodin, den Teufel der Heimlichkeiten, in Schlangengeſtalt auf die Erde, die Eva zu verführen, welche dem zagenden Adam in folgendem Duett die verbotene Frucht empfiehlt:

---

*) Siehe Seite 61.

Eva

„Iß nur, mein Herzchen, ſie ſchadet dir nicht,
„iß nur, ſie ſtärket das blöde Geſicht,
„glaube, ſie wird uns noch geben
„ein himmliſches Leben.

Adam (nachdem er gekoſtet)

„Der Schmack iſt gut, und mein! wer brachte
„mein Kind dazu, daß ſie ſich machte
„an dieſen edlen Baum?

Eva

Die Schlange.

Adam

Ach! ach! mir wird ſo bange! u. ſ. w.

In dieſer moderniſirten Weiſe der alten geiſtlichen Spiele geht dieſe Eröffnungsoper fort. Eingemiſchte Teufels- und Engelschöre, allegoriſche und ſymboliſche Figuren fehlen ihr ſo wenig als der Heiland, welcher die gefallenen Menſchen in den Schoß der Gnade führt. An dieſe Oper reihten ſich noch viele andre gleicher Gattung. Michal und David, Eſther, die mackabäiſche Mutter, Salomon, Nebukadnezar u. ſ. w. In Chriſti Geburt erſchienen 1681 außer den Perſonen der h. Geſchichte auch Apollo, ſeine Prieſter und die Pythia, welche den Sturz der alten Götter auf das verzweiflungsvollſte beklagten.

Leider beſaß keiner der Dichter, welche für die Oper ſchrieben, Genie genug die volksthümlichen Elemente zur Schönheit zu entwickeln. Die Beſten unter ihnen glaubten auch auf dieſem Gebiete das Beſte zu thun, wenn ſie der phantaſtiſchen Buntheit die gelehrte Regelrichtigkeit fremdländiſcher Muſter entgegenſtellten.

Es wurden zwar in dieſer Richtung einige ſchöne Erfolge erobert. Kayſers*) Compoſitionen der Iphigenia, Klytemneſtra und des Salomo erregten das Entzücken der Kenner. Aber das große Publikum beſtand auf ſein lebhafter bewegtes, poſſenhaft und grauenvolles, wunderbar und abentheuerliches Volksdrama, und da es zu veredeln kein Dichtergenie in Deutſchland erſtand, die raffinirte Schauluſt der Höfe aber das große Publikum anſteckte und nun immer neue Ballette, immer buntere Decorationen und unſinnigere Gaukelei gefordert wurden, ſo vollendete ſich in dieſer Opernperiode die Entartung des tiefſinnig phantaſtiſchen mittelalterlichen Drama's bis zur widrigſten Fratze.

---

*) Er hat weit über hundert Opern componirt, für jede erhielt er 50 Thaler.

Die Frucht, mit ſo lüſterner Treibhaushitze zur Reife gebracht, faulte, kaum gebrochen, ſchon in der Hand.

Nun gab es heilige, geiſtliche, geſchichtliche, mythologiſche, heroiſche, ſchäferliche und komiſche Opern, aber unter den letzteren welche über „die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens, die Hamburger Schlachtzeit," in welchen der Chor der Wurſtmacherinnen figurirte und verbuhlte Weiber ſo anſtößige Arien ſangen, daß der Rath von Hamburg die Anſchlagszettel der zweiten Vorſtellung abreißen ließ und die Oper verbot. Auch „die Kunſt zu ſchmarotzen" und „fröhlicher Brüder Saufluſt" ſtand zuletzt auf dem Hamburger Repertoir neben der „blutigen Schaubühne des für unſre Sünden gemarterten und gekreuzigten Jeſu." Und wie weit entfernt dieſe Operndichtungen waren, die heilige Geſchichte in würdigerer Weiſe zu behandeln, ſehen wir z. B. an einer Oper des am ſächſiſchen Hofe ſehr beliebten Dedekind: „der ſterbende Jeſus". Die Kreuzigung wird darin immer noch mit aller Umſtändlichkeit vorgenommen. Als Judas ſich erhenkt, ſingt Satan das Echo ſeiner letzten Worte — die Echo's, die wir ſchon bei den engliſchen Comödianten angetroffen haben, ſind einer der beliebteſten Operneffecte geblieben. — und als endlich Judas, am Stricke hängend*), gar zerplatzte, rafft Satan ſeine Eingeweide in einen Korb zuſammen und ſingt eine Arie dazu.

---

*) Dies Motiv kommt ſchon in einem alten Spiele vom

Bis zum Tode Gerhard Schotts 1702 war dem Unfuge noch gewehrt worden, jetzt aber wandte ſich Poſtel überdrüſſig von der Operndichtung ab, Hunold gar mit erklärter Reue über das Aergerniß, das er gefördert, denn die Verderbniß war unaufhaltſam hereingebrochen.

Einzelne Erſcheinungen, Compoſitionen von Haſſe, Graun, Händel*), konnten den allgemeinen Zuſtand nicht verändern. Wie die Schauſpielkunſt in der Haupt- und Staatsaction ſich ſelbſt überboten, um der Oper die Spitze zu bieten, ſo erſchöpfte ſich nun endlich die Oper ſelbſt in Ueberſpannung und Vergeudung ihrer theatraliſchen Mittel, und den Prunk der Hofopern oder gar der kaiſerlichen Jeſuitenſpiele erreichte ſie doch nicht. Engel und Teufel, Drachen und Schlangen, der geöffnete Himmel und die Hölle voll praſſelnder Feuerwerke, ganze Schlachten mit Kanonendonner, unabläſſiger Decorationswechſel, überraſchende Verwandlungen und Illuminationen gingen auf Blendung und Betäubung des Publikums aus; ein Reiz, der ſich täglich abnutzte und alſo täglich wieder geſteigert werden mußte. Als die Menſchen in ver-

---

Leiden und der Auferſtehung Chriſti von Johann Michael vor. Die geängſtete Seele des Judas kann nicht zum Munde heraus, ſprengt ihm daher den Bauch und wirft die Eingeweide mit heraus; ein warnendes Bild gegen alle Verrätherei.

*) Händels erſte Oper „Almira“ fand 1705 ſo viel Beifall, daß ſie dreißig Abende nach einander gegeben werden mußte.

ſchwenderiſchen Coſtümen, die Maſſen der Statiſten und Tänzer nicht mehr wirkten, rief man die Thierwelt zu Hülfe. Pferde, Eſel und Kameele kamen auf die Bühne, das Brüllen und Brummen von Ungeheuern und wilden Thieren wurde zu muſikaliſchen Effecten benutzt. In Hunolds Nebukadnezar erſchien der Held der Oper als wildes Thier mit Adlersklauen in Geſellſchaft vieler anderer wilder Beſtien. Und als nun Staunen, Grauen und Ueberraſchung des Publikums endlich auch abgeſtumpft waren, warf die Oper ſich dem Poſſenhaften ganz in die Arme und warb bei der komiſchen Schauſpielkunſt Succurs.

Schon ſeit 1686 hatte man angefangen in den komiſchen Opern, ſtatt des Recitativs, geſprochenen Dialog einzuführen, ſo war alſo der Uebertritt der komiſchen Schauſpieler in die Oper erleichtert. Hans Wurſt mußte nun in den ernſten Opern, wie in den Staatsactionen ſpuken, und alle Vorſtellungen mußten zum Beſchluß einen Pickelheringsſchwank haben. Die alten Singetſpiele, Buhlerſchwänke und Singecomödien bekamen moderne Muſik, und Hans Wurſt in vielfachen Verkleidungen producirte ſich, nachdem etwa „die kleinmüthige Selbſtmörderin Lucrezia und die Staatsthorheit des Brutus“, oder „Iſaak und Rebecka oder die kluge Vorſichtigkeit, welche beim Heirathen zu beobachten“ aufgeführt worden. Vor ſolchen luſtigen Nachſpielen wurde dann z. B. angekündigt: „daß Hans Wurſt fünf, in einer Perſon ſich nicht wohl zuſammen ſchickende Bedienungen, nämlich: eines Herrendieners, Nachtwächters, Bierruffers, Thorhüters und Kuhhirten zuſammen verwalten werde". Das übrige Perſonal war „Carſten Leberwurſt, ein Richter; Rumpelsdorf und Steffen Rundhut, ſeine Beiſitzer; Urſel Kuhſchwanz, des Richters Baſe; Curt Flederwiſch, ein Bauer; Keif-Anne, ſeine Frau; Lämmerfuß, der Schafmeiſter zu Rumpelsdorf." Wie es bei dieſen Poſſen herging, können wir leicht aus dieſer Ankündigung entnehmen. Zu den ſtehenden Luſtigmachern wurden nun auch noch die Figuren eines Juden, Schornſteinfegers oder Schulfuchſes hinzugefügt, es ſchien als ſollte die Burleske durch die Oper die alte Mannichfaltigkeit ihrer Geſtalten wieder gewinnen.

Aber noch ein Anziehungsmittel ganz andrer Art, eines, das die deutſche Bühne bis dahin gar nicht gekannt hatte, wurde ihr auch durch die Oper erworben, es war die Erſcheinung der Frauen.*)

Wie ſchon geſagt, ſetzte das muſikaliſche Bedürfniß dieſe Neuerung durch, bei dem das Theater ſeinen Vortheil merklich zog. Frauen und Mädchen in phantaſtiſch reizender Tracht, bei zärtlichen Situationen leidenſchaftliche Empfindungen im Geſange ausdrückend, das konnte ſeine Anziehungskraft nicht verläugnen. Leider wurde dies neue, bedenkliche Element gleich bei ſeiner Einführung mißbraucht. Der gierig überreizte Geiſt der Oper ließ ſich nicht mit der, an und für ſich ſchon ſo anziehenden Erſcheinung der Frauen genügen, er mußte in ſeiner trunknen Ueberſättigungswuth ſogleich ihren Reiz erſchöpfen. Die Sängerinnen kleideten ſich, nach italieniſchen und franzöſiſchen Vorbildern, ſo anſtößig frei, erlaubten ſich ſo unzüchtige Bewegungen, daß der Unwille der Sittenrichter wohl hervorgerufen werden mußte. Damit war denn der

---

*) Auf dem ſpaniſchen Theater ſind Frauen am früheſten erſchienen. Eine Verordnung Karls V. von 1534 gegen den Coſtümaufwand erwähnt der Schauſpielerinnen ausdrücklich. Philipp II. verbot ihr Erſcheinen auf der Bühne. Es durften

---

nur Knaben wieder die Frauenrollen ſpielen, 1580 aber wurde von dieſer Strenge ſchon wieder nachgelaſſen.

In London erſchienen 1629, bei einer franzöſiſchen Truppe, Frauen auf der Bühne, das Publikum warf ſie aber mit Aepfeln und Eiern. Sie mußten weichen. 1635 brachten franzöſiſche und ſpaniſche Schauſpieler abermals Frauen mit, diesmal wurden ſie geduldet. Die erſte Engländerin, welche, 1636, die Bühne betrat, war Miß Coleman.

In Frankreich ſind ſogar ſchon in einem Myſterium zu Metz 1547 drei Frauen in den Rollen der Marien auf dem Theater erſchienen. Die Chronik macht ſie namhaft. Allgemeiner eingeführt wurden ſie mit der Reform des Drama's und dem Eindringen der italieniſchen Comödie, in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts. Bei der königlichen Oper aber ſie einzuführen koſtete 1681 den Componiſten Lully noch große Kämpfe.

Ausbruch der Angriffe der Geiſtlichen gegen das Theater, als einer unſittlichen Anſtalt, erklärt.

Um den Bedürfniſſen an Perſonal im Chor und Ballet zu genügen, mußte allerdings auch von Leuten zuſammengerafft werden, was ſich eben dazu hergab, und wenn man dadurch ſchon unter den Männern genug ſchlechte Vagabunden dulden mußte, ſo werden dieſe Frauenzimmer ſchwerlich dazu beigetragen haben, die öffentliche Meinung mit der anſtößigen Neuerung auszuſöhnen.

Unter den Sängerinnen wurden indeſſen viele mit Ruhm, manche mit Achtung genannt. Kayſers Frau und Töchter, die ſchöne Konradine*), die Schweſtern Monjo und Scheller, Mariane Pircher, die Riſchmüller und Scheber. Unter den Sängern zeichnete ſich Matheſon aus, der von 1705 an als Dichter, Componiſt und Hiſtoriograph der Oper nützte und als Legationsſecretär und Muſikdirector am Hamburger Dom ſtarb. Ferner Magiſter Rauch, Hotter, Hager und der Caſtrat Campioli.

Der Einfluß dieſer erſten Opernperiode ſpeziell auf die Kunſt der Darſtellung konnte nur ein nachtheiliger ſein. Von der höhern künſtleriſchen Bedeutung, welche die Oper mit Gluck und Mozart erhalten ſollte, waren hier nur dürftige Spuren vorhanden und ſie wurden von der Fluth der derb ſinnlichen Reizmittel verſchlungen.

---

*) 1708 nach Berlin als Hofſängerin berufen, heirathete ſie 1711 den Grafen Gruzewsky.

Die dramatiſche Declamation, welche durch einen edlen und natürlichen Geſangausdruck hätte können gefördert und zu bewußter Feſtſtellung des redneriſchen Vortrags benutzt werden, gerieth in die ärgſte Verzerrung oder in totale Vergeſſenheit bei dieſer Oper. Die italieniſche, überreich verzierte Geſangmanier, die Künſtelei, die Sucht durch mechaniſche Geſchicklichkeit oder durch grelle Schreieffecte das Publikum zu gewinnen, riß ſo ſehr ein, daß ein wahrer Empfindungsausdruck nur ſelten zum Vorſchein kam.

Dazu wurde nicht einmal die ſprachliche Uebereinſtimmung der dramatiſchen Handlung für nothwendig gehalten. Daß in den komiſchen Opern platt- und hochdeutſch durcheinander geſungen wurde, erklärte die Verſchiedenheit der dramatiſchen Figuren, aber in den ernſten Opern ſang man deutſche, italieniſche und franzöſiſche Arien durcheinander, je nachdem ſie aus fremden Opern eingelegt wurden, oder Sänger, wie Campioli, anfangs der deutſchen Sprache nicht mächtig waren.

Außerdem waren alle Muſikſtücke — Arien und Duette, denn zum Terzett verſtieg man ſich in ſeltenen Fällen — nur lyriſche Ergüſſe, alſo auf einen förmlichen Stillſtand der Handlung angelegt. Die Steigerung des dramatiſchen Lebens alſo, welche die moderne Oper unternimmt, wurde in dieſer älteren noch nicht im Entfernteſten verſucht. Der Operngeſang unterſchied ſich vom Concertvortrage nur durch einige conventionelle Armbewegungen. Der Operiſt repräſentirte mehr die dramatiſche Perſon, als er ſie ſpielte, die Schauſpielkunſt ging hier wieder auf das Figurantenweſen des Myſteriums zurück.

So innerlich hohl und äußerlich mit Allem überladen, was auf dem ganzen theatraliſchen Gebiete bis jetzt Anziehendes, Buntes, Seltſames, Wahres und Verkehrtes, Gutes und Verwerfliches erwachſen war, hatte der Zeitgeſchmack die Oper als ſein Idol erhoben. Was irgend im Vermögen der Zeit war, hatte man auf ihren Altar gehäuft, aber die wilde Glut dieſes Rauſches ſollte die Gaben alle ſammt dem Idol verzehren.

In dieſer Selbſtverbrennung richtete ſich das ganze mittelalterliche Schauſpielweſen hin. Die Aſche ſtaubte noch eine Weile umher, wir können kaum ſagen, daß ſie den Boden für neue Saaten gedüngt hätte.

Mit dem erſten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts fing die deutſche Oper an zu verſchwinden. Zuerſt an den Höfen verdrängte ſie die italieniſche Oper, bald auch in Städten, wie Hamburg, wo ſie 1738 aufhörte. Während der funfzig Jahre, die ſie dort beſtanden, hatte ſie die Hoffnungen von fünfzehn verſchiedenen Unternehmern getäuſcht.

Die deutſchen Operngeſellſchaften hatten theilweiſe auch ihren Unterhalt von einer Stadt zur andern ſuchen müſſen, mit dem ſinkenden Antheil im Publikum löſten ſie ſich theils in Schauſpielertruppen, theils in die italieniſchen Hofopern auf.

Die letzte Spur dieſer alten deutſchen Oper verſchwindet in Danzig mit der Aufführung der „Atalanta“ im Jahr 1741.

VII.

Verfall der mittelalterlich dramatiſchen Kunſt.

Der Untergang der mittelalterlichen Elemente im Schauſpiel erfolgte naturgemäß gleichzeitig mit dem der Oper, aber er erfolgte nicht ſo anſtändig durch Aufhören und allmäbliges Verſchwinden. Die Schauſpielkunſt ſtarb nicht, wie die Oper, ſondern ſie verkümmerte; verwilderte, mußte alle Stadien des Verfalles bis zu den bettelhafteſten und verächtlichſten Zuſtänden durchleben und alle die Ausſchweifungen büßen, zu denen die Rivaliat mit der Oper, zu denen ihr Verlaſſenſein von der Dichtkunſt ſie hingeriſſen hatte.

Bevor ich aber das Bild dieſes Verfalles in den bunten Schickſalen der Wanderbühnen aufrolle, müſſen wir die inneren Zuſtände der Kunſt ſelbſt beobachten.

Daß mit der ausgedehnten Improviſation die Verwilderung vollſtändig ausgebrochen war, wiſſen wir aus

Velthens Leben; ebenſo, daß Gedicht und Darſtellung dadurch in einem gemeinſamen Strudel fortgeriſſen wurden.

War die outrirte engliſch-niederländiſche Manier der Grundtypus im Spiel der Studentencomödianten geblieben, waren die Leidenſchaften mit dem überſpannteſten wildeſten Ausdrucke, mit den ausſchweifendſten Gebehrden und mit wahrhaft haarſträubender Extaſe dargeſtellt worden, während daneben eine gewiſſe feierliche Vornehmheit in der Haltung der ruhigen Scenen achtungsvolle Scheu beim Publikum erhielt, ſo artete nun das Pathos der gewöhnlichen Extemporanten in hohle Raſerei, in wildes Gebrüll, Kreiſchen und Zähneknirſchen, in bedeutungsloſe, lüftezerſägende Armſchwenkungen und Gliederverrenkungen aus. Ja alle dieſe Verzerrungen wurden um ſo ärger, je öfter ſie Improviſationsverlegenheiten verſtecken oder der Prätenſion unſinniger Phraſen entſprechen mußten.

Die Blicke waren ſtets in den Wolken, die Worte wurden lang gezogen und die Sprache ſchien eigens darauf eingerichtet, gewiſſe Buchſtaben und Wörter wie ein fernherziehendes Donnerwetter zu gebrauchen, das endlich mit Blitz und Einſchlag, nach richtig bemeſſenem Tempo in Schrecken ſetzte. Und dieſen Künſten der Tyrannenagenten gegenüber, wußten die Prinzen und Prinzeſſinnen dagegen den Ton nicht ſüßlich und heulend genug zu ſtimmen; das feierliche Bühnendecorum wurde zu ſteifer, abgezirkelter Förmlichkeit.

Hatte bisher die äußerſte Uebertreibung geherrſcht, ſo ging man jetzt jeder Erinnerung an die Natur aus dem Wege; alles mußte affektirt, verſchroben und über jede menſchliche Möglichkeit hinaus ſein.

Neben dieſer Karikatur der ernſten Darſtellungsweiſe kann man ſich eine Vorſtellung von der komiſchen machen. Die ärgſte Plattheit und Anſtößigkeit producirte ſich mit Geſichterſchneiden und Kapriolen.

Wir erinnern uns, welche Mittel Velthen angewandt, um dieſem hereinbrechenden Unheile zu wehren. Waren ſeine Bemühungen: der Schauſpielkunſt den Zügel des geſchriebenen Wortes wieder anzulegen, auch nur von vorübergehendem Erfolge geweſen, ſo wurde es doch bald allgemein begriffen, daß nichts Anderes zu thun übrig blieb, als ſeine Rettungsverſuche nachzuahmen.

Man kehrte alſo zu dem Verfahren zurück, welches die Herausgabe der erſten engliſchen Comödien und Tragödien möglich gemacht hatte, man ſchrieb die Improviſation der Schauſpieler zuſammen und unterwarf ſie einer Art von Redaktion. So entſtand alſo ein Dirigirbuch, ein feſter Anhaltpunkt für die Darſtellung, eine Stütze und Nothbrücke für die ſchwächeren Comödianten. Dieſe mochten nun ihre Rollen memoriren, die Extemporanten hatten ihre Repliken zu reſpektiren. So blieb die Improviſation immer noch frei gegeben, ja in den Scenen der Poſſenreißer herrſchte ſie ebenſo vollſtändig und unbedingt als in den burlesken Nachſpielen allgemein; der Text der Stücke blieb veränderlich, er verwandelte ſich wie das

Volkslied von einem Singenden zum andern, unter den Händen und im Munde der verſchiedenen Schauſpieler, aber er hatte doch eine gewiſſe Conſiſtenz gewonnen und fuhr nicht mehr ins Leere und Ungewiſſe umher.

Bei den neuen Haupt- und Staats-Actionen, welche nun hervorgebracht wurden, führte man ſogleich den Dialog aus, um von vorn herein ſicher zu gehen, aber da es nur die Prinzipale oder einzelne Schauſpieler, oder dunkle Scribenten waren, welche für die Theater arbeiteten,*) ſo wurde immer auf die Befähigung der Darſteller zum Extemporiren Rückſicht genommen. Der aufgeſchriebene Dialog war alſo mehr ein Fingerzeig, eine Stütze für die Darſtellung, als das, was das Dichterwort ſein ſoll, ihr belebender und nährender Geiſt; wie denn auch die Compoſition der Stücke meiſtentheils nur eine äußere Zuſammenſtellung von reichem Stoffe und oft ſehr glücklichen Erfindungen war, in den ſeltenſten Fällen aber was das Drama ſein ſoll: ein bedeutungsvoller Theil der großen Menſchheitsgeſchichte.

So kam es, daß die Schauſpieler ohne Achtung vor dem Gedichte an die Darſtellung gingen. Ein Jeder traute ſich zu: ebenſo Gutes, ja Beſſeres zu ſagen, als geſchrieben ſtand, und dieſes Selbſtvertrauen wurde zuletzt zum Dünkel, der ſich nach einem halben Jahrhundert kaum ausrotten ließ. So lange noch mit Eifer und

---

*) Märe und Bave waren unter dieſen die berüchtigteſten.

Genauigkeit geübt und probirt wurde, hielt ſich wenigſtens das Total der Aufführungen zuſammen, die, wenn auch auf untergeordneter Stufe ſtehend, doch in ſich abgerundet waren. Aber das unſtäte Wanderleben war regelmäßigen Uebungen eben nicht günſtig. Die Schauſpieler, einmal von dem Dünkel angeſteckt: zugleich geborne Dichter zu ſein, vernachläſſigten die Proben, die, wenn man oberflächlich urtheilt, freilich beim Extemporiren entbehrlich ſcheinen. Man verließ ſich auf gutes Glück, auf den Zufall — der auch heut zu Tage noch von vielen Schauſpielern der Genius genannt wird — und ſo mußte denn das improviſirte Drama, das mit ſo viel Begeiſterung und Friſche begonnen hatte, ſchnell in Unſinn, Plattheit, Geſchmackloſigkeit und ſogar in gänzlichen Mangel an Zuſammenhang ausarten.

Die ganze Stegreifperiode, die ſich bis in die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts erſtreckt, iſt eine wichtige Lehre über die Natur der Schauſpielkunſt und über ihr Verhältniß zur dramatiſchen Poeſie.

Sie hat in derſelben allerdings ihre Selbſtändigkeit dargethan, aber eine Selbſtändigkeit auf Koſten alles höheren Fortſchrittes.

Die Dramatik erfordert, weil ſie der Gipfel aller Kunſt iſt, eine doppelte Vollendung, erſt im Gedichte, dann in der Darſtellung.

Die Schauſpielkunſt iſt darauf angewieſen: ſich nicht von unverarbeiteten Stoffen, ſondern von ſchon zu Kunſtwerken vollendeten zu nähren. Das Brod des Lebens iſt für ſie das Gedicht. Daß ſie genöthigt war, in dieſer Periode ſich von der rohen Aehre des Feldes zu nähren, erhielt ſie freilich am Leben, brachte ſie aber von allen edleren Kräften herunter.

Die Improviſation der Poſſe konnte ſich immer noch viel leichter halten als die der ernſten Gattung, weil in dieſer der Gedanke herrſchen muß, in jener es damit nicht ſo genau genommen wird, auch der guten Laune tauſend Hülfsmittel zur Hand liegen; ja ſelbſt die Erniedrigung der Kunſt hier noch ihr Publikum findet. Darum nahm denn auch das poſſenhafte Element immer mehr Raum, und zuletzt wurden ſelbſt die Haupt- und Staats-Actionen ganz zur Hanswurſt-Comödie.

Von der Stegreifpoſſe iſt es nicht ſchwer ſich eine Vorſtellung zu machen, erwünſcht aber muß es ſein, Weſen und Form der Haupt- und Staats-Action ausführlich beleuchtet zu ſehen, dieſes ächten Volksdrama's, an deſſen Miſchmaſch ſich die ganze Verfallsperiode am deutlichſten darſtellt.

Bis in die neueſte Zeit iſt dieſe Gattung in der dramatiſchen Literatur wie ein fabelhaftes Ungeheuer betrachtet worden. Man erwähnte ihrer wie des Einhornes der Wüſte, das noch niemand geſehen.

Keines dieſer Stücke war gedruckt worden, die Autoren fühlten ſehr wohl, daß ſie für die Lectüre nicht geeignet waren. Die Prinzipale hüteten die Manuſcripte vor Mittheilung, weil ſie ihre Anziehungskraft durch größeres Bekanntwerden verloren hätten: nur durch Veruntreuung verbreiteten ſich die beliebteſten Stücke unter den Truppen. Als ſie endlich auf der Bühne ausſtarben, waren ſie ſo in Verruf gekommen, daß niemand ſie des Aufbewahrens werth hielt, und ſo ſcheinen ſie maſſenhaft verloren gegangen zu ſein.

Nicolai forderte ſchon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zur Aufſuchung und Bekanntmachung dieſer Stücke auf, deren er einige bei Leſſing geſehen, welche vom Schauſpieler Ludovici herrührten. Er ſagt: „es war darin nach damaliger Art, zum Extemporiſiren nur die Folge und der Inhalt der Auftritte angezeigt und nur wenige Hauptſcenen waren ganz geſchrieben. Man ſah aus dieſen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geiſt war, obgleich roh, und daß er alles aus ſich ſelbſt, ohne fremde Anweiſung geholt hatte. Er hatte viel Sinn fürs Pathetiſche und ſtark Rührende. Die Anlage ſeiner Pläne zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich beſonders des Grafen Eſſex, des Cromwell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn ſich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, ſo verdienten ſie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es iſt viel Gutes darin."

Dieſe Aufforderung fruchtete nicht, denn erſt in unſern Tagen, wo der Werth volksthümlicher Productionen Geltung gewinnt, hat die gelehrte Literatur angefangen ſich für jene Baſtarde der Volksbühne zu intereſſiren. Ankündigungen, Fragmente, Scenarien ſind veröffentlicht worden, und endlich im J. 1845 ein ganzes Stück: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall*) Es iſt dies ohne Zweifel daſſelbe, als deſſen Verfaſſer Löwen in ſeiner Theatergeſchichte den obenbeſprochenen Ludovici nennt.

Ein einzelnes Stück aber erklärt eine ganze Gattung nicht, die über ein halbes Jahrhundert lang die Bühne beherrſcht hat. Von außerordentlicher Wichtigkeit iſt es daher, daß eine Sammlung von Hauptactionen und Burleskenſcenarien, in der Wiener Hofbibliothek verwahrt wird. Sie giebt über einen Zeitraum von hundert Jahren einen um ſo zuverläſſigeren Aufſchluß, als dieſe Manuſcripte faſt ſämmtlich Dirigirbücher ſind, welche im Gebrauch der namhafteſten Prinzipale waren. Die üblichen Auszuge für Decorationen, Requiſiten und Theaterzeichen liegen noch bei, hie und da iſt die Rollenbeſetzung mit ihren Veränderungen notirt. Merkwürdige Reliquien für jeden Theaterangehörigen.

Die Haupt- und Staats-Actionen in dieſer Sammlung zeigen alle dieſelbe volksthümliche Behandlung ihrer

---

*) Mit einer in vieler Beziehung lehrreichen Vorrede von Heinr. Lindner herausgegeben. Deſſau, bei Aue.

Stoffe, die wir ſeit Jakob Ayrer bis zu Velthen haben heranwachſen ſehen. Es ſind keine Ueberſetzungen, weder aus dem Spaniſchen, wie herkömmlicherweiſe angenommen wird, noch aus andern Sprachen. Allerdings ruhen ſie häufig auf fremden Originalen, aber noch viel gewaltſamer, als wir es bei Cormartens Polyeuct wahrgenommen haben, iſt hier das fremde Element verarbeitet und umgeſtaltet, ſo daß von einer Nachahmung des Auslandes gar nicht mehr die Rede ſein kann, ſondern nur von völlig nationaler Behandlung eines fremden Stoffes.

„Die raſende Medea mit Arlequin*) einem verzagten Soldaten" z. B. war allerdings aus der Tragödie des Euripides gezogen, aber in welcher Behandlung erſcheint ſie hier! Abgeſehen davon, daß ſie in der platteſten Proſa verfaßt iſt, ſo ſind die Verhältniſſe ganz in das höfiſche Cermoniel jener Zeit gezogen. Medea erzürnt ſich zumeiſt, daß ſie bei dem König Kreon nicht an Hof kommen darf. Einen Soldaten, der ihr den Eingang zum Audienzſaale wehren ſoll, verwandelt ſie in eine Säule, einen andern in einen Baum, den Saal in eine Wildniß u. ſ. w. An Flugwerken und Erſcheinungen iſt kein Mangel, denn in der Haupt- und Staats-Action mußte Medea natürlich ihre Zauberkünſte ſichtlich produciren, um ſich als Magierin zu documentiren. Harlekin, der auf der Seite des Jaſon iſt und ſich über die abgedankte Schöne luſtig macht, ſich ihr mit einer Piſtole gegenüberſtellt und ihr dreiſter als die verwandelten Soldaten wehren will, wird auch verzaubert und zwar — in einen Nachtſtuhl.

---

*) Der abermals in Arlequin verwandelte Name des Poſſenreißers wird ſich im letzten Cap. erklären.

Wer möchte dies Stück nun noch für eine Ueberſetzung des Euripides ausgeben?

Auf ähnliche Enttäuſchungen wird die Behauptung: daß die Staats-Actionen Ueberſetzungen geweſen ſeien, überall ſtoßen.

Es iſt nur zu wahr, daß dieſe Art, die dramatiſchen Stoffe zu behandeln, nicht: „ſie populariſiren, ſondern ſie verpöbeln“ heißt, aber die Selbſtändigkeit, mit welcher die volksthümliche Bühne bei Abfaſſung dieſer Stücke verfuhr, muß zugleich und ebenſowohl anerkannt werden, als daß es das theatraliſche Bedürfniß, die zufällige Beſchaffenheit des Perſonals, aus deſſen Mitte, oder durch deſſen Anregung dies oder jenes Stück entſtand, kurz daß lediglich die praktiſchen Forderungen der Schauſpielkunſt die Faktoren der Haupt- und Staats-Actionen-Literatur waren. Der gelehrten Dichtkunſt dieſer Zeit läßt ſich durchaus kein weſentlicher Antheil daran vindiciren.

Die Wiener Sammlung giebt von alle dem lebendiges Zeugniß.

Das Beſtreben, gelehrt und vornehm zu thun, zeigt ſich ſchon in den Actionen aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts. Verſuche, die Stücke durch theilweiſe Einführung des Alexandriners aufzuputzen, kommen bald nach dem dreißigjährigen Kriege vor. Die Eröffnungsreden der Stücke und die Schlußreden der Akte ſind in ſolchen überaus holprichten und unrhythmiſchen Verſen abgefaßt. Die vorkommenden Feen, Rieſen, Geiſter u. ſ. w. ſprechen ebenfalls in Verſen. Oft ſingen ſie auch; denn die muſikaliſche Behandlung alles Uebernatürlichen erhält ſich durchgehend. Daß Chöre, Arien u. ſ. w. außerdem und ganz willkürlich vertheilt, je nach den vorhandenen Mitteln und Talenten, eingeflochten wurden, zeigt dieſe Sammlung ebenfalls.

Die Improviſation hat gleichermaßen augenſcheinlich keine andre Regel als die Fähigkeit der Schauſpieler, und ſelbſt dieſe ſcheint nicht unbedingt darüber beſtimmt zu haben, was aufgeſchrieben oder nur ſummariſch angegeben wurde. In „der großen Weisheit des Königs Salomonis" z. B., einem Stücke voller Liebesintriguen, worin aber auch der berühmte Urtheilsſpruch vorkommt, ſind die Scenen zwiſchen dem Könige und dem Hanswurſt, ſeinem luſtigen Diener, nur dem Inhalte nach angegeben, alle anderen aufgeſchrieben; beide Schauſpieler werden alſo gute Extemporanten geweſen ſein. Dennoch iſt eine einzige ihrer Scenen im Dialog ausgeführt; man urtheile ob es der Mühe werth war.

Das Theater ſtellt die Laubhütten vor, in denen

Salomo mit ſeiner Gemahlin und ſeinen Kebsweibern, Prinzen und Hofleuten zur Tafel geht.

Salomo. Ein jeder ſetze ſich. Aber was machſt du bei der Tafel?

Hans Wurſt. Was werd ich machen? Freſſen will ich.

Sal. Weißt du wohl, wer du biſt und wer wir ſind?

H. W. Ihr ſeid halt! der König Salomo und ich bin Hans Wurſt, euer Schwager.

Sal. Beſtie, was redeſt du?

H. W. Das iſt mein Name nicht.

Sal. Fort mit dem Hund zum Galgen!

H. W. Das wäre eine theuere Mahlzeit. Dafür bedanke ich mich. Ich will lieber nichts freſſen: (er geht vom Tiſch).

Sal. Daphne! bekleidet unſre linke Seite, und laſſe ſich keiner heute etwas abgeben.

H. W. Ich habe mich auch wollen luſtig machen, damit ihr deſto aufgeräumter werdet: ſo heißt es aber gleich zum Galgen! Du Hund!

Sal. Deinesgleichen gehören nicht an die königliche Tafel.

H. W. Es iſt doch eine Schande, wenn leibliche Schwäger ſich vor einander ſchämen. Wenn nun ein Lümmel herkommt, der etwa ein Paar Pferde hat und etwa ein paar Laqueien, ſo heißt es gleich: laßt ihn mit uns ſpeiſen; und ein ehrlicher Cavalier, als ich, muß aufwarten. Es iſt nicht recht, Herr König Salus, da ich eurem Vater ſo lange Zeit habe die Strümpfe müſſen ausziehen und manchen falſchen Ton dabei gehöret. Euer Vater iſt mein Scholar geweſen, denn ich lehrte ihn das Harfenſpielen.

Sal. Nun ſei zufrieden, hier haſt Du etwas auf dem Teller.

H. W. Ich bedanke mich, Herr Salus! (ad spectatores). Es ſchadet nicht, wenn man einem ein wenig die Wahrheit ſaget. Nachdem ich ihm in das Gewiſſen geredet, gab er mir gleich für das übrige Stillſchweigen ein wenig zu freſſen, ſonſt hätte ich ihm alle ſeine Caffeeſchweſtern vorgeworfen.

Jerobeam. Man trinke des Königs von Jeruſalem Geſundheit!

Rehabeam. Es lebe der König von Judäa Neſtors Jahre!

Hans Wurſt. So geht es recht zu. Das iſt der ärgſte Saufjäckl; und wann der Kerl ſich nicht bei Zeiten ein Clyſtier durch Schornſteinfeger wird ſetzen laſſen, ſo werden die Hoſen große Noth leiden. Da wird ſich hernach das Frauenzimmer verwundern, daß der Kerl ſo geſchwind ein Materialiſt geworden iſt.*

In dieſem Ton, und ſchlimmer, geht es fort, während das ganze übrige Stück im allerhochtrabendſten Style abgefaßt iſt.

In andern Stücken ſind ſelbſt die poſſenhaften Scenen alle aufgeſchrieben, in einigen zum Theil, oder doch die Fortſchreitung des Dialoges genau angegeben*), in wieder andern freier und willkürlicher. Ein Beweis aus Karl XII.

„Scene von Arlequin und Blapperließgen von wegen heyrathen. Arlequin will hingehen und ſich annehmen laßen zu einem Soldaten, Blapperlieſe will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter ſie beyde beſchloßen, Blapperlieſe ab.

Scena 5.

Lieutnant. Tambour. Arlequin.

Lieut. „Kund und zu wißen ſey jeder manniglich, daß die Schwediſche Armée Marſchfertig, wer nun Luſt und Belieben hat ein Couroeser Reuter zu werden, der kann ſich anmelden, er ſoll gut Handgeld bekommen.

Arl. Das brauche ich.

Lieut. Eine Nagelneue Montur.

Arl. Das laſt ſich hören.

Lieut. Und — — (hier iſt Raum zum Extemporiren gegeben).

Arl. Lauter herzliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verſpricht an Eßen und Trinken u. dgl.

---

*) Im Anhange werden ſolche bei Gelegenheit der Wiener Hans Wurſtiaden mitgetheilt.

keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimt er ihn mit in das Werbehauß."

Wieder in anderen Manuſcripten findet man mitten im Akte bemerkt: „Intermezzo von Hans Wurſt," ohne Spur des Inhaltes oder eines Zuſammenhanges mit dem Stücke. Gerade wie es um mehr als hundert Jahre früher in den engliſchen Comödien und Tragödien hieß: „allhier agirt Pickelhering", wie denn überhaupt das Ende der Stegreifsperiode in allen Aeußerungen an ihren erſten Anfang erinnert.

Auch Beweiſe von dem durchaus unbegränzten Umfange der Stoffe für die Haupt- und Staats-Action liefern uns die Titel der Wiener Sammlung. Es ſind darunter: Perſeus und Andromeda. Phaeton, die raſende Medea mit Arlequin einem verzagten Soldaten, die Weisheit des Königs Salomonis. Eginhard und Emma. Romio vnd Julieta. Graf von Eſſex. Thomas Agnello, die große neapolitaniſche Unruhe mit Allegro dem Luſtigmacher, Karl XII. vor Friedrichshall. Andere wie „die unglückliche verliebte Stiefmutter Ormonda oder der großmüthige Altamir mit Arlequin einem poſſirlichen extraordinairen luſtigen Galan, Ardelinde der weibliche Held u. ſ. w." beweiſen, daß die Romanenliteratur zahlreiche Stoffe lieferte.

Leider iſt keine der berühmteſten Haupt- und Staats-Actionen in jener Sammlung, noch überhaupt bis jetzt aufgefunden, als: der bethlehemitiſche Kindermord, die aſiatiſche Baniſe, Tamerlan und Bajazeth, Don Juan Doctor Fauſt; dagegen dürfte keines dieſer Stücke ſo literariſch merkwürdig ſein, als Romio vnd Julieta, weil es das älteſte iſt, ihm das Shakespearſche Gedicht zum Grunde liegt, wir daraus erſehen: in welcher Geſtalt der große Dichter in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts auf unſre Bühne gebracht wurde und nach welchen Regeln überhaupt die dramatiſchen Stoffe behandelt und nach und nach zu Haupt- und Staats-Actionen gemodelt worden ſind.

Die Wichtigkeit dieſes intereſſanten Gegenſtandes veranlaßt mich zu einer ausführlichen Mittheilung, die ich aber, um hier nicht länger aufzuhalten, in den Anhang verweiſe.

Fragt man nun, wie die Darſtellung des mittelalterlichen Drama's ſich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts fortentwickelt haben möge? ſo iſt leicht ſchon an den Gedichten zu erſehen, wie ſie allmählich verdumpfen mußte. Wie dieſe, wurde ſie kalt, nüchtern und förmlich, und zeigte zuletzt nichts mehr von der überſchwänglich wilden Leidenſchaft, mit welcher die Kunſt der Berufsſchauſpieler aufgetreten war. Nichts als eine preciöſe Geſchraubtheit oder pedantiſche Förmlichkeit blieb den ernſten Figuren zuletzt übrig, und nur die Poſſenreißer gewannen vollſtändig das Feld, ſo daß, anſtatt anfangs der Pickelhering nur erſchienen war, um den Eindruck der „ſeriöſen Actionen zu moderiren oder zu adouciren,“ zuletzt die Prinzen und Prinzeſſinen nur da zu ſein ſchienen, um dem Harlekin zu ſeinen Poſſen Anlaß zu geben und zu ſeinem Hohn zu dienen.

Der Ludoviciſche Karl XII., der wohl zu den letzten Haupt- und Staatsactionen gehört, welche in Norddeutſchland verfaßt worden ſind, alſo zu den letzten, welche Anſpruch auf einen ernſten Zuſchnitt machen, hebt mit einer gewiſſen Energie an, indem Karl XII. im Selbſtgeſpräche beginnt:

„Mächtigſter Beherrſcher dieſer unumſchränkten Erde. Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügeln deines Gutachtens geführt wird, welches die Anſchläge derer Sterblichen temperiret! Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines raſenden Schickſahls glücklich bis hierher gebracht haſt. Erlaube mir doch, unpartheyiſches Europa, daß ich in dieſer ſtillen Einſamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerfen möge.“ Nun aber fährt der Held fort wie ein Zeitungsblatt von ſich zu erzählen: „Carl der XIte, ein Sohn Carl Gustavs (welchen der Schwediſche Thron von der Weltbekannten Königin Christina cedirt worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora, Königs des dritten von Dänemark Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Printzeſſin von Braunſchweig-Lüneburg erzeuget, von welcher ich anno 1682 den 19ten Juny des Morgens zwiſchen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des ſchwediſchen Reiches geboren worden.“

In dieſer Weiſe erzählt er nun ſeine ganze Lebensgeſchichte. Das übrige Stück dreht ſich um kriegeriſche Manöver und politiſche Combinationen; offenbar kann das Publikum nur Unterhaltung an den Scenen Harlekins und Plapperlieschens gehabt haben und etwa an den wunderbaren Erſcheinungen des Verhängniſſes und der Bellona. Das Verhängniß ſingt, Bellona hat Geſpräche mit Karl XII., welche an Abgeſchmacktheit die früheren engliſchen Comödien weit überragen.

Bellona erſcheint dem Könige vor Friedrichshall:

Carl XII. „Madame, wer ſeyd ihr?

Bellona. Bin ich denn Ew. Majeſtät ſo unbekannt?

Carl. Ich erinnere mich nicht, euch jemals geſehn zu haben.

Bellona. Und gleichwohl bin ich niemahls von Ew. Majeſtät Seite gewichen.

Carl. So entdeckt mir euren Nahmen.

Bellona. Ich nenne mich Bellona.

Carl. Eine Göttin des Glücks.

Bellona. Und eine Schweſter Martis.

Carl. Angenehme Geſellſchaft!

Bellona. Ruhmwürdiger Held!

Carl. Was haltet ihr von meinem Kriege?

Bellona. Der iſt rechtmäßig.

Carl. Und mir dennoch ſehr fatal.“

Nun beklagt der König ſich über ſeinen Unſtern und fragt:

Carl. „Waret ihr denn auch mit bey Pultava, Madame?

Bellona. Ja großer König.

Carl. Aber nicht in meinem Lager.

Bellona. Es war mir verbothen.

Carl. In Pommern wart ihr, Madame, auch nicht meine Freundin.

Bellona. Oeffentlich nicht, aber wohl im Herzen.

Carl. Dieſe Freundſchaft hat mir wenig genüzet.

Bellona. Und mich auf das äußerſte betrübet.“

Endlich, nachdem Bellona ihm ihre Unterſtützung zugeſagt, ſchließt er:

„Hoffnung du ſchmeichelſt mir, ſoll ich mit dieſem Degen,
Die Feſtung Friedrichshall zu meinen Füßen legen?
Wohlan es ſey alſo, ich will und muß es wagen
Den Sieg, wie ſchwer er iſt, dennoch davon zu tragen.
(ab)

Bellona.

Erfülle dieſen Wunſch durch deiner Waffen Blitz
Und pflanze herzhafft auf das donnernde Geſchütz.“
(ab)

In dieſer hölzernen Marionettenweiſe erſchien ein ſo wilder ungeſtümer Charakter, als Karls XII., in den letzten Haupt- und Staats-Actionen. Und höher hebt ſich das Pathos nicht, als in der Scene, da dem ſchlafenden Könige das Verhängniß erſcheint, ihn in drei Geſangesſtrophen vor dem Kriegeszuge warnt, und er nun erwachend ſpricht:

„O wehe mir, was geſchieht mir? thörichte fantasie, wie verwirrſt du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, geſetzt ich verlöhr die Campagne, es iſt dergleichen wohl ehr geſchehen, geſetzt ich verlöhr mein Leben, ſo würde es dennoch beßer ſein, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer war Pompejus? Ein Vertrauter des Kayſers, ein rechtſchaffener Held, und mußte doch meuchelmörderiſch ſterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt und ſtarb doch durch die Hand eines Weibes. War nicht Gustaph Adolph, mein Großvater, ein Held, deſſen Europa, weil die Welt ſtehet, nicht vergeſſen wird, wie ſtarb er? Durch einen verrätheriſchen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwediſches Verhängniß, faße dich Carl, das erſte haſt du nicht zu hoffen, vor dem andern biſt du ſicher und vor dem dritten wird dich der Himmel zu behüten wiſſen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben
Es ſoll die Welt von mir noch lauter Wunder ſchreiben
Verſchwande der Comet bei jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Blut und eitel Leichen ſah;
So ſoll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es iſt mein Krieg gemacht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil ſelbſt mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marſch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marſch, ich will euch ſelber führen,
Seyd ihr geſinnt wie ich, ſo hüth Norwegen dich,
Es kommt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich!“

Mochte nun hier der Schauſpieler auch noch ſo ſehr ſchreien und ſich zerarbeiten, er wird doch im wirklich leidenſchaftlichen Ausdruck hinter den engliſchen Comödianten zurückgeblieben ſein, von deren Tiraden ich früher Proben gegeben *).

Der ganze Verlauf des theatraliſchen Lebens zeigt nach dem kurzen Aufſchwunge, den er noch einmal mit Velthen genommen, eine unläugbare Ernüchterung, er zeigt ferner, daß er ſeit 1600, alſo länger als 150 Jahre ein bloßer Kreislauf war. Im Weſentlichen hatte ſich das Drama, von den engliſchen Comödianten an, bis zu den letzten Burlesken in Wien, nicht verändert. Es wurde durch die Jeſuiten- und proteſtantiſchen Schulcomödien, ſo wie durch die Oper bereichert und auf das ausſchweifendſte aufgebläht, aber ſeine Grundzüge und ſeine Kunſtformen blieben weſentlich dieſelben.

Das Ungeſondertſein von Ort und Zeit, die bunte Miſchung von Ernſt und Poſſe, die Vorliebe für die Anwendung der Muſik, die Jagd nach dem Seltſamen und Wunderbaren, das Zuſammenhäufen von Begebenheit bei dem Mangel an Charakteriſtik, die Sucht politiſch und gelehrt, höfiſch, überzart und preciös zu thun, neben den platteſten Schwänken, alles das finden wir ſchon in den erſten engliſchen Comödien und Tragö-

---

*) Seite 171.

dien, die mit den Haupt- und Staats-Actionen im Grunde eine und dieſelbe Gattung ausmachen.

Das Volksdrama iſt alſo, unbeirrt von den gleichzeitigen literariſchen Erſcheinungen fortgewachſen. Es hat von den ſchleſiſchen Dichterſchulen kaum einige rhetoriſche Formen angenommen; die politiſch gelehrte Richtung der Zeit war längſt auf der Bühne vertreten, als Gryphius und Lohenſtein daran anknüpften. Schon bei Hans Sachs und Ayrer äußert ſich die Neigung, Staatsbegebenheiten auf die Bühne zu bringen, die engliſchen Tragödien aber thun ſo politiſch und gelehrt als irgend eine Staats-Action und die Königin Eſther, Titus Andronikus, des Königs Sohn aus Engellandt und König Montalor könnten mit vollem Rechte dieſen Titel führen.

Das volksthümliche Drama des ſiebzehnten Jahrhunderts und weiter hinaus iſt ganz und gar auf der Bühne gewachſen. Wäre damals unter den deutſchen Schauſpielern ein Shakeſpeare oder Moliere erſtanden, ſo würde ſich auf dem praktiſchen Standpunkte, auf dieſer Beharrlichkeit in den mittelalterlich volksthümlichen Elementen, welche die Bühne zeigte, auch ein deutſches Nationaldrama erbaut haben; ſtatt deſſen trieb nun der Mangel an poetiſchem Schöpfungsgeiſte, die rohe Bornirtheit bildungsloſer Comödianten, deren Geſichtskreis nicht über die ererbte Couliſſenuſance hinausreichte, das Drama wie einen blinden Müllergaul im Ringe herum.

Was ließ ſich bei dieſem Zuſtande für die Schauſpielkunſt hoffen? Selbſt die beſſeren Talente wurden durch dieſen Mangel an Fortentwicklung im Drama in hohler und äußerlicher Repräſentation gehalten. Immer noch war der Charakteriſtik, der innern Entwicklung menſchlicher Zuſtände zu wenig Werth gegeben, wurden die Perſonen noch von der dargeſtellten Hiſtorie regiert, beſtimmten Erſcheinungen von Schickſalsmächten u. ſ. w. wie im Myſterium, die wichtigſten Wendungen der Handlung.

So behielt denn auch die Darſtellungsweiſe in der ganzen Periode etwas Marionettenhaftes, und nur die komiſchen Schauſpieler, weil ſie faſt ganz an die Improviſation gewieſen waren, mochten in ihrem Spiel wenigſtens ungezwungen ſein. Freilich konnte auch ihre Darſtellungsweiſe nicht in die Tiefe der Charakteriſtik ſteigen, denn ihr Spiel hing vom Augenblicke ab und konnte nicht durchgelebt und erwogen ſein; von eigentlich komiſcher Schauſpielkunſt war alſo bei ihnen auch nicht die Rede. Der Gipfel ihrer Kunſt waren witzige Impromptus, und da dieſe äußerſt ſelten gelangen, ſo hatte es beim Poſſenreißen ſein Bewenden.

Der einzige Rettungsfaden, welcher der Schauſpielkunſt in der Hand blieb, um ſich aus dieſem Labyrinth von Affektation, Verzerrung, Unſinn und Erniedrigung in die menſchliche Natur herauszuretten, blieb aus Molieres Luſtſpielen geſponnen, die, wenn auch nach dem herrſchenden Geſchmacke zugeſtutzt, doch eine regelmäßigere Führung der Handlung und was das wichtigſte war, eine mehr beſonnene Charakteriſtik der Perſonen enthielten. Ihre Wichtigkeit wird erſt in der ſpäteren Entwicklungsperiode hervortreten, für jetzt konnten ſie ſich immer nur auf dem Repertoir zeigen, wo ein auserleſenes Publikum es begünſtigte, aber die einzelnen Talente, welche einer beſſeren Periode zu Führern dienen ſollte, klammerten ſich daran feſt, während die Comödianten gewöhnlichen Schlages freilich der wahrheitsgetreueren Darſtellungsweiſe abgeneigt blieben. Wußten ſie doch, daß ſie durch hohles Tragiren leerer Floskeln und mehr noch durch Kneipenwitze, Grimaſſen, Prügeleien, ja durch Zoten und Unfläthereien des Effektes beim Publikum viel ſicherer waren.

Dieſe unſaubre Seite der Stegreifsperiode vollendet den Nachweis über die Krankheit, an der das mittelalterliche Schauſpiel verkümmerte. Die ärgſten Beweiſe dafür werde ich weiterhin noch beizubringen haben, wir mögen uns aber zum Abſchluß dieſer Betrachtung wohl vor's Auge rücken, daß der ganze ungehobelte und wüſte Zuſtand der Volksbühne auch zuletzt ſeinen Grund in der allgemein herrſchenden Geſchmacksbarbarei hatte und in einer Rohheit der Sitte, die ihre ſteif pedantiſche Strenge auf der einen Seite, durch eine faſt brutale Zuchtloſigkeit auf der andern erklärlich machte. Von dem, was uns heut zu Tage als geziemende Decenz gilt, ſcheint man, ſelbſt bis in die höchſten Stände, keine Ahnung gehabt zu haben.

Was für Rückſichten können wir noch von dem Hans Wurſt der Volksbühne fordern, wenn wir in des Königl. Oberceremonienmeiſters von Beſſer Schriften die gereimten Zoten leſen, welche er bei einer der ſogenannten Wirthſchaften am Hofe Friedrichs I. von Preußen, von dem verkleideten Scheerenſchleifer den Damen des Hofes, der Reihe nach, ins Geſicht ſingen ließ?*) Wenn wir aus von Loens Schriften erfahren, daß einer der galanteſten Fürſten es lachend duldete, daß ſein angetrunkener Feldmarſchall bei einem Gaſtmahle die Favorite mit Namen belegte, gegen die jede Gaſſenläuferin noch proteſtirt? Daß man bei ſchwelgeriſchen Hoffeſten die Ausgänge durch die Wachen ſperren ließ, um ſich an der Verlegenheit der Gäſte und zuletzt an den unausbleiblichen Folgen der Völlerei ergötzen zu können?

Wenn es dergeſtalt an den Höfen zuging, wie mußte es bei den Beluſtigungen des Bürgerſtandes ausſehen? Wie harmlos erſcheinen dagegen die Unſläthereien des

---

*) Und dieſe ſind die ſchlimmſten nicht, es ſind bei ſolchen Hofwirthſchaften Verſe vorgetragen worden, deren Obſcönität ihre Bekanntmachung durch den Druck ſchlechterdings unmöglich machen.

Hans Wurſt? Sie waren nur ein Widerhall des Tones, der in den höchſten Bildungskreiſen jener Zeit angegeben wurde.

Dies ſind die Momente des inneren Verfalles der mittelalterlichen Kunſt, nun haben wir zu betrachten, wie er ſich in der lebendigen Bühnenpraxis und in den Schickſalen des Schauſpielerſtandes darſtellte.

VIII.

Allgemeine Verwilderung der Comödiantentruppen.

Anna Catharina Velthen übernahm nach ihres Gatten Tode die Prinzipalſchaft der berühmten Bande. Obſchon ſie ſelbſt als erſte Schauſpielerin am Dresdner Hoftheater geachtet geweſen, obſchon ſich vorausſetzen läßt, daß ſie die Intentionen ihres Mannes nicht verläugnet habe, ſo war ſie doch nicht vermögend dieſelben weiter durchzuſetzen. Sie vermochte nicht einmal die Truppe zuſammenzuhalten. Gleich nach Velthens Tode trennten ſich viele, namentlich ältere Mitglieder von der Geſellſchaft, die ſich dem Regimente eines Weibes nicht fügen mochten. Indeſſen erwarb ſie das polniſche Privilegium*) zu dem churſächſiſchen, und das alte Anſehn von

---

*) Die Chronologie giebt dafür das Jahr 1694 an, das wäre freilich ein Beweis mehr, daß Velthen vor dieſem Jahre geſtorben, aber es iſt unwahrſcheinlich, daß deutſche Comödianten eher in Polen conceſſionirt worden ſeien, als durch Auguſt den Starken das deutſche Element dort Eingang fand.

Velthens Namen erhielt der Truppe noch lange einen Vorrang vor allen übrigen. Auch ſtarb in ihr das alte ſtudentiſche Leben nicht ſo bald ab. Dorſeus, der als Pickelhering ſehr beliebt war, erwarb, als die Truppe ſich auflöſte, noch in Wien den'Doctorhut, wegen ſeiner Kenntniſſe in der Chemie. Der ſogenannte kleine Müller wurde Rector in Riga. Außerdem zeichneten ſich noch aus: Saſſe, der ſogenannte ſchwarze Müller, die Denner'ſche und Spiegelberg'ſche Familie und Baſtiari, welcher eine Reform mit der Burleske vornahm, die für die Kunſtgeſchichte von Wichtigkeit iſt.

Die gefährliche Rivalität mit den italieniſchen Stegreifſpielern, welche nicht nur an den Höfen, ſondern auch in großen Städten Beifall fanden, brachte die Wittwe Velthen auf den Gedanken, die fremdländiſche Komik zum Vortheil ihrer Kaſſe zu benutzen. Sie gewann daher den beliebten Arlechinoſpieler Baſtiari, der nothdürftig deutſch ſprechen, aber gerade durch ſeinen gebrochenen Accent ergötzen mochte, und der die italieniſche Manier bei der Truppe noch weiter ausbildete, als dies wohl ſchon am Dresdner Hofe durch Pacelo geſchehen war. Die luſtige Perſon erhielt nun abermals einen neuen Namen: Arlechino, Arlequin, oder vielmehr wie der Volksmund ihn ſich geläufig machte: Harlekin. Sie wurde zum Narren im buntſcheckigen Kleide, ein Abkömmling des Hundertfleck (centunculus) aus der altrömiſchen Comödie, der mit größerer Geſchmeidigkeit und Tänzergrazie eine neue Seite an den alten Späßen hervorkehrte.

Bei dieſer abermaligen Verwandlung des alten Hans Wurſt blieb aber Baſtiari nicht ſtehen, er reformirte alle übrigen Burleskenfiguren nach italieniſcher Weiſe, und die Mannichfaltigkeit der Stände und Charaktere, die bisher gegolten hatte, ſchrumpfte in die Masken Pantalons, Brighellas, Skapins, Leanders und der Colombine zuſammen.

So mußte alſo die deutſche Poſſe ſich's zuerſt gefallen laſſen, in ausländiſche Formen gepreßt zu werden. Freilich waren es kaum die Formen, ſondern nur die Kleider, ein fremdes Etiquet, um der deutſchen Waare einen höheren Preis am deutſchen Markte zu verſchaffen. Denn Harlekin blieb der alte Schalk Hans Wurſt nach wie vor, Pantalon der gefoppte Alte, Colombine die luſtige Magd u. ſ. w., wie wir ſie aus den Faſtnachtſpielen und engliſchen Comödien kennen, Brighella und Skapin ließen keinen Augenblick den tölpelhaften Knecht verkennen, der in Süddeutſchland längſt den Gattungsnamen Riepel erhalten hatte.

Obſchon die Pickelhering- und Hanswurſtſpieler ſich nicht alle ſogleich der Reform fügten, theils auch die Geſchmeidigkeit des Harlekin nicht finden konnten, wenn ſie alt oder korpulent waren, ſo griff die Italieniſirung der Poſſe doch ſchnell genug um ſich, und von 1700 an iſt Harlekin der am allgemeinſten gültige

Spaßmacher. Der jüngere Denner wird als der erſte Deutſche genannt, der ſich in dieſer Maske ausgezeichnet. Italieniſche Brocken, Manieren und beſonders italieniſche Lazzi wurden nun immer allgemeiner in der Stegreifpoſſe, jene pantomimiſchen Extraſpäße, durch welche der Harlekin, während ſeine Mitſpieler ſprachen, die Aufmerkſamkeit immer auf ſich zu lenken und ſich zur ausſchließlichen Hauptperſon zu machen wußte. So that Harlekin z. B. während einer Liebesſcene als ob er Fliegen finge, ihnen die Flügel ausrupfte und ſie ſchadenfroh vor ſich auf dem Boden laufen ließ. Oder als ob er, während Leander mit ihm ſprach, Kirſchen aus ſeinem Hut äße, deren Kern er zu Zeiten ſeinem Herrn ins Geſicht ſpuckte und dergleichen mehr.

Wenn die Wittwe Velthen in der Burleske den Weg der Neuerungen einſchlug, ſcheint ſie deshalb in den Hauptactionen doch den alten ehrbaren Ernſt ihres Mannes bewahrt zu haben; die bibliſchen Stücke erhielten ſich auf ihrem Repertoir. Einer ihrer Anſchlagszettel vom Jahr 1702 kündigte in Hamburg an:

„Die Veltheimſche Bande als königlich pohlniſche und churfürſtlich ſächſiſche Hof-Comödianten wollen heute Sonnabend den 15. Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares bibliſches Stück vorſtellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatraliſcher Auszierungen, ſondern auch beſonders wegen der beweglichen Begebenheit faſt nicht zu verbeſſern und niemand mißfallen kann.

Den ſummariſchen Inhalt zu melden wird unterlaſſen, indem die Materie niemandem unbekannt ſein wird. Die Action wird genannt: **Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Naboths.**

Nach Endigung dieſer vortrefflichen Haupt-Action ſoll eine ſehr angenehme Nach-Comödie den Schluß machen, genannt: **Der vom Pickelhering gemordete Schulmeiſter oder die betrogenen Speckdiebe.**"

Da die Anſchlagszettel in jener Epoche die Phyſiognomie der verſchiedenen Truppen und ihrer Praxis am deutlichſten zeigen, ſo mögen einige hier als Aushängeſchilder dienen.

Vermuthlich bei ihrer letzten Anweſenheit in Hamburg kündigte die Wittwe Velthen z. B. an:

Heute als am 14 November 1709 Werden die Sächſiſch-Hochteutſchen Comoedianten zum erſtenmale vorſtellen, eine **gantz neue wohlſehenswürdige Haupt-Action**, genannt:

Wett-Streit der Verliebten
oder
die um den Jungfern-Krantz ſelbſtſtreitende
Printzeßin

kurtzer Summariſcher Inhalt.

Actus I.

Der **König von Creta**, **nachdem er die Thracier** überwunden, wird auff **einem** Triumph-Wagen, ſo **von** nackenden Sklaven gezogen wird, öffentlich eingeholet. Verſpricht deswegen denen Göttern ein ewig brennendes Feuer an zu zünden.

Actus II.

Der Fürſt von Negroponto will ſeine Printzeſſin Dorimene, mit Conſens des Königs an den Printzen aus Cypern vermählen, weil aber die Printzeſſin anderwerts verliebt, bittet ſie, daß ihre Wahl auff ein ritterliches Gefecht möge geſtellet werden. Sie aber verkleidet ſich heimmlich in Mannskleidern, entweder ihren Liebſten Orontes zu gewinnen, oder ihr Leben zu verlieren.

Actus III.

Der Printz von Cypern, nachdem er auff der See dem Orontes das Leben errettet, vermag ihn dahin anſtatt ſeiner den Wett-Streit um den Jungfern-Krantz anzutretten, welcher auch den Sieg erhält. Weil er aber nachgehends als des Königs Sohn erkandt wird, überläſt ihm der Printz von Cypern die Braut freiwillig, hierbey wird ein Ballett von 4 Rittern gehalten, auch iſt dieſe Haupt-Action mit luſtiger Harlekins-Kurtzweill angefüllet.

Nach Endigung dieſer Haupt-Action ſoll beſchließen eine luſtige Nach-Comoedia, genannt:

L'Esprit Francois oder der Frantzöſiſche Geiſt.

Der Schauplatz iſt auf dem großen Neumarkt und wird mit dem Glockenſchlag 3 Uhr geöffnet, werden ſich alſo die Liebhaber um 4 Uhr einſtellen.

So führte Velthens Wittwe die Truppe über fünfundzwanzig Jahre durch ganz Deutſchland. In Wien erſchien ſie 1697 und wieder im Anfange des neuen Jahrhunderts. Die Vorwürfe, welche man ihr macht, ſind weiterhin gegen alle Prinzipalinnen erhoben worden: ſie war eigenſinnig und handelte dennoch zu viel nach dem Rath von allerlei Leuten, verſtand auch das erworbne Geld nie auf vernünftige Weiſe zu erhalten. So hatte ſie 1704 ſchon ein beträchtliches Vermögen geſammelt, das der Nürnberger Magiſtrat, aus Anhänglichkeit für das Gedächtniß ihres Mannes, ſich erbot in Verwahrung zu nehmen, als ſie zum Hauptquartier der kaiſerlichen Armee berufen wurde, welche Landau belagerte. Sie aber gab dem Magiſtrate eine übermüthige Antwort und ſchleppte ihr Geld mit ſich, wie ſie gewohnt war. So wurde es ihr denn auch richtig von einem franzöſiſchen Partheigänger abgenommen. Durch unſinnige Verſchwendung gingen ihr wieder andere Summen verloren, die wohl zur Einführung geordneter Zuſtände hätten dienen können. Sie hatte ernſtliche Anfechtungen der Geiſtlichkeit, von denen ſpäter die Rede ſein wird, große Kämpfe mit rivaliſirenden Banden zu beſtehen und löſte endlich in Wien ihre Truppe auf*). Dort iſt ſie, wie Eckhof ſagt, in ziemlich guten Umſtänden nach überſtandener Peſt und theurer Zeit in hohem Alter geſtorben.

---

*) vermuthlich 1711 oder 12.

Nächſt der Velthen'ſchen Bande erlangte die Elenſon'ſche die vorragendſte Wichtigkeit.

Elenſon gehörte zu Velthens Geſellſchaft; in welcher Zeit, iſt nicht ausgemacht. Daß er nicht mit ihm zu Dresden angeſtellt war, wiſſen wir, er konnte alſo nur vor- oder nachher in ſeiner Genoſſenſchaft ſein, von welcher er ſich mit Judenbart, Geißler und Huber trennte, um ſelbſt eine Truppe zu errichten.

Ein Andreas Elenſon ſpielte mit ſeiner Truppe ſchon 1673 in Wien und eine Prinzipalin Marie Chriſtine Elenſon, vermuthlich doch deſſen Frau, vielleicht Wittwe, im Jahr 1694.

Ein Prinzipal Julius Franz Elenſon, Hochfürſtlich Mecklenburgiſcher Hofcomödiant, ſtarb 1709, berühmt als Pantalon und ſo beliebt beim Churfürſten von Köln, daß dieſer ihm die damals auffallende Ehre erzeigte, ihm auf dem Kirchhofe von Langenſchwalbach ein Epitaphium von ſchwarzem Marmor ſetzen zu laſſen.*)

---

*) Die eine Seite deſſelben zeigte folgende Inſchrift:

Hic jacet et tacet, qui stabat et clamabat
Ludens Comoediam Finit Tragoediam.
Viator ora et labora
Ut ultima hora sit tibi Aurora
Julius Franciscus Elenson
Prinzipal, Hochfürſtlich Mecklenburgiſcher Hofcomödiant.
SanCte ChrIste Dona eI reqUIeM (MDCCVIII)

Auf der andern Seite iſt ein Kruzifix abgebildet, unter

Obwohl jener erſtere, Andreas Elenſon ebenfalls ein Genoſſe der Velthen'ſchen Truppe ſein konnte, ſo wird doch allgemein dieſer Julius Franz als ein ſolcher bezeichnet, auch hinzugefügt, daß er ſich bei Velthens Tode von der Truppe getrennt habe.

Sein Tod brachte auch ſeine Truppe unter die Prinzipalſchaft ſeiner Frau.*) Somit waren die beiden wichtigſten Comödiantengeſellſchaften von Weibern dirigirt; ein Umſtand, der den raſchen Verfall der Kunſt in dieſer Periode gewiß nicht wenig gefördert hat.

Die Wittwe Elenſon war eines Bürſtenbinders Tochter in Hamburg, eine ausgezeichnet ſchöne Perſon, hatte ihrem Mann zu Liebe die katholiſche Religion

---

welchem Maria und Johannes ſtehen, darüber ſteht geſchrieben:

Julius Franciscus Elenson
Comoediant annorum XXVIII.

*) Dieſe Aehnlichkeit mit dem Schickſale der Truppe des Andreas Elenſon iſt verdächtig; ſollten zwei Wittwen Elenſon Prinzipalinnen geweſen ſein? War nicht vielleicht jener ältere Andreas einer der älteſten Velthensgenoſſen und ſeine Wittwe die einzige Prinzipalin dieſes Namens? Julius Franz dagegen ſein Sohn? Oder gehörte dieſer ebenfalls in der ſpätern Periode zu Velthens Bande? Noch zwei andre Elenſone, Karl Ferdinand und Friedrich Wilhelm kommen in der Theatergeſchichte vor und werden Söhne des Julius Franz genannt.

angenommen, die Bühne aber nur in wenig Verſuchen betreten. Als Prinzipalin zeigte ſie ſich unternehmend und verſchlagen, und wenn ſie gleich von der Sache, die ſie zu leiten unternahm, nichts verſtand, ſo wußte ſie ihren Vortheil doch durch allerlei Liſten und Intriguen zu fördern, durch welche ſie beſonders Velthens Wittwe in die Enge trieb.

Sie heirathete den Harlekin ihrer Truppe, Namens Haak, der früher in Dresden Barbiergeſell geweſen. Die Truppe führte nun ſeinen Namen, und die Frau wußte ihm das churſächſiſche und königlich polniſche Privilegium noch bei Lebzeiten und zum Nachtheil der Velthen zu verſchaffen. Beide Frauen trafen zur Krönung Karls VI. 1711 in Frankfurt am Main mit ihren Truppen zuſammen. Die Velthen unterlag in dem Wettſtreite. Ihre Gegnerin hatte den Vortheil, daß ein Bürger der Stadt ihr ein, für jene Zeit koſtbares Theater hatte bauen laſſen, und die Hälfte der Velthen'ſchen Geſellſchaft zu ihr überging. Die Haak ſoll bei dieſer Krönung 22000 Fl. gewonnen haben, die ſie aber gleich darauf bei einer ganz thörichten und unvorbereiteten Expedition nach Danzig wieder einbüßte.

Die tüchtigſten Schauſpieler jener Zeit waren jetzt bei der Haak'ſchen Truppe vereint, Kohlhardt, eines Magdeburger Predigers Sohn, ein Mann von Bildung und ernſtem Streben, der die Aufführung von einigen regelmäßigen und memorirten Stücken, z. B. vom Regulus des Pradon, veranlaßte, Hoffmann und die Ehepaare Lorenz und Neuber.

Im Jahre 1723 ſtarb Haak, an häuslichem und Directoralverdruß. Die Wittwe heirathete zum drittenmale, den Schauſpieler Hoffmann, der, obſchon ein Mann von gelehrter Bildung, auch den Muth nicht hatte, ſich der ſteigenden Verwilderung der Schauſpielkunſt mit Energie entgegenzuwerfen. Ein Verſuch, den er mit Aufführung des Leo Arminius von Gryphius machte, blieb ganz vereinzelt, er erklärte gegen Gottſched, es ſei unmöglich, mit Stücken ohne Harlekin durchzudringen.

Die Anſchlagszettel dieſer Truppe lauten nicht nur wie die der Velthen'ſchen, ſondern ſchon merklich marktſchreieriſcher. In Hamburg kündeten ſie am 18. Juni 1719 an:*)

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung werden heut zum erſten mahl die königl. Pohlniſchen und Churfürſtl. Sächſiſchen privilegirten Teutſchen Hof-Comödianten denen respectiven Herrn Liebhabern Curieuſer Teutſcher Schau-Spiele, mit einer ſehenswürdigen und Intriguanten Staats-Action aufwarten, genannt:

---

*) Schütze in ſeiner Hamburger Theatergeſchichte ſchreibt irrthümlicher Weiſe dieſe Ankündigungen noch der Velthen'ſchen Truppe zu.

Nero
der ſechſte römiſche Kayſer
In den erſten 5 Jahren ſeiner löblichen Regierung.
Oder
Die Beleidigung aus Liebe.
Mit
Arlequin einem intreßirten Hof-Narren.

Spielende Perſonen ſind:

Nero, der ſechſte römiſche Kayſer
Octavia, deſſen verſprochene Braut
Tiridates, ein König von Armenien
Floriſane, eine Printzeſſin ſo dem Tiridates in Manns-Kleidern nach Rom gefolget.
Alindo, des Kayſers Liebling
Paßqvina, eine närriſche und verliebte Cammer-Frau bei Hofe
Arleqvin, der Floriſanen Bedienter
Ein Knecht
Etliche Bediente.

Den völligen Beſchluß wird machen:

Ein luſtiges Nachſpiel.

Der Schauplatz iſt auf dem großen Neu-Markt hinter den 2 Wilden Männern, in einer mit Dach-Pfannen bedeckten Bude*) und gehet präciſe um 5 Uhr an.

Die Perſon giebt par Terre 1 Marck, auf dem mittlern Platz und auf dem letſten 6 Schillinge. Die Logen werden a parte bezahlt.

N N Der Eingang iſt nicht durch das Hauß, ſondern durch einen mit Dielen belegten Gang.

---

*) Später kommt auch einmal die Anzeige vor: „und iſt das Dach der Bude repariret, alſo daß die reſpective Zuſchauer und Zuſchauerinnen nicht mehr naß zu werden fürchten dürfen.

Auf allen Ankündigungen der Haupt- und Staatsactionen iſt Harlekin der Lockvogel, der das Publikum in die Tragödienfalle ziehen muß. Mancher Zettel trägt die Ueberſchrift:

„Der ſehenswürdige Schau-Platz extraordinarer Arlequiniſcher Luſtbarkeiten“.

Dann ſind deſſen verſchiedene Verkleidungen angegeben, z. B. als:

ein Nacht-Schwermer
eine Junge-Magd mit ihrer Conſortin
eine Baßgeige
einen poſſirlichen Hercules
eine artig inventirte Hauß-Laterne
ein lebendig Bund Stroh u. ſ. w.

Im Jahre 1721 kündeten dieſe ſächſiſch-hochteutſchen Comödianten in Hamburg die Hauptaction Olympia und Virenus oder der betrunkene Bauer an und die Inhaltsangabe begann folgendermaßen:

„Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von ſeiner geliebten Olympia Rubinlefzen geſogen, ihm aber einsmals dieſe ergetzende Unluſt, weiß nicht warum, verſaget, iſt geſonnen, wegen der Verachtung, Olympia zu verlaſſen und ſich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen“ u. ſ. w.

In der ſehr beliebten Poſſe, welche dieſe Geſellſchaft gab, Spirito folletto, der durch 19malige Vorſtellung den untreuen Liebhaber Horatio verfolgende Poltergeiſt der Iſabella, mit Arlequin, einen von Geiſtern überall geplagten Paſſagier, verwandeln, dem Anſchlagszettel zufolge, ſich Orangen auf den Bäumen in Briefe, aus einer Bouteille wird rother und weißer Wein geſchenkt, aus einer Paſtete ſteigt eine Sonnenblume hervor, Horatio haut ſie ab und ſiehe da! der Iſabella Kopf fährt heraus, ein Bette geht mit Horatio und Arlequin in die Luft u. ſ. w.

Wie auffallend hatte ſich alſo ſchon die Truppe, welche, zunächſt auf Velthens folgend, den Vortritt nahm, in das Gauklerweſen geworfen, trotz der ſtudirten und talentvollen Mitglieder.

Die Moliere'ſchen Stücke ſind mit gewiſſem Rückhalte angekündigt, ſo in Hamburg im Jahre 1719: „Auf vieler Begehren werden die Königl. Pohlniſchen u. ſ. w. denen reſpectiven Herren Liebhabern mit einer ſehenswürdigen und modeſten Hauptaction aufwarten, ſo aus dem berühmten Moliere entlehnt und betittelt worden: L'Imposteur ou le Tartuffe. Auch les precieuses ridicules wurden in demſelben Jahre unter dem Titel „die koſtbare Lächerlichkeit oder die ſpitzfindigen, doch aber recht beſtraften Mädchen“ gegeben.

Die Elenſon-Haak-Hoffmann ſtarb 1725 und hinterließ ihrem dritten Mann die Prinzipalſchaft.

Wie ſtellte ſich nun die Wirkſamkeit der Wandertruppen in den großen Reſidenzſtädten?

In **Berlin** genoſſen die Comödianten unter der Regierung des Churfürſten Friedrichs III. und erſten Königs von Preußen vielfache Unterſtützung. Hier führten ſie den Namen: **Freudenſpieler**. **Harsdörfers** ſonſt ſelten anerkannte Ueberſetzung des Wortes Tragödie in Trauerſpiel und Comödie in Freudenſpiel hatte hier amtliche Anerkennung gefunden. Obwohl der Hof italieniſche Oper und franzöſiſches Theater hielt, beſuchte er doch auch die deutſchen Schauſpiele.

Der König mißbilligte zwar manchen theatraliſchen Uebermuth, denn als 1692 in einer Vorſtellung des verlorenen Sohnes, Hans Wurſt ſich mit einem Heiligen und zwei Teufeln herumprügelte, entfernte ſich der Hof vor Beendigung des Stückes; deſſen ungeachtet vertrat der König ſehr entſchieden die Comödianten gegen die geiſtlichen Angriffe, welche ſie unter ſeiner Regierung erfuhren*).

Es waren wandernde Geſellſchaften, welche zeitweilig in Berlin ſpielten, theils im Rathhauſe, theils in der Königl. Reitbahn oder in hölzernen Buden.

Die privilegirten Weimarſchen Hofcomödianten unter

---

*) Weiterhin Genaueres darüber.

Gabriel Möller zeigten ſich periodiſch von 1705 bis 1711. Gleichzeitig erſchien auch die Truppe di Scio's, der von Wien aus durch Seiltänzerkünſte und italieniſche Pantomimen einen Ruf erlangt hatte. In Norddeutſchland verlegte dieſer Prinzipal ſich auf die ſchaurigluſtigen Haupt- und Staats-Actionen, denn die theatraliſche Speculation brachte verſchiedne Waaren auf den Markt, je nachdem ſie auf den verſchiedenen Plätzen begehrt wurden. Die Vorſtellung des Doctor Fauſt rief durch den gewaltigen Succeß, den ſie hatte, einen geſchloſſenen Angriff der Geiſtlichkeit hervor, der auf nichts Geringeres als gänzliches Verbot des Theaters gerichtet war.

Der ſparſame König Friedrich Wilhelm I. ſchaffte italieniſche Oper und franzöſiſches Theater ab, begünſtigte aber die Seiltänzer und Comödianten durch faſt allabendlichen Beſuch. Aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth erfahren wir, daß dieſe Vorſtellungen vier Stunden dauerten und von den franzöſiſch gebildeten Mitgliedern des Hofes unerträglich langweilig und geſchmacklos gefunden wurden.

Hier treffen wir auch auf ein Beiſpiel, wie weit die Haupt- und Staats-Action bis in die neueſte Zeit nach ihren Stoffen griff. 1731 kündigte der Markgräflich Baden-Durlach'ſche Hof-Comödiant Titus Maas, der auch große engliſche Marionetten mit ſich führte, „eine ſehenswürdige, ganz neu elaborirte Hauptaktion, genannt: die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Alexander Danielowitz, Fürſten von Mentzikoff, eines großen favorirten Kabinetsminiſters und Generalen Petri I., Czaaren von Moskau, glorwürdigſten Andenkens, nunmehro aber von den höchſten Stufen ſeiner erlangten Hoheit bis in den tiefſten Abgrund des Unglücks geſtürzt, veritablen Beliſary mit Hans Wurſt, einen luſtigen Paſtetenjungen, auch Scheirſar und kurzweiligen Wildſchützen in Siberien" an.

Der Hof unterſagte aber die Aufführung aus politiſcher Rückſicht.

Nirgends in Deutſchland erfuhr das theatraliſche Leben eine ſo umfaſſende und reichliche Pflege, als in der Kaiſerſtadt Wien.

Bei dem derb-ſinnlichen, lachluſtigen Geſchmacke eines behaglich heitren Publikums, eines leichtblütigen Adels, bei der nachſichtigen Moral, welche das Jeſuitenregiment eingeführt hatte, durfte der dreiſte Humor nicht fürchten auf eine wähleriſche Kritik, oder auf Anſtandsbedenklichkeiten zu ſtoßen.

Der Hof unterhielt die luxuriöſeſte Oper. Die Ausſtattung einer neuen Aufführung koſtete oft an 60,000 Fl. Prächtige Theater wurden errichtet, in Wien ſowohl als auf den Kaiſerlichen Luſtſchlöſſern, wo man auch Gartenanlagen und Waſſerwerke mit der Seenerie in Verbindung ſetzte und dadurch wahrhaft zauberhafte Vorſtellungen zu Stande brachte; Lady Montague berichtet in ihrer Reiſebeſchreibung mit Entzücken von einer ſolchen. Ein glänzendes Ballet war mit der Oper verbunden und all dieſe Kräfte traten mit den großen Jeſuitenſpielen in Bund. Italieniſche Truppen von Stegreifcomödianten und Pantomimen, auch mit geſchickt gelenkten Marionetten verſehen, ſchlugen in den verſchiednen Ballhäuſern der Stadt oder in Theaterhütten — wie man die Buden nannte — ihre Bühnen auf, waren beliebt beim Volke und beſchützt von den Cavalieren und dem Hofe. Auch franzöſiſche Schauſpieltruppen fanden ſchon früh in Wien eine günſtige Aufnahme.

Den deutſchen Schauſpielen blieben die höheren Stände freilich immer noch ſtiefgeſinnt und großentheils mochten ſie es verdienen, das Volk indeſſen ließ ſie nicht im Stiche. Die Wandertruppen niſteten ſich ebenfalls in die Ballhäuſer ein oder erbauten auf der Freiung, dem Judenplatze oder Neumarkt ihre Hütten, wo zu ebner Erdt 1 Groſchen, auf den „für das adelige Frauenzimmer und den Cavalier zugerichteten Benken und Bühnen“ aber 2 und 4 Groſchen gezahlt wurde und wo man Staatsactionen, beſonders aber Burlesken gab, in denen die alten Luſtigmacher Pickelhering, Riepel und ſelbſt der halbvergeſſene Stockfiſch ihre Schwänke trieben. Die Prinzipale hatten auch Tänzer und Equilibriſten bei ihren Truppen, ja die italieniſchen Marionetten machte man ſich zu Nutz und ſpielte, um dem Vergnügen Abwechſelung zu geben, heut mit Menſchen und morgen mit Puppen. Oft mag dabei das Urtheil zweifelhaft geweſen ſein, welche von beiden Partheien ſich hölzerner benommen habe.

Um die Weihnachtszeit waren die ſogenannten Krippelſpiele mit Marionetten ſehr beliebt, es war dies die erſte Hälfte des alten Oſterſpieles, von Erſchaffung der Welt an bis zur Geburt Chriſti. So war das Myſterium hier zum Puppenſpiel geworden, wie Haupt- und Staats-Action und Hanswurſtcomödie es in unſern Tagen ſind.

Von welcher Beſchaffenheit alſo die meiſten dieſer Truppen ſein mochten, läßt ſich denken, und man iſt geneigt dem Umſtande, daß die Abgabe, welche die Schauſpieler von alten Zeiten her überall an Hospitäler und Armenhäuſer zu leiſten hatten, in Wien an das Zuchthaus gezahlt werden mußte, eine traurige Bedeutung beizulegen.

Van den Wandertruppen, welche in dieſer Periode die Kaiſerſtadt beſuchten, macht Schlager noch folgende namhaft: 1685 die des Peter Hilverding aus Salzburg, von 1690 an des Sebaſtian di Scio, 1692 die des Joh. Karl Samenhofer, Prinzipal der fürſtlich Eggenbergſchen Comödianten-Compagnie, 1702 die des Balthaſer Brumbach, 1707 der hochfürſtlich Würtembergiſchen Hofcomödianten und 1709 die königlich Polniſchen Comödianten unter Jacob Hirſchnack.

Der wichtigſte Prinzipal aber iſt Joſeph Stranitzky, der ſchon 1706, aſſociirt mit Joſeph Hilverding und der Anna Maria Raffzerin, auf dem Neumarkte ſpielte, wobei die Denner'ſche und Spiegelberg'ſche Familien von der Velthen'ſchen Truppe ihn unterſtützten. Dieſe Unternehmung war zwar nur eine vorübergehende, aber Stranitzky muß doch dabei ſo viel Beifall und Vertrauen zu ſeiner Perſönlichkeit erregt haben, daß er, in Aſſociation mit einigen patriotiſchen Bürgern, deren eifrigſter der Licentiat Radomin war, im Jahr 1708 im Ballhauſe der Teinfaltſtraße ein Theater eröffnen konnte, das, als erſtes Beiſpiel in Deutſchland, die Stabilität des Volksſchauſpiels in Wien begründete.

Das Unternehmen war immerhin gewagt, denn die italieniſchen Truppen des Calderoni, Sebaſtian di Scio und Riſtori ſtanden bei Hof, Adel und Bürgern ſo in Gunſt, daß der Magiſtrat, gerade als Stranitzky ſein Theater eröffnete, beſchloſſen hatte, ein eignes Theater am Kärnthnerthor für Riſtori's Geſellſchaft zu erbauen.

Joſeph Stranitzky, in Schweidnitz geboren, war nicht ohne Bildung. Er hatte das proteſtantiſche Gymnaſium in Breslau beſucht. Dort lockten die Jeſuiten ihn durch Billets zu ihren glänzenden Aufführungen an ſich und brachten in ihrem Bekehrungseifer, den von ſeiner Theaterluſt geblendeten Burſchen ſo in die Enge, daß der redlichmeinende Rector Kranz eine Liſt brauchen mußte, um ihn aus Breslau und nach Leipzig zur Univerſität zu retten. Hier aber ließ ihm das Theaterfieber nicht Ruh, er trat zur Velthen'ſchen Geſellſchaft und verſuchte ſich als Curtiſan. Seine Verwandten entriſſen ihn dieſem Stande wieder und gaben ihn einem ſchleſiſchen Grafen auf die Reiſe nach Italien mit. Indeſſen fand hier ſeine Neigung gerade die willkommenſte Nahrung an den Maskenſpielen, mit denen er ſich ſehr vertraut machte. Nach Deutſchland zurückgekehrt, wurde er wieder Schauſpieler; mit welchem Glücke lehrt der Verfolg.

Er beſaß die ſchriftſtelleriſche Geſchicklichkeit, welche in ſeiner Periode einem Prinzipale faſt unentbehrlich war, in vorzüglichem Grade. Unzählige Staatsactionen und Burlesken hat er entworfen, ja andre humoriſtiſche Schriften in dialogiſcher Form herausgegeben, unter denen die „Olla potrida des durchtriebenen Fuchsmundi“ am meiſten gekannt iſt.

Daß Stranitzky's Unternehmen gelang, iſt wohl beſonders dem richtigen Griffe, der Geſchicklichkeit zuzuſchreiben, mit welcher er ſeine Vertrautheit mit den italieniſchen Burlesken zu benutzen wußte, um in ihnen ſelbſt ein deutſches volksthümliches Uebergewicht gegen das Fremde ſiegen zu machen. Die italieniſchen Formen, ſammt den Masken des Pantalon, Leander und der Colombine, behielt er als Grundlage ſeiner Burlesken bei, aber er wußte ihnen volksthümliche und lokale Färbung zu geben und durch dieſe Verſchmelzung Hoch und Niedrig im Publikum zu gewinnen.

Am wichtigſten war es, daß er den Harlekin wieder zum alten deutſchen Hans Wurſt zurückformte. Nicht nur, daß er dadurch alle volksthümlichen Erinnerungen, alle alten Späße, alle Traditionen von den Faſtnachtſpielen her ſeiner luſtigen Perſon wiedererwarb, er that noch mehr, er warf die conventionelle Maske des Spaßmachers fort, der bloß Poſſen trieb, um Poſſen zu treiben, und gab, mit wahrhaft ſchauſpieleriſchem Takte, ſeiner luſtigen Perſon eine wirkliche, menſchliche Individualität. Er machte aus ſeinem Hans Wurſt einen tölpelhaft pfiffigen, gefräßigen Salzburger Bauern; eine in Wien bekannte und belachte Geſtalt, der er durch geſchickten Gebrauch des ſalzburger Dialektes vollſtändige Perſönlichkeit verlieh. So wurde der grüne Hut von nun an das Symbol des grotesk Komiſchen.

Die Hauptſtädter, ſtets geneigt, über provinzielle Lächerlichkeit ihre eigne zu vergeſſen, waren bald ganz und gar für ihren Hans Wurſt eingenommen, und ſo ſchnell und ſicher faßte, durch Stranitzky's Talent, die deutſche

Schauſpielkunſt in Wien Fuß, daß die italieniſche Geſellſchaft ſich auflöſen mußte, und das für ſie neu erbaute Theater am Kärnthnerthore 1712 von Stranitzky bezogen wurde *). Zwar mußte er nach ſechs Jahren noch einmal den Schauplatz mit der Geſellſchaft der Ferdinand Daneſe in wechſelsweiſen Vorſtellungen theilen, aber auch dieſe abermalige italieniſche Invaſion ſchlug er zurück, und ſomit war durch ihn das erſte ſtabile deutſche Theater mit Kaiſerlichem Privilegium gegründet.

Dies iſt der einzige tröſtliche Moment in dieſer kläglichen Verfallperiode; der einzige Sieg, den wenigſtens die Nationalität erringt, wenn auch nicht der gute Geſchmack.

Rühriger Fleiß und eifriges Zuſammenwirken iſt der Stranitzky'ſchen Truppe gewiß eigen geweſen, ſonſt hätten ſie dieſen Erfolg nicht hervorbringen können. Geißler und Huber, zwei der älteſten Velthen'ſchen Genoſſen traten hinzu; Gründler, Tilly und der berühmte Pantalon Leinhas gehörten ihr an.

Stranitzky verſtand ſtrenge Ordnung zu halten, die er durch den Spruch zu unterſtützen pflegte: „Das Theater iſt ſo heilig wie der Altar und die Probe wie die Sacriſtei **).“

---

*) Lady Montague beſchreibt dieſes Haus als niedrig und dunkel, die Loge zu vier Perſonen habe einen Dukaten gekoſtet.

**) Oft wird dieſer Spruch ſeinem Schauſpieler Bönike zu-

So ehrenhaft der Eifer der Truppe aber geweſen ſein mag, ſo kann man doch nicht umhin zu wünſchen: er möchte einer beſſeren Sache gegolten haben. Denn betrachtet man, wodurch Stranitzky beinahe zwanzig Jahre lang die Wiener Schau- und Lachluſt gefeſſelt hat, ſo ſchämt man ſich dieſes Sieges der deutſchen Schauſpielkunſt. Abgeſehen davon, daß Stranitzky es auch nicht verſchmähte, in den erſten Jahren Marionetten zu Hülfe zu rufen, — denn er erhielt 1714 die Erlaubniß vom Magiſtrate „zum Faſching Abends nach dem Gebeth Marionettenſpiel zu exhibiren,“ — ſo war in ſeinen Productionen überhaupt nur daſſelbe ſchrankenloſe Durcheinander zu finden, das wir kennen. Nur mußte der Spaß hier immer die Oberhand behalten, von den wilden Blut- und Schauerſcenen der norddeutſchen Staatsactionen mochte man in Wien nichts wiſſen. Nahm das Drama bei Stranitzky einmal eine ernſthafte Miene an, ſo mußte es ſich in dem vornehmen, preciös geſchraubten Style halten; das Wunderbare und Seltſame war willkommen, aber es mußte fröhlich und harmlos erſcheinen. Die Forderungen des ſüddeutſchen Volkscharakters und ſeine geſunde lebensfriſche Empfänglichkeit deckten ſich gleich in den erſten Jahren

---

geſchrieben; er mag ihn im Munde geführt haben, aber daß Stranitzky ihn auf die Bahn gebracht, wird von Oehlers ſehr zuverläſſiger Geſchichte des Theaterweſens in Wien angegeben und iſt bei Stranitzky's Directorialſtellung ſehr glaublich.

dem jungen deutſchen Theater auf: was hätte ein wirklicher Volksdichter darauf bauen können!

Stranitzky freilich wußte nur dem Volksgeſchmack zu dienen, nicht ihn zu leiten, und ſein Repertoir ſtützte ſich hauptſächlich auf die Hans Wurſtcomödie, die in Wien ihre eigentliche Einſetzung und Ausbildung erlebte.

Lady Montague beſchreibt eine deutſche Vorſtellung, die ſie 1716 in Wien geſehen. Sie ſollte die Geſchichte des Amphitrio vorſtellen und fing damit an, daß Jupiter aus einem Guckloche in den Wolken fiel und endete mit der Geburt des Herkules. Jupiter benutzte ſeine Verwandlung, um den Schneider der Alkmene um ein beſetztes Kleid, einen Banquier um einen Beutel mit Geld und einen Juden um einen Diamantring zu betrügen. Lady Montague verſichert, das Stück ſei nicht nur mit unanſtändigen Ausdrücken, ſondern auch mit ſolchen Plattheiten geſpickt geweſen, die der britiſche Pöbel nicht einem Marktſchreier verzeihen würde, hier aber habe ſogar das Logenpublikum das Stück ein Meiſterwerk genannt, ſelbſt als die beiden Soſias den Scherz gemacht — der allerdings ſehr gebräuchlich war — ihre Hoſen fallen zu laſſen.

Eine weitere Aufklärung über Stranitzky's Repertoir und deſſen Aehnlichkeit mit dem der übrigen Truppen, geben noch einige Haupt- und Staats-Actionen, die er ſelbſt verfaßt hat; er pflegte ſich als Autor Monsieur Stranützkü zu ſchreiben. Die Titel lauten:

„Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tarquinius Superbus mit Hans Wurſcht den Unglückſeligen Verliebten, durchgetriebene Hoffſchranz, intreſſirten Kuppler, Närriſchen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer.

Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit Hans Wurſcht dem ſeltſamen Jäger, luſtigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten ꝛc., daß übrige wird die Action ſelbſt vorſtehlen.

Die geſtürzte Tyranney in der Perſon des Wüttrichs Polifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hans Wurſcht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtſinnigen Liebhaber und was für Luſtbarkeiten ferner ſeyn, wird die Action ſelber vorſtehlen.

Nicht dieſem, dem es zugedacht,
Sondern dem das Glücke lacht.

oder der großmütige Frauenwechſel unter königl. Perſonen mit Hans Wurſcht den Verrätherey-Intriganten und übel belonten Liebes Envoye.

Sieg der Unſchuld über Haß und Vorrätherey oder

Scepter und Krone
Hat Tugend zum Lohne.

mit Hans Wurſcht den Doctor in der Einbildung und ſeltſamen Complimentario.

Die glorreiche Marter deß Heiligen Joannes von Nepomuck unter Wenzesla dem Faulen, König von Böhmen und der politiſchen Staats-Streiche und verſtellten Einfalt des Doctor Babra, eines großen Favoriten des Königs giebt denen Staats-Scenen eine modeſte Unterhaltung."

Dies Stück iſt im Manuſcript wieder ein ſeltſames Gemiſch von ſcizzirter Improviſation, aufgeſchriebener Proſa und holprichten Alexandrinern. Der Luſtigmacher darin heißt Meiſter Hans und iſt Prageriſcher Freu-Mann (?) und Gevatter des Königs.

„Die Verfolgung auß Liebe oder die grauſame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hans Wurſt den lächerlichen Liebs Ambassadeur, betrogenen Curiositäten-Seher, Einfältigem Meichl-Mörder. Intereſſirten Kammerdiner. Uebelbelonten Beeder-Achſelträger. Unſchuldigen Arreſtanten. Intereſſirten Aufſtecher. Wohlexercirten Soldaten und Inſpector über die bei Hoff auf der Stiegen eſſenden Gallantomo ꝛc. ꝛc."

Dieſe Stücke ſind alle ſehr platt und langweilig und aus Gemeinplätzen gemacht, auch ſucht man oft vergebens nach den Situationen, in welchen Hanſt Wurſt auf dem Titel verkündigt iſt; man ſieht, dieſe Herrlichkeiten ſind oft eine leere Lockſpeiſe.

Auch die Burlesken, welche Stranitzky als Nachſpiele gab, ſind denen der norddeutſchen Truppen ähnlich. Der italieniſche Urſprung der Intriguen iſt unverkennbar. Sie ſind mit Arien und Duetten ausgeſtattet, wovon Stranitzky und ſeine Nachfolger eine anſehnliche Sammlung veranſtaltet haben, um dieſe oder jene Piece immer wieder als Einlage brauchen zu können.*) Es wurde hier mit der Poeſie ſehr praktiſch hausgehalten.

Kein Zweifel iſt, daß Stranitzky's Darſtellungsweiſe mit der rohen und platten Manier ſeiner ſchriftſtelleriſchen Productionen gleichen Schritt hielt; ſie ging ſchlechterdings auf Poſſenreißerei aus. Aber er hatte ſie mit einer gewiſſen Treuherzigkeit ſeinem Publikum ſo vertraut gemacht, daß man bis in ſein hohes Alter ſelbſt die verbrauchten Späße immer wieder als liebe Bekannte willkommen hieß.

Hier bildete die Stabilität des Theaters, die lange tägliche Bekanntſchaft des Publikums mit ſeinem Luſtigmacher, zum erſtenmale in Deutſchland jenes vertrauliche Verhältniß beider zu einander aus, das dem Schauſpieler eine ſo große Sicherheit verſchafft und ihm das Recht des Hofnarren giebt: auch Lieblingsneigungen und Thorheiten ſeines großen Herren, des Publikums, angreifen zu dürfen. Dies iſt ein Verhältniß, in dem die einmal gewonnene Lachluſt der Menge, wie ein wohlangelegtes Kapital, ohne Müh und Arbeit Zins zu Zinſen ſchlägt und dermaßen anwächſt, daß wenn ſich nur die bekannte Stimme hören läßt, nur die Naſe des Komikers aus der Couliſſe guckt, ſchon Jubel und Gelächter das ganze Haus erfüllt.

---

*) Ein vollſtändiges Burlesken Scenarium und mehrere Hanswurſt Arien enthält der Anhang dieſes Theiles.

Stranitzky war der erſte deutſche Komiker, der dieſe Frucht einer zwanzigjährigen Vertrautheit mit ſeinem Publikum genoß. Aber er dachte nicht, ſie egoiſtiſch mit in's Grab zu nehmen, ſondern als er die Abnahme ſeiner Fähigkeiten fühlte, war ihm, wie einem guten Herrſcher, daran gelegen, den Pritſchenſcepter auf einen würdigen Nachfolger zu vererben. Er verſchrieb 1725 Gottfried Prehauſer, der ſich ſeit einigen Jahren bereits einen Ruf als Hans Wurſt erworben hatte.

Er war 1699 geboren, der Sohn eines gräflichen Hausmeiſters in Wien und hatte früh als Feldpage eine Campagne in Ungarn mitgemacht. Mit ſiebzehn Jahren war er bei einer zuſammengelaufenen Bande in einer Wiener Vorſtadt aufgetreten, dann mit einem Marionettenſpieler, hierauf mit verſchiedenen Wandertruppen umhergezogen, und hatte mit Glück die Liebhaber und Prinzen geſpielt. Nur die Noth der Geſellſchaft und ſeines Prinzipals Hilverding inſtändiges Bitten hatte ihn 1720 bewogen, den Hans Wurſt zu übernehmen. Es geſchah gerade zu Salzburg und er hatte dort Gelegenheit die provinzielle Färbung, welche Stranitzky dem Hans Wurſt gegeben, ſich anzueignen. So war er um ſo mehr geeignet deſſen Nachfolger zu werden, und nachdem er nun noch einige Jahre, meiſtens als Prinzipal, Schleſien, Böhmen, Mähren und das Reich durchzogen, nahm er Stranitzky's Ruf an.

Anfangs ſpielte er neben dieſem in Wien die zweiten komiſchen Rollen, bis Stranitzky die Umſtände für einen der ſeltſamſten Acte der Theatergeſchichte reif hielt.

Eines Abends nämlich, nach Beendigung der Vorſtellung, die ſeinen Zwecken günſtig geweſen, trat Stranitzky hervor und ſprach zum Publikum: „Wollen Sie wohl einem alten Manne, der Ihnen manchen vergnügten Abend gemacht hat, eine Bitte gewähren? — Ja! Ja!“ rief das Publikum mit einem Munde. Stranitzky ging in die Couliſſe und brachte Prehauſer hervor, „Nehmen Sie dieſen jungen Mann als meinen Nachfolger an, ich finde Keinen fähiger meinen Platz zu beſetzen.“ Alles war ſtill; theils mochte der Gedanke: den alten Hans Wurſt an der Grenze alles Witzes zu ſehen, für das Publikum etwas Wehmüthiges haben, man mochte daher durch ſchnelle Einwilligung ihn nicht kränken, theils war das Vertrauen zu Prehauſer wohl auch noch nicht hinlänglich befeſtigt. Der Moment war kritiſch. Prehauſer bewies gewiß nicht geringen Hanswurſtlichen Takt, daß er plötzlich auf beide Knie niederfiel, die Hände drollig gegen das Publikum ausſtreckte und ausrief: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gottes Willen, lachen Sie doch über mich!“

Alles lachte und klatſchte, indem Stranitzky ihm jetzt feierlich die Pritſche einhändigte. Prehauſer hatte gewonnenes Spiel und jener Fußfall gab ihm bald das Recht ſich alles zu erlauben.

Der große Haufe iſt wie ein großer Herr; wer ſich vor ihm demüthigt, darf nachher unverſchämt ſein.

Stranitzky ſtarb zu Ende des Jahres 1727. Er hatte Vermögen erworben, beſaß zwei Häuſer, deren eins auf dem Salzgrieß noch lange nachher das Hans Wurſtiſche Haus genannt wurde und in welchem — eine ſeltſame Ironie des Schickſals — nach vierzig Jahren die Litteraten ſich zu verſammeln pflegten, welche unter Sonnenfels Vorkampfe den Hans Wurſt und die Stegreifſpiele von der Wiener Bühne vertrieben.

Stranitzky's Privilegium wurde 1728 für zwanzig Jahre auf zwei italieniſche Hofkapelliſten, Beroſini und Sellier, übertragen.

Es war die Zeit der Gunſt und Erndte für die Ausländer an den deutſchen Höfen, und Italiener in's Beſondere werden wir noch lange, ja ſelbſt bis in die neueſte Zeit, an der Spitze unſrer Theater ſehen, welche die Blüthe des nationalen Geiſtes, alſo doch wenigſtens in Haupt und Gliedern deutſch ſein ſollten.

Die Impressarii eröffneten noch ein zweites Theater im Ballhauſe auf dem Franziskanerplatze, engagirten eine italieniſche Opera buffa, die nun, mit der deutſchen Truppe abwechſelnd, in beiden Häuſern ſpielte. Man ſieht, wie ergiebig der Wiener Boden für theatraliſche Unternehmungen war.

Die deutſche Geſellſchaft hatte indeß 1726 ein vortheilhaftes Talent in Andreas Schröter erworben, der den Bramarbas trefflich ſpielte, und Prehauſer übertraf ſeinen Vorgänger nach kurzer Zeit. Er beſaß mehr wirklich komiſche Kraft, mehr mimiſches Talent als Stranitzky, und wenngleich ſeine Lazzi und Poſſen den Hans Wurſt-Charakter behielten, wenngleich er in den tauſendfachen Verkleidungen, in denen Hans Wurſt in den Stegreifsburlesken zu erſcheinen pflegte, ebenfalls übertrieb, ſo that er es doch immer auf Grund der Natur. Seine Karrikaturen blieben noch erkennbare Menſchen, verloren ſich nie ins Fratzenhafte. So konnte er in ſpäteren Jahren ſogar in regelmäßigen Stücken Rollen übernehmen; den Juſt in Minna von Barnhelm ſoll er vortrefflich geſpielt haben.

Einſtweilen trieb die Wiener Bühne allen Unfug der Farcen und des Stegreifſpieles luſtig fort. Durch immer vermehrte Beimiſchung opernhafter Elemente, durch Decorationsverſchönerungen, welche die Impressarii vornahmen, wurde die Vorſtellung immer bunter; leere Schau- und Lachluſt blieben die Stützen des Theaters.

So war denn von Wien nichts weniger, als eine Veredlung der mittelalterlichen dramatiſchen Elemente zu erwarten; aber es leiſtete dem Vaterlande den wichtigen Dienſt, den ganzen Krankheitsſtoff des ſchrankenlos Grotesken an ſich zu ziehen und den letzten Kampf einer wilden Criſis auf ſich zu nehmen, die wir ſpäter beobachten werden*).

---

*) Zu näherer Veranſchaulichung dieſer Epoche verweiſe ich auf die Hanswurſtiaden im Anhange dieſes Theiles.

Wir haben uns zu den übrigen Wandertruppen zurückzuwenden.

Die Spiegelberg-Denner'ſche Familie, welche ſich 1710 als ſelbſtändige Bande von der Velthen'ſchen Geſellſchaft abzweigte, machte ſich durch ihre Wanderungen nach Dänemark, Norwegen und Schweden merkwürdig. Es waren die erſten Abentheuerzüge, welche die deutſche Schauſpielkunſt in fremde Länder unternahm*), denen es denn auch an Beſchwerden, Gefahren und ſeltſamen Begebenheiten nicht fehlte.

In Schweden bei einer Vorſtellung vom Falle Adams, als die Gerechtigkeit und Barmherzigkeit in der Glorie erſchien, fielen die zahlreich anweſenden Landleute andachtsvoll auf die Knie.

Als nach einer tagelangen Irrfahrt auf dem gefrornen Belt, die Geſellſchaft, bei der heftigen Kälte in alle möglichen Theatercoſtüme gehüllt, ans Land trat, wußten die betutzten Gothländer nicht, ob ſie die wunderbaren Gäſte verehren oder fürchten ſollten. Bei dieſer Gelegenheit hatten ſich alle Frauen der Geſellſchaft die Füße erfroren, einer Tochter Denners mußten die großen Zehen beider Füße abgelöſt werden, — ein blutig Opfer auf Melpomenens Altar — und erſt nach fünf Monaten konnte ſie, und auch nur ſitzend, in Braunſchweig während der Meſſe agiren.

---

*) 1737 ging die erſte Expedition unter Sigmund, Hilverding und Seelary nach Rußland.

Dieſe Truppe giebt uns ſchon das vollſtändige Bild des Budencomödiantenweſens, ſie nannte ſich „weltberühmte hochdeutſche Comödiantenbande“, gab ihre Anſchlagszettel auf ganzen Bogen, während Velthen nur ein Quartblatt ausgegeben hatte, verzierte ſie auch mit allerlei Holzſchnitten und Verſen. Bei der Ankündigung einer Nachcomödie „alte Weiber jung zu machen“ ſtehen z. B. folgende Reime:

„Wer eine Alte hat, der bring ſie heut zu mir
ich ſtelle ſie zur Luſt in der Comödie für.
Wie ich die Alten jung und lieblich machen kann.
Drum ſehen Sie's mit an, wie ich's verrichten kann.“

Die Schlußanzeige aller Zettel lautete in Hamburg:

„Hier in der Fuhlentwiet, dem Bremer Schlüſſel über,
Da giebt man 16, 8, 4 Schilling und nichts drüber.
Es wird präcis fünf Uhr bei uns gefangen an,
Das iſt allzeit gewiß und hiemit kund gethan.“

Von Spiegelbergs Truppe zweigte ſich 1725 die „auserleſene und gewiß remarquable hochteutſche Comödianten-Compagnie“ Förſters ab, eines Zwickauer Predigers Sohn, der auch Marionetten mit ſich führte und auf deſſen Bühne heut die Menſchen, morgen die Puppen, ja zu Zeiten beide in anmuthiger Vermiſchung agirten. Es iſt merkwürdig genug, daß dennoch bei ſeiner Bühne talentvolle Schauſpieler ſich bemerkbar machten. Nicht nur zeichnete ſeine ſchöne Frau und deren Schweſter ſich aus, ſondern der nachmals berühmte Schönemann debütirte hier 1725, Lambert, Knaut, Rainer, Riſch blieben lange angeſehene Namen, Ludovici — ein Wittenberger Magiſter — und Wezell zeichneten ſich ganz beſonders durch ihre Fruchtbarkeit in Erfindungen von Haupt- und Staatsactionen aus. Wezell rühmte ſich, in zwei Nächten ein ſolches neues Stück verfertigen zu können, er war der Schöpfer des berühmten „Tamerlan", von welchem ſich wenigſtens der Anſchlagszettel erhalten hat, auf dem wir auch noch eine jener moraliſchen Betrachtungen über den Inhalt finden, wie Velthen ſie eingeführt hatte.

Dieſer Zettel lautet folgendergeſtalt:

Der auf eine ſeltſame Art triumphirende
TAMERLAN
Oder
Die ſpielende Fortuna.
Bei der Perſon
Des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der
Verzweifflung geſtürtzten
BAJAZETH
Vorher ſehr ſtoltzen endlich aber gedehmütigten
Türkiſchen Kayſers
Oder
Der weibliche Arlequin.

Avertissement

Nichts iſt wohl in der Welt unbeſtändiger als das unbeſtändige Glück ſelbſt, weil es öfters ganz unvermuhtet aus einem Fürſten einen Sclaven und aus einem Bauren einen Edelmann machet; Und wer heute Kronen trägt, kann öfters des morgenden Tages nicht eines Pfennigs Herr ſeyn, dieweil ſich niemand vor ſeinem Ende glückſelig preiſen kann.

Eben dieſe Worte erinnte ſich ehemalen der von dem König der Perſer gefangne und zum Holtz Stoß verdammte Lydier König Cröſus, daß Solon auf Befragen: Wer wohl auf der Welt der Glückſeligſte wäre? die Wahrheit geredet, wenn er geſprochen:

Nemo ante Obitum beatus.

Eben ein gleiches ſiehet man an dem heute in unſerer Action vorkommenden Bajazeth, der ſich gleichſam gantz hochmüthig einen Herren der Welt nennete; allein ehe ers ſich verſahe, wurde er aus einem ſo großen Kayſer ein Sclave, ja noch weniger als ein Sclave des Tamerlans, indem er auf Befehl deſſelben in einem eiſernen Keñg mit Ketten geſchloſſen zur Schau herum geführet wurde, worin er ſich denn endlich aus Verzweifelung getrieben, den ſtoltzen Schedel eingeſtoſſen.

Und dieſes iſt der Grund, worauf unſere heutige Action beruhet.

Was aber den Tamerlan betrifft, ſo werden ſeine barbariſche Thaten, ſo viel es der Schauplatz zulaſſen will, heute einigermaßen vorſtellig gemacht werden, welcher wegen ſeiner Grauſamkeit, da er gleichſam (wie Attila) eine Blut-Peitſche und Züchtiger der Tyrannen genennet, als ein Tyranne ſelbſt ſeinen Lohn empfangen, indem er von ſeinen Anhängern bald aus dem Wege geräumt worden.

Die Liebes-Intriguen zwiſchen Bajazeth und ſeiner verlaſſenen Braut Maècha, die ihm als ein Narre verkleidet bis in das Lager des Tamerlans unerkannt gefolget, werden die Pieçe adouciren; weil auf dieſe Weiſe ein Frauenzimmer vor heute eine luſtige Perſon vorſtellet, daher auch die Comödie betitelt worden

Der weibliche Harlequin*).

Daß Prinzipale wie Förſter die Lokalgeſchichte der Städte, die ſie beſuchten, zu ihrem Vortheil ausbeuteten, iſt ganz begreiflich. So führte denn Förſter in Hamburg auf: „eine recht ſehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber Claus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und

---

*) Mit der Reputation dieſes Wezell'ſchen Stückes konnte ſich nur eines von Ludovici meſſen, nämlich: „das blutige und doch muthige Pegu oder die an dem aſiatiſchen Horizonte hell aufſteigende Reichs-Sonne in der preiswürdigen Perſon der aſiatiſchen Baniſe.“ Dieſe Staatsaction war aus Zieglers Heldenroman gezogen und mit vielen Geſängen untermiſcht.

Wiegbold. Wie dieſelbigen in dem heiligen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebſt 150 Mann zu öffentlicher Execution ſind gebracht worden.“ Auf dem Anſchlagszettel war im Holzſchnitte das Schaffot abgebildet, auf welchem der Scharfrichter ſo eben einem der Seeräuber den Kopf abſchlug, während verſchiedene andere ſchon am Galgen hingen und auf's Rad geflochten worden waren.

In dieſem Mordſpektakel wurde denn, nach alter Weiſe, ein großer Aufwand von Kälberblut gemacht, nachher aber ein luſtiges Nachſpiel: Harlekin, die lebendige Uhr, aufgeführt.*)

Förſter gab ſpäter ſeine Geſellſchaft auf und wurde Canzelliſt und Bauſchreiber beim Herzog von Hildburghauſen.

Von einem Prinzipal Friſe, der ſich noch 1734 in Hamburg mit ſeiner Bande präſentirte, giebt uns ein Anſchlagszettel den Beweis von der langen Fortdauer der Velthenſchen Einrichtung deſſelben. Auch hier finden wir noch einen bibliſchen Gegenſtand und die moraliſche Nutzanwendung, welche ſicherlich aus jener früheren Epoche ſtammt.

---

*) Unter ſeinen Nachſpielen kommt auch varietas delectat vor, das wir ſchon auf dem Repertoir des ſächſiſchen Hoftheaters im Jahr 1690 gefunden haben.

Der Zettel lautet:

Mit gnädiger Bewilligung einer Hohen Obrigkeit,
werden heute Dienſtag, als am 19. Juni 1734
Auf Vieler Vornehmen Begehren,
Die allhier anweſenden Hoch=Teutſchen
COMOEDIANTEN
Allen curieusen Liebhabern Teutſch=Theatraliſcher Piecen
auf einem gantz neuen Theatro, mit galanten Kleidungen und Auszierungen, unter einer angenehmen Instrumental-Music, untermiſchten Arien, Balletten und
Täntzen, aufführen,
Eine vortreffliche und recht ſehens=wurdige Haupt=Action,
Betitult:
Die im Schoſſe der Wolluſt ertödtete Stärke,
Oder:
SIMSON und DAELILA.
Mit
Arlequin, einem luſtigen Jager, Hochzeit=Bitter und
intereſſirten Kuppler.

Inhalt:

Tugenden und Laſter ſind die Begleiter des Menſchlichen Lebens, doch mit dieſen Unterſcheid, daß, da jene uns ein Pharus ſind, welcher uns zur Wohlfahrt führet, dieſe im Gegentheil auf dem groſſen Welt=Meer zu Syrenen werden, deren Schmeicheleien, wie lieblich ſie auch ſcheinen, denen bezauberten Ohren einen gantz gewiſſen Weg zu ihrem unvermeidlichen Verderben eröffnen. Die Wahrheit des letztern beſtättigt in ſeiner unglückſeeligen Perſon der Israelitiſche Hercules, oder, damit wir ihn bey ſeinen rechten Nahmen nennen, Simſon in Iſrael. Die gantz ungemeine und faſt übernatürlichen Qualitaeten dieſes Helden, ſetzten ihn ſo wohl bei ſeiner eigenen Nation, als auch bei den angräntzenden Philiſterk in ſolches Anſehen, daß auch die bloſſe Benennung ſeines Namens ſchon capable war, einem jeden, der ihn ſahe, eine ſonderbare Ehrerbietigkeit zu inspiriren. Hätte nun dieſer Simſon in denen Schranken der Tugend, den Wandel ſeines Lebens geführet, ſo würde er das Schloß ſeiner Glückſeligkeiten auf Marmor und Diamant gegründet haben; weil er aber auf die Thorheit der Wolluſt verfiel, und nicht glaubte quod sub hac herba anguis lateret, ſo muſte er das Labyrinth ſeines Untergangs mit eignen Händen bauen. Die Hiſtorie davon iſt jedermann bekannt, weil ſie aber ihren Circumstantiis nach, mehr Welt- als Geiſtl. iſt, ſo haben wir uns Theatraliſche Freyheit genommen, die Serieusité der Materie mit ein und anderer Luſtbarkeit zu produciren, woron der Augenſchein hoffentlich das geſuchte Contentement geben wird.

Praesentationes:

1. Simſons Löwen Kampf.
2. Des erlegten Löwens Aas, in welchem ein Bienen-Schwarm und Honig gefunden wird.

3. Wie Simſon, vermittelſt zuſammen gebundenen Füchſen, das Korn der Philiſter in Brand geſtecket.
4. Die Niederlage der Philiſter durch einen Eſels-Kinnbacken, aus welchem Waſſer ſpringt.
5. Wie Simſon die beyden Thüren an dem Stadt-Thor zu Gaſa aushebet und davon trägt.
6. Simſons dreyfache Stärck-Proben.
7. Dagons Tempel, welcher einfällt, und alle darinnen befindliche Philiſter, nebſt dem Simſon, erſchlägt.

Ballette und Täntze:

Solche werden im Wercke ſelbſt zu ſehen ſeyn.

Nach Endigung der Haupt-Action ſoll eine extra luſtige Nach-Comödie den Beſchluß machen.

Der Schau-Platz iſt in der Fulen-Twiete, neben dem Bremer-Schlüſſel über, in der groſſen Comödien-Bude und wird präciſe um 5. Uhr angefangen. Der beſte Platz gilt 1. Marck, der andere Platz 8. Schilling, und der letzte Platz 4. Schilling.

Nach Copenhagen führte ſchon 1712 ein Herr von Quoten eine deutſche Truppe und muß doch wohl durch die Haupt- und Staatsaction ſo viel Senſation erregt haben, daß Holberg dadurch zu ſeiner Parodie „Ulyſſes von Ithacien“ veranlaßt wurde. *)

Unter dem Prinzipal Lorenz, dem das Weimariſche Privilegium von Möller überkam, zeichnete ſich der berüchtigte Eckenberg zuerſt durch ſogenannte Starkenmanneskünſte aus, die ihn zu großem Anſehn brachten. Er war ein bernburger Sattlergeſell, heirathete, als er ſeine Equilibriſten-Fähigkeit erprobt hatte, eine Seiltänzerin, und ſeine Körperkraft und ihre Geſchmeidigkeit müſſen merkwürdig genug geweſen ſein, weil er dadurch ein für jene Zeit bedeutendes Vermögen von 48000 Rthlr. erwarb, in Berlin ein Privilegium erlangte, 1734 ein eignes Schauſpielhaus erbaute, Comödianten um ſich ſammelte und ſich nun als Tyrannenagent, Seiltänzer, Voltigirer, Luftſpringer und ſtarker Mann mit allerlei Actionen, aber auch mit großen italieniſchen lebendigen Schattenſpielen in allen großen Städten ſehen ließ. Den König von Dänemark bezauberte er dergeſtalt, daß dieſer ihn in den Adelſtand erhob. Im Gegenſatze zu ſeiner brillanten Carriere wurde einer ſeiner beliebteſten Schauſpieler Einſiedler und ſtarb als „Bruder Hummel“ im Geruche der Heiligkeit.

---

*) Sollte er übrigens dazu nicht durch das Stück „Ulyſſes und Penelope“ veranlaßt worden ſein, das ſchon auf Velthens Repertoir war und vielleicht auch von Quotens Geſellſchaft geſpielt wurde?

Unter den unwürdigſten Banden wird die 1720 von Haßkarl geſtiftete genannt, welche in den Bädern umherzog. Sein vornehmſter Schauſpieler Markgraf figurirt als ein Ausbund brutaler Gemeinheit, pflegte auch in ſeinen Reden dergeſtalt ſtecken zu bleiben, daß darüber wiederholentlich der Vorhang fallen mußte. Ein gewiſſer Holzward übernahm die Truppe und trat damit 1726 in Dienſt des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, der freilich nur fünf Jahre währte, aber doch das abermalige Beiſpiel eines Hoftheaters darbietet. Hier rangirten die Schauſpieler wieder mit den Lakayen und zwar ganz augenſcheinlich, denn ſie mußten Herzogliche Livree tragen.

Einer der älteſten Prinzipale war Johann Ferdinand Beck, der eine „hochfürſtlich Waldeckſche privilegirte hochdeutſche Hofcomödianten-Geſellſchaft“ führte. Er hatte ſich als Hans Wurſt und Zahnbrecher ſchon 1703 durch einen Kupferſtich verherrlichen laſſen, in deſſen Unterſchrift er unter anderm ſagt:

Ein Künſtler der bin ich, wer dieß nicht glauben will,
Setz' ſich auf einen Stuhl und halte mir nur ſtill,
Ich nehm' die Zähne aus, ſubtile und behände,
So hat der Schmertz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein ſolcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren ſieht, den mache ich zu lachen. u. ſ. w.

Dieſer Doppelkünſtler vom Pelikan und von der Pritſche hatte aber eine künſtleriſch merkwürdige Seite: er hatte den Hans Wurſt weder italieniſirt, noch, wie Stranitzky, ſeinen Charakter geändert. Er conſervirte den alten rohen Geſellen in Geſtalt und Weſen and kündigte noch 1736 in Hamburg die Haupt- und Staats-Aktion: „Das große Ungeheuer der Welt, oder Leben und Tod des ehemals geweſenen kaiſerlichen Generals Wallenſtein, Herzog von Friedland*), mit Hans Wurſt“ an.

Unter den amphibiſchen Marionetten- und Comödiantentruppen wurden die von Kuniger und dem Schneider Reibehand ſprichwörtlich, um Gauklerwirthſchaft zu bezeichnen. Der letzte ſchaffte endlich die Menſchen ganz ab und hielt ſich an die Puppen, weil dieſe, wie er verſicherte, ihm niemals Verdruß gemacht hätten. Unter ſeinen Schauſpielern befand ſich Franz Schuch, der den Harlekin am längſten in Ehren erhalten hat.

Elenſons Schwiegerſohn, der ſogenannte Dresdner Müller, ferner Richter, auch der Heſſencaſſel'ſche Hofcomödiant Stoll und der Weiſſenfelſer Hoftrompeter Scheller mögen auch als Prinzipale des nördlichen und weſtlichen Deutſchlands zu nennen ſein; in Bayern, Salzburg, Oeſterreich, Steyermark, Böhmen und Mähren zeichneten ſich Peter Hilverding, genannt Pantalon de Biſognoſi, Tilly, Geißler, Markus, Brunius und die Wittwe Feld aus.

Dieſe zigeunerhaften Banden ſchleppten in buntem

---

*) Wir erinnern uns das Stück ſchon auf Velthens Repertoir gefunden zu haben.

Gewimmel den Theſpiskarren durch alle Strapatzen und Wechſelfälle launiſcher Erfolge, um einander den Biſſen Brod abzujagen, den die Schau- und Lachluſt der Menge ſich abgewinnen ließ. Nach Velthens Tode läßt ſich von keiner Truppe mehr behaupten, daß ſie auf etwas Anderes, als den Erwerb ausgegangen ſei.

Die Concurrenz, ein wohlthätiger Sporn für die Induſtrie, erweiſt ſich künſtleriſchen Productionen immer nachtheilig, weil ſie zu verflachender und avilirender Augendienerei gegen den großen Haufen treibt und den Pöbelgeſchmack zum Maßſtab der geiſtigen Entwicklung macht. Die ſteigende Concurrenz hetzte nun die Truppen einander auf die Ferſen; aus einem Bankerott in den andern, flüchteten ſie zur elendeſten Gaukelei.

Die Denkwürdigkeiten, welche ein beliebter Harlekin geſchrieben, geben von dieſer Budenpraxis einige Proben. So erzählt er: „Meiſtentheils mußte die luſtige Perſon Vormittags zu Pferde die Ankündigung der Stücke auf den Straßen machen, wo nicht in völliger Kleidung, doch unter einer Schellenkappe und einer Brille auf der Naſe. Wenn der Spaßmacher bei guter Laune war, ſaß er wohl verkehrt auf dem Pferde und hielt den Schwanz in der Hand. Nach dreimaligem Trommelwirbel las er die Anſchlagszettel vor, er mußte dabei ſchnarren, lispeln oder durch die Naſe reden, die Zettel vertheilen, auch an öffentlichen Plätzen oder den Hauptecken ein auf Wachstuch gemaltes Bild auseinanderrollen, worauf alle das

Wunderbare des zu gebenden Schauſpiels mit lebhaften Farben aufgetragen war."

Alle dieſe widrigen und bettelhaften Zuſtände, welche ihre Analogie heut zu Tage kaum bei den elendeſten Provinzialbanden finden, die ganz außerhalb der Beurtheilung des theatraliſchen Lebens liegen, erzwingen hier eine ausführliche Betrachtung, weil ſie in dieſer geſchichtlichen Epoche leider die ganze Schauſpielkunſt allein repräſentiren. In dieſem kläglichen Aufzuge, geſtützt auf die Gemeinſchaft mit Marionetten, auf Equilibriſten-, Taſchenſpieler-, Gaukler- und Zahnbrecherkünſte hat der Schauſpielerſtand im erſten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts ſich in der Achtung der Nation den furchtbarſten Stoß gegeben. Auch nicht eine einzige Truppe vermochte dem Geiſte und der Würde der Bühne Anerkennung zu verſchaffen.

Verſchwunden war der friſche unternehmende Ton der Studententruppen, die, wenn auch in falſche Richtungen verirrt, doch immer noch auf Geiſt und Wiſſenſchaft ſich ſtützten, die, wenn auch roh und ungebehrdig, doch Schwung und Begeiſterung bewahrten. Nur ein abgeſtanden pedantiſcher Handwerksgeiſt war zurückgeblieben. Und Glück genug, wo der ſich nur erhielt, denn jetzt bildeten ſich die Truppen aus zuſammengelaufenen Leuten, hie und da mit Talent, ſelten mit den nothdürftigſten Kenntniſſen ausgerüſtet, nur durch den gemeinſamen ungewiſſen Erwerb, durch ihre Abſonderung von der übrigen bürgerlichen Geſellſchaft und durch ein Zunftweſen zuſammengehalten, das dem getreu mittelalterlichen Charakter dieſer untergehenden Kunſtepoche nicht fehlen durfte.

Zunftgruß und Spruch galt unter ihnen, wie bei den Handwerkern, theilweis noch bis in die Mitte des Jahrhunderts. Nach den ſtreng geſonderten Rollenfächern ließ ſich ein Jeder tituliren: Herr Königsagent, Tyrannenagent, Curtiſan. Harlekin, Pantalon u. ſ.w., und mit um ſo größerer Eiferſucht und Steifheit wurde auf Anerkennung des Ranges im abgeſchloſſenen Kreiſe des Standes gehalten, als dieſer Kreis der einzige war, in dem ſie galt.

Iffland giebt uns, aus der ihm noch nahen lebendigen Tradition, folgende Schilderung dieſer Verhältniſſe: „Den allertragiſcheſten Helden mußte der zweite Held zuerſt grüßen, wogegen jener nur erwiderte. Die, welche die Vertrauten ſpielten, waren baarhäuptig, ſo wie der erſte Held oder Tyrannenſpieler ſich blicken ließ. An öffentlichen Orten hatten die erſten Häupter ihre Plätze allein, die andern wichen von ſelbſt und durften nur auf herablaſſende Ladung ſich nähern.“

Hierzu muß noch ergänzt werden, daß damals die Anciennität das größte Gewicht unter den Comödianten hatte und daß die herrſchſüchtigen Launen, welche heut zu Tage von den blühenden Talenten geltend gemacht werden, damals von Seiten der alten, langgedienten den Prinzipalen die Köpfe warm machten. Bis zu dem Wendepunkte, wo das Alter unfähig wird, und wo es dann auch erbarmungslos über Bord geworfen wurde, war es eine Macht bei den Truppen, die dem Prinzipal unbequem fiel, dem jüngeren Schauſpieler aber wohlthätige Scheu und Ehrfurcht einflößte und eine geordnete Gliederung der Geſellſchaft erzeugte. Der Handwerksgeiſt documentirte ſich darin vollſtändig.

„Ein Neuling — ſo erzählt Iffland weiter — konnte nur durch Dienſtjahre das Recht erlangen, in Gegenwart älterer Mitglieder bedeckt zu erſcheinen. Ein Wort über das Spiel der älteren Glieder ward für ein Zeichen des Wahnſinns genommen. Ein Tadel eines zu gebenden oder gegebenen Stückes war ein Verbrechen, worauf Abſonderung oder Ausſtoßung erfolgte. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in die Schauſpielerzunft geſchah mit der größten Umſtändlichkeit. Die erſte Frage an den Neuling war „„kann der Herr eine Zepter-Action machen?““ Hierauf wurde ihm ein Commandoſtab eingehändigt, mit welchem er probiren mußte, entweder ihn feierlich in der Hüfte ruhen zu laſſen oder damit fernhin in das unbekannte Land gebieteriſch zu deuten. Bewährte ſich dabei ein Geiſt, welcher Formalität wittern ließ, ſo ward ihm eine donnernde Rede abbegehrt. Konnte dieſe das Kopfnicken der alten Geſellen erlangen, ſo trat das Oberhaupt vor, an den Neuling heran und ſprach folgende Worte: „„Iſt der Herr eines Paars ſchwarz ſammtner Beinkleider mächtig?““ Konnte dieſe Frage bejaht werden, ſo war mindeſtens die Fähigkeit entſchieden, angenommen werden zu können. Dieſe erfolgte nun nach Anmahnung und Angelobung zu Gehorſam, Arbeit und Demuth — Dinge, die in der neueren Kunſtperiode etwas in Vergeſſenheit gerathen ſind — oder man trank langſam und viel mit dem ehrenwerthen Kollegen, ließ ihm einen Gedächtnißthaler in den Seckel gleiten, beſchenkte ihn mit vielen Lehren und ließ ihn weiter ziehen.

Selten erſchienen die erſten Trauerbelden im gemeinen Leben ohne Degen, die Prinzipale ließen wohl auch am Degengehänge, welches üppig unter dem Weſtenſchooße hervordrang, etwas von mancherlei bunten Steinen wahrnehmen.

Das Oberhaupt allein trug eine Scharlachweſte mit Gold beſetzt; auch Permiſſionsweſte genannt, weil ſie den Beſitzer der Privilegien kenntlich machte. Jüngere Mitglieder ſtrebten nach einem Treſſenhute; und ihr irdiſches Wohl war begründet, wenn ſie zu Atlas-Unterkleidern zu gelangen wußten. Die Farbe davon wählten ſie gewöhnlich in Roſa oder einem brennenden Carmeiſin.

Dieſe Männer hatten unter ſich keine Geſetze, aber Uebertragung von Gebräuchen und Herkommen, auf welche ſie mit Steifſinn hielten.

Es war alles ſo zunftgerecht, innungsmäßig und undurchdringlich, daß keine Macht und kein Anſehen die unbeträchtlichſte Veränderung in dem geſchloſſenen Ganzen hätte hervorbringen können.

Wenn aber auch das Innere ihrer Vorſtellungen ſteif oder ſeelenlos, wohl auch grenzenlos übertrieben blieb, ſo war doch das Aeußere durch feſte Regeln in Zuſammenhang gebracht.

Die Art ihres Auftretens, ihres Beiſammenſeins, wo keine Geſtalt unbeſcheiden in den Wirkungskreis der andern treten durfte, die äußeren Ehrenbezeugungen, womit ſie ſorgfältig Stände zu unterſcheiden wußten, die Art, wie ſie hinzukommende Perſonen in den Halbkreis treten ließen, die Art, womit die, welche nicht in den Halbzirkel treten durften, gleichwohl im Blicke des Zuſchauers erhalten wurden, wie die Perſonen aus dem Zirkel traten und wie ſie die Bühne verließen — die Beſtimmtheit womit die ſogenannten Theatercoups bis zur Unfehlbarkeit geübt wurden — alle dieſe Dinge hatten beſtimmte Formen und Regeln, welche dem Ganzen Rundung gaben."

Dieſem Bilde mögen die vorher ſchon erwähnten Denkwürdigkeiten eines Harlekins, nach der burlesken Seite hin noch einige Züge hinzufügen, die uns deutlich das unveränderte Weſen des Luſtigmachers veranſchaulichen.

Harlekin kam mit einem Paar Seitenſprüngen und einer lächerlichen Reverenz zum Vorſchein, blieb in der Poſition des pas de Basque, beide Hände auf den Griff der im Gürtel ſteckenden Britſche gezeigt, ſtehen und debütirte etwa mit folgender Rede: „Ich habe Appetit, hochverehrteſte Geſellſchaft, denn der Tambour meines Magens ſchlägt ſchon Rebell und Vergatterung; aber meine Occaſionslaterne Colombine kommt noch nicht. Sie wird wohl wieder im Finſtern auf der Treppe an den großen Heiducken geſtoßen ſein, daß ſie eine Geſchwulſt bekömmt, die erſt in neun Monaten vergeht."

Dergleichen Unzweideutigkeiten wurden, den Harlekinsdenkwürdigkeiten zufolge, in den Logen länger beklatſcht, als auf der Gallerie; eine neue Beſtätigung, daß die höheren Stände die Pöbelhaftigkeit und Verſunkenheit der Schauſpielkunſt, durch ihre Luſt daran, ſehr gehegt und gepflegt haben.

Ohne Zweifel hatte dies auch ſeinen Grund in der Verachtung der nationalen Bühne, denn während ſie den feineren Geſchmack des franzöſiſchen Schauſpiels ſehr wohl zu würdigen verſtanden, verlangten ſie von der deutſchen Bühne nichts als eine gedeihliche Zwerchfellerſchütterung durch Kneipenwitze, oder ein bis zum Lächerlichen überſpanntes Pathos. In beklagenswerthem Leichtſinn, die Bedeutung der dramatiſchen Kunſt gänzlich mißkennend, beförderten ſie damit die Geſchmacksverderbniß immer mehr.

Noch einen Blick auf die äußere Erſcheinung dieſer Periode, auf den Zuſtand des Theaterapparates!

Daß die ambulanten Truppen ſich darauf eingelaſſen hatten, das Decorationsweſen der Oper nachahmen zu wollen, war ein doppelter Fehler. Es verurſachte Koſten und Beläſtigung und half der Bühne nicht. Der Decorations- und Couliſſenſchatz, welchen eine ſolche Bande mit ſich ſchleppen konnte, durfte nur klein ſein, abgeſehen alſo von dem lumpigen Zuſtande, in welchem er ſich meiſtens befinden mußte, war man in die Nothwendigkeit verſetzt ein und dieſelbe Decoration ſehr verſchiedenen Ortsbezeichnungen dienen zu laſſen.

Der gewöhnliche Decorationsbeſtand untergeordneter Truppen war: ein Wald, ein Saal und eine Bauernſtube. Natürlich mußte der Wald jede freie Gegend vorſtellen, den zierlichen Garten wie die Wildniß, die öde Haide wie das lieblichſte Land, jede Zone und jede Jahreszeit. Der Saal mußte ſtattliche Interieurs aller Bauſtyle, aller Nationen und aller Zeiten repräſentiren, die Bauernſtube aber zugleich Kerker und Zauberhöhle ſein.

Während die teppichbehangene Bühne der engliſchen und Studentencomödianten, die nun allmählig aus der Mode kam, doch nur das eine Verlangen an die Zuſchauer ſtellte, nämlich: ſich den Ort der Handlung ſelbſt einzubilden, machte man mit dieſen dürftigen Decorationsbeſtrebungen die doppelte Forderung: das Lokal, welches die Decoration vorſtellte, zu vergeſſen und ſich ein anderes an deſſen Stelle zu denken.

Unſtreitig hätte die wandernde Schauſpielkunſt daher beſſer gethan allgemein bei der teppichverhangenen Bühne, oder doch bei der Einrichtung derſelben zu bleiben, welche wir von der Aufführung von Cormartens Polyeuct kennen. Wir treffen auch noch bis in die dreißiger Jahre auf ihre Anwendung — für die Aufführung von Karl XII. z. B. iſt noch darauf gerechnet — aber freilich kam es bei der erregten Schauluſt ſehr darauf an, mit einigen bemalten Proſpecten und Couliſſen groß thun zu können.

Im Anfange des Jahrhunderts, als die Truppen der Wittwe Velthen und Elenſon noch von dem Anſehn dieſer Namen zehrten, die Concurrenz noch nicht zu ſtark wirkte, und die Einnahme oft ſehr beträchtlich war, konnte bei dieſen Geſellſchaften auch viel auf den Apparat und deſſen Transport von einer Stadt zur andern verwendet werden, da dieſen Frauen aber das ſchnell erworbene Geld ebenſo ſchnell wieder aus den Handen glitt, ſo konnten ſie ſelbſt in dieſen Nebendingen nicht tonangebend bleiben. Auch der äußere Aufzug der Schauſpielkunſt wurde daher bettelhaft und gauklermäßig wie ihre Leiſtungen.

Die einzige ſtabile deutſche Bühne, die in Wien, war ſo günſtig geſtellt, auch in Hinſicht auf den Theaterapparat ein Muſter von Zweckmäßigkeit und Geſchmack abgeben zu können; leider gerieth ſie in die barockſte Spielerei mit ihren reichen Mitteln.

Das Coſtüm hatte gegen die früheren Zuſtände keine weſentliche Veränderung erfahren. Bei den Theatern, welche ſich fürſtlicher Unterſtützung erfreuten, war es auf conventionelle Weiſe geordnet. Das kam aber nur der Oper, dem Schauſpiele lediglich in ſo ſeltenen

Verhältniſſen zu gut, wie Velthen ſie am Dresdner Hofe fand.

Da hatte man romaniſche und türkiſche Kleider für die vorzeitlichen und aſiatiſchen Dramen, während alle mittelalterlichen Stücke in einer phantaſtiſchen Tracht geſpielt wurden, welcher die damals moderne Kleidung zum Grunde lag. So gab es alſo ein antikes, ein muhamedaniſches und ein chriſtliches Coſtüm, und dieſe allgemeine Unterſcheidung konnte für einen Zuſtand der Schauſpielkunſt genügen, der auf charakteriſtiſche Unterſcheidungen überhaupt noch nicht einging. Der phantaſtiſchen Tracht durfte bei den Männern ein ausgeſteiftes beflittertes Röckchen nicht fehlen, ſo wie ein Helm, mit einem Walde von himmelhohen Federn beladen, auf der gepuderten Friſur. Nur Prieſter, Zauberer u. dergl. durften Bart und Haar charakteriſtiſch tragen. Die Damen bewahrten unter allen Umſtänden ihre Friſur, mit Diadem, Schmuck, Federn und Blumen überhäuft, und verzierten ihre ungeheuren modernen Reifröcke in der Weiſe, die ſie für römiſch, türkiſch oder mittelalterlich ausgaben.

So conſequent haben wir uns aber die Behandlung des Coſtüms bei den Wandertruppen nicht einmal zu denken.

Meiſtentheils lief es hier nur auf einen barocken Aufputz der täglichen Kleidung hinaus. Bei dem weiblichen Anzuge war mit Federn, Schleiern, Ueberwürfen und Beſätzen viel geleiſtet, und die Budencomödiantinnen unterließen nicht, ſich mit Plunder und Fetzen aller Art und einem verſchwenderiſchen Aufwande von Goldpapier zu bedecken. Selbſt bei den beſſern Truppen, die ſich vor den Höfen ſehen laſſen durften, ſcheint die Ueberladung mit Putz herrſchend geweſen zu ſein. Die Markgräfin von Bayreuth hat für eine chargirte Toilette immer nur den Ausdruck: „Sie ſah aus wie eine deutſche Comödiantin.“ Erwägt man nun, daß die damalige Rococotracht ſchon an und für ſich die überladenſte war, die es jemals gegeben hat, ſo mögen wir uns eine Vorſtellung davon machen, wie die deutſchen Comödiantinnen ausgeſehen haben.

Bei dem männlichen Perſonal blieben namentlich die Unterkleider der herrſchenden Mode unantaſtbar und darum war allerdings der Beſitz der ſchwarzen Sammetbeinkleider für jeden mimiſchen Künſtler von ernſter Bedeutung. Mochten nun römiſche, aſſyriſche oder mittelalterliche Helden vorgeſtellt werden, bei den kurzen Sammethoſen, weißen Strümpfen und Schnallenſchuhen hatte es ein für allemal ſein Bewenden. Auch der breitſchößige Rock, die lange Weſte jener Zeit blieb den europäiſchen Helden aller Zeiten, eine Schärpe darüber, ein Königsmantel um die Schultern vermochte ſchon viel auszudrücken, und die gepuderte Allongeperrücke, unantaſtbar unter allen Umſtänden wie die Sammethoſe, machte ſich nicht weniger ſtattlich unter dem Helm, wie unter dem Federhut. Selbſt dem Turban bequemte ſie ſich, wenn nun ein Aeußerſtes geſchah und für die orientaliſchen Stücke fremdartige Oberkleider geliefert wurden. Die erſten griechiſchen oder aſſyriſchen Helden gelangten auch wohl zu dem Panzerkleide mit dem beflitterten Reifröckchen und einem federbeladenen Helme, aber Vorzüge dieſer Art ließen dann die goldpapiernen Behelfe, durch welche die zweiten Schauſpieler ſolchem Glanze nachzueifern ſuchten, doppelt armſelig erſcheinen.

Jedenfalls war der Mangel an Uebereinſtimmung und Prinzip, wodurch der willkürlichen Putzſucht freie Hand gegeben war, das Schlimmſte an dieſer Coſtümperiode, wie denn die regelloſe Willkür und maaßloſe Zerfahrenheit, wie wir geſehen haben, dieſe traurige Periode nach allen Richtungen hin charakteriſirt.

IX.

Letzter Rückblick auf den Verfall der mittelalterlichen Schauſpielkunſt.

Beim Ueberſchauen des kläglichen Zuſtandes, in welchem die Schauſpielkunſt das erſte Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts beſchließt, erinnern wir uns, daß die Bühne doch ſonſt noch wichtige Stützen hatte. Was war denn indeſſen aus den proteſtantiſchen, was aus den katholiſchen Schulcomödien geworden?

Die erſteren verſielen, hörten auf, kamen herunter, wie das volksthümliche Schauſpiel. Der actus gregorianus verwandelte ſich und die dramatiſchen Spiele bewegten ſich wieder ihrem Urſprunge zu, ſie wurden wieder zu dialogiſchen Sprüchen und Geſängen, mit denen die Schüler von Haus zu Haus zogen und die Gaben einforderten, welche ihnen bisher die Zuſchauer der Comödien gebracht hatten.

In Sachſen erhielt die Schulcomödie ſich lange in Zittau, Freiberg, Zwickau, Altenburg, Leipzig und Meißen.

In Breslau waren 1690 in Folge einer Stiftung des Kirchenvorſtehers Johann Kretſchmer die Comödien beim dreitägigen Actus der Eliſabethſchule abgeſchafft und dagegen wiſſenſchaftliche Dialoge eingeführt worden. Der Antheil des Publikums ſchwand dadurch aber dergeſtalt, daß man 1720, als ſchon an vielen Orten die Schulcomödien abgekommen waren, aufs Neue förmliche Dramen wieder einführte und bis 1783 damit fortfuhr.

In Berlin wurde noch 1762 auf dem Gymnaſium des grauen Kloſters und ſogar die Gottſched'ſche Bearbeitung von Voltaire's Zaire, in Hannover noch um zehn Jahre ſpäter Goethes Clavigo beim Schulactus aufgeführt.

So nahm die Schulcomödie zuletzt ihre Nahrung und Regel von der öffentlichen Bühne, nachdem ſie ſchon ſeit dem Wechſel des Jahrhunderts aufgehört hatte, irgendwie fruchtbringend für dieſe zu ſein.

Die Jeſuitencomödien erhielten ſich bis zur Aufhebung des Ordens (1773) in vollem Glanze, und manches Schauſpielertalent wurde — wie es bei Stranitzky geſchah — davon geweckt und der öffentlichen Bühne zugeführt, aber das war auch das einzige, was ihnen die dramatiſche Kunſt etwa zu danken hätte.

Nicht nur in Wien, auch in München wurden dieſe prunkvollen Schauſpiele bald als ein integrirender Theil von großen Hoffeſten betrachtet und dadurch der Pomp und Sinnenreiz bis an die äußerſten Grenzen getrieben. In Breslau, Prag, Paſſau, Ingolſtadt, Augsburg, Insbruck u. a. O. waren berühmte Stätten dieſer ſinnebethörenden Spiele „zur größeren Ehre Gottes." Die frommen Väter gaben ihnen die möglichſte Ausdehnung, verſchmähten auch nicht den Spaßmacher darin aufzunehmen.

Sie waren es, welche die Bauernſpiele in Tyrol und Bayern lebhaft beförderten und, um nur populäre Wirkungen zu erzeugen, ſich nicht ſcheuten, dabei zum lächerlichſten Unſinn herabzuſteigen, den der witzige Anton von Bucher, ſelbſt ein Geiſtlicher, in ſeinem Vorſpiele von der Sündfluth ſo ergötzlich geißelt. Auch Sebaſtian Seyler ſchrieb ein ſolches Spottſpiel, „Adam und Eva", ein Beweis, daß in Schwaben dieſe Spiele ebenfalls im Schwunge waren.

In Augsburg gaben die Jeſuiten in den fünfziger Jahren beſondere Vorſtellungen für die Frauen, für das Plaudergeſchlecht (pro garrulo sexu), wie ſie es nannten. Jede Stufe des Geſchmacks und der Bildung, jedes Alter und Geſchlecht, jeden Stand, vom Fürſten bis zum Bauer, wußten ſie in den Zauberkreis ihrer theatraliſchen Wirkungen zu ziehen.

Die klugen Väter hatten die Gewalt der dramatiſchen Kunſt vollſtändig erkannt. Sie hatten begriffen, um wie viel weiter ihre eigentliche Beſtimmung gehe, als bloß zum müßigen Zeitvertreibe zu dienen.

So Vieles hat man von den Jeſuiten gelernt, und das nicht!

Daß die unwiderſtehliche Gewalt der dramatiſchen Kunſt — hier von einer herrſchſüchtigen Politik mißbraucht, — auch für eine redliche, auf die edelſte Menſchheitsentwicklung zielende Staatskunſt von weſentlichem Nutzen ſein müſſe, dieſe Lehre hat man bis auf den heutigen Tag noch nicht aus der merkwürdigen Erſcheinung der Jeſuitenſpiele ziehen wollen.

Für die Schauſpielkunſt ſelbſt konnten ſie kein Quell der Erfriſchung und Erneuerung werden. Sie überboten nur den ſinnlichen Reiz des Apparates, ihre Compoſition war eben ſo regellos bunt und phantaſtiſch als die Haupt- und Staats-Actionen. Wo die Spiele in deutſcher Sprache gehalten wurden, diente das nur zur Verunglimpfung derſelben. Von der Einfalt der Myſterien war man weit abgekommen, die bibliſchen Stoffe mußten ſich der fremdartigſten Behandlung und Vermiſchung beugen, keine Spur geſunden, fortzeugenden dramatiſchen Geiſtes war darin zu finden.*)

Die Bauernſpiele lebten nur als vereinzelte, wehmüthige Nachklänge der verſunkenen Myſterien fort, mit den Bürgerſpielen ſtand es ſchlimmer. Wenn auch im Bürgerregiſter von Nürnberg noch 1712 ein Handwerker als Scheibenzieher und Comödiant angegeben war, ſo iſt uns doch nichts mehr von Lebensregungen der Bürgercomödie aus jener Zeit bekannt. Nur in der Schweiz, wo das Mittelalter bis auf den heutigen Tag ſich erhalten, ſind auch die Spuren der alten theatraliſchen Spiele nicht ausgeſtorben, ja ſie haben aus den nationalen Intereſſen immer wieder Nahrung gezogen. Selbſt in der Schulcomödie tritt dies hervor. In Solothurn wurde 1755 eine Tragödie „das Groß-Müthige und befreyte Solothurn“ — in Alexandrinern — den 16. und 18 des Brachmonats öffentlich aufgeführt, und gewiß ſtand dieſer Vorgang nicht vereinzelt. Uralte Gebräuche in dramatiſcher Form, wie die Aufzüge beim ſogenannten Sechſeläuten in Zürich*), Faſtnachtſpiele, die bis in unſre Tage ſich erhalten haben**), alles dies und Aehnliches mag bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts regſam genug geweſen ſein, aber es war auch zu überlebt und vereinzelt, um der Schauſpielkunſt einen Stützpunkt bieten zu können.

---

*) Im Anhange ausführlichere Mittheilungen darüber.

---

*) Wenn der Winter vorüber, wird anſtatt um 5 Uhr, um 6 zu Nacht geläutet. Dies Verkünden der Frühlingswende wird, wie es ſchon bei den Heiden geſchah, mit dramatiſchen Aufzügen gefeiert.

**) Arnold Ruge hat in neueſter Zeit ſolche Spiele in den Ortſchaften am Züricher See angetroffen und in den Gegenen 2 B. beſchrieben.

Verlaſſen und allein ſtand dieſe und fühlte ihre Wurzeln mählig unter ſich abſterben. Selbſtändig allerdings, weil ſie lediglich auf ſich angewieſen war, aber auch ſtützelos und vereinzelt. Ohne Zuſammenhang mit der Literatur, losgelöſt von den volksthümlichen Inſtituten, aus denen ſie herangewachſen war; der Pöbelgeſchmack der wichtigſte Vermittler ihrer Exiſtenz.

Dieſem traurigen Bilde vom Untergange der mittelalterlich dramatiſchen Kunſt fehlt nichts, als die Betrachtung der bürgerlichen Stellung des Schauſpielerſtandes, um die düſtere Färbung des Ganzen zu vollenden.

Dieſe Betrachtung aber zwingt uns, einen Rückblick auf die moraliſchen Anklagen zu werfen, welche von jeher gegen das Theater erhoben worden ſind, weil ſie die geſellſchaftliche Stellung des Schauſpielerſtandes beleuchten.

Es iſt ein trauriger Vorzug der dramatiſchen Kunſt, daß ſie auch eine eigene Geſchichte ihrer ſittlichen Entwicklung und deren Anfechtungen hat. Die andern Künſte wiſſen nichts davon: die Unſittlichkeiten, welche ſie ſich zu Schulden kommen laſſen — und man kann der Malerei, Skulptur und Dichtkunſt deren genug vorwerfen — haben noch nie ein ſummariſches Anathem gegen die ganze Kunſt oder den Künſtlerſtand hervorgerufen. Die dramatiſche Kunſt aber, weil menſchliches Leben ihr ausſchließlicher Gegenſtand iſt, weil ihre draſtiſchen und populären Wirkungen ihr eine weſentlich viel größere ſociale Bedeutſamkeit geben, als den andern Künſten, der Schauſpielerſtand ſelbſt, weil er für ſeine Kunſt mit ſeiner Perſönlichkeit einzuſtehen hat: ruft ein viel ſtrengeres Sittengeſetz, eine viel argwöhniſchere Beaufſichtigung hervor.

Schon griechiſche und römiſche Philoſophen haben ſich gegen das Theater erklärt, chriſtliche Kirchenväter es verdammt, andre gewichtige Stimmen es dagegen in Schutz genommen. Im ſechszehnten Jahrhundert wurde der geiſtliche Streit in Italien, Spanien, Frankreich und England wieder lebhaft, während in Deutſchland das Bürger- und Schuldrama faſt unangefochten dahinlebte. Beſonders heftig entbrannte der Streit in Frankreich zwiſchen den ſtrengen Janſeniſten und den gelinden Jeſuiten.

Schon damals, wie in unſern Tagen, iſt die Berufung auf die Verdammungsurtheile der Kirchenväter gegen das Theater gemißbraucht worden. Dieſe bezogen ſich auf die Schauſpiele der römiſchen Kaiſerzeit, auf jene mörderiſchen Kampfſpiele, jene ſchamloſen Tänze und Pantomimen, in denen ſogar ganz nackte Weiber in den üppigſten Situationen erſchienen, auf die unſittlichen und ſchmutzigen Poſſenſpiele eines durch und durch entarteten Theaters. Wenn auch nicht geläugnet werden ſoll, daß der Blutdurſt in unſern Mordſpektakeln, die Unzüchtigkeit unſrer Handswurſtiaden Vergleichungen mit dem römiſchen Theater zuließen, ſo waren die Zuſtände doch noch ſo weit von einander entfernt, daß ſie nicht ohne feindſelige Entſtellung der Wahrheit, in eine und dieſelbe Kategorie geſtellt werden durften.

Andre Anklagen dagegen, mehr auf das Weſen der dramatiſchen Kunſt und ihre vorliegenden Zuſtände gerichtet, wurden im funfzehnten und ſechszehnten Jahrhundert erhoben. Es ſind dieſelben, welche ſich bis in unſre Tage wiederholt haben, ſie ſtützen ſich im Grunde alle auf die Einwendungen Plato's, welche dieſer in ſeinem Ideale einer Republik gegen die Zuläſſigkeit des Schauſpiels äußert, und laſſen ſich auf folgende Punkte zuſammenziehen:

Das Schauſpiel regt die Leidenſchaften auf; es entflammt die Geſchlechtsliebe, da dieſe in allen Stücken gewöhnlich das Hauptintereſſe bildet. Es giebt dem Geiſte eine überſpannte, weichliche und unruhige Stimmung, macht gleichgültig gegen das Wirkliche und Gewöhnliche und überliefert den Menſchen um ſo mehr ſeinen Wünſchen und Begierden. Denn nur das Leidenſchaftliche gefällt auf der Bühne, der Dichter ſchminkt die Leidenſchaft, um ſie gefällig und liebenswürdig zu machen, er bekleidet ſie mit einem Schein von Größe und Adel. Die ſchändlichſten Handlungen und Charaktere werden auf der Bühne intereſſant dargeſtellt, das Vergnügen des Zuſchauers daran entſpringt aus geheimem

Wohlgefallen am Laſter, er entwöhnt ſich es zu haſſen, er fühlt eine gewiſſe Zuneigung zu dem Böſewicht, der durch Gewandtheit oder Kraft den Antheil zu erregen weiß. Und nicht nur das Laſter, auch die Tugend wird auf der Bühne geſchminkt, denn in ihrer ſtrengen Reinheit und Wahrheit würde ſie ohne dramatiſches Intereſſe ſein. Auch religiöſe und erbauliche Scenen erzeugen nur eine vorübergehende ſchmeichelnde Rührung, keine dauernde Zerknirſchung und Selbſterkenntniß. All dieſen Uebeln aber iſt nicht abzuhelfen, denn die dramatiſche Kunſt muß dem Wohlgefallen der Menge dienen, und wollte man das Theater ſittlicher machen, ſo würde man das Publikum verſcheuchen.

Dieſe ſämmtlichen Anklagen laſſen ſich mit gleichem Rechte gegen die Kunſt überhaupt, beſonders aber gegen alle andern Dichtungsarten, als die dramatiſche, richten; was denn auch zum Theil von dieſen ſtrengen Eiferern geſchah.

Bei ſo ascetiſchen Anſichten, welche alle Intereſſen des Geiſtes und Gemüthes auf die dürrſten Forderungen der leiblichen und geiſtlichen Exiſtenz zurückzuführen trachteten, war gar kein Standpunkt für eine Beurtheilung der Kunſt, ihrem Weſen nach, zu finden. Selbſt die Vertheidiger des Theaters wußten ihn noch nicht einzunehmen, ſie ſuchten nur das Vergnügen an der Bühne als gleichgültig darzuſtellen, wenn es mit Maß und Vorſicht genoſſen werde, ſie ſuchten die ſtrenge Beurtheilung zu mildern, Nachſicht und Duldung für das Theater anzuſprechen, das demnach, im beſten Falle, nur als ein nicht zu vermeidendes Uebel im Staate betrachtet wurde.

Dazu kam, daß die Comödianten, die perſönlichen Vertreter der dramatiſchen Kunſt, von alten Zeiten her verachtet waren, daß ſie auch noch keinesweges Anſtrengungen gemacht hatten, durch ſittliches Verhalten den allgemeinen Verruf aufzuheben, und daher der geiſtliche Streit ſich häufig um die Frage drehte, ob ihnen die kirchlichen Sacramente gereicht werden dürften? Die milderen Geiſtlichen ſtützten ſich auf den Ausſpruch eines kirchlichen Orakels, des Thomas von Aquinum: Der Beruf der Schauſpieler, welcher zur Aufheiterung der Menſchen dient, ſei an ſich nicht unerlaubt und ſie befänden ſich daher nicht im Stande der Sünde; indeſſen gelang es keineswegs, die ſtrenge Verdammung des Schauſpiels, der Schauſpieler und Schauſpieldichter ganz aufzuheben.

Dies war der allgemeine Stand der Meinung in den katholiſchen Ländern; nicht weniger ſtreng äußerte er ſich in dem proteſtantiſchen England. Die puritaniſche Parthei war dem Theater auf's feindlichſte geſinnt. Daß Karl I. auf ſeinem Hoftheater ſelbſt mitſpielte, machte ihn nicht weniger verhaßt. Das Parlament hob 1642 alle Theater auf, verſchärfte ſechs Jahre ſpäter das Verbot dergeſtalt, daß jeder dagegen handelnde Comödiant mit dem Staupbeſen, jeder Zuſchauer mit fünf Schilling

Strafe bedroht wurde. Schon unter Karl I. hatte der Rechtsgelehrte Prynne 1633 in ſeinem Buche „Hiſtrio-Maſtix" aus unzähligen Bibel- und andren Beweisſtellen darzuthun geſucht, daß die öffentlichen Schauſpiele ſündlich, heidniſch, liederlich, gottlos und höchſt verderblich ſeien, daß man ſie in allen Zeitaltern als ein unerträgliches Unheil für die Kirchen, Republiken, Sitten und Seelen der Menſchen betrachtet habe und daß der Beruf der Schauſpielpoeten und Schauſpieler, das Schreiben, Aufführen und Beſuchen ſolcher Stücke geſetzwidrig, infam und des Chriſten unwürdig ſei.

Als nach Cromwells Tode die Theater wieder eröffnet wurden, Karl II. in der lebhaften Theilnahme dafür ſeinem Vater nachahmte, als gar die erſte engliſche Schauſpielerin Miß Coleman auf der Bühne erſchien, nannte Prynne dergleichen Frauenzimmer „Ungeheuer, welche nicht werth ſeien der menſchlichen Geſellſchaft anzugehören." Und ſo weit ließ er ſich in zelotiſchem Eifer fortreißen, daß er den König um ſeine Theaterluſt ſchmähte, dafür aber zum Verluſt ſeiner academiſchen Würden, Verbrennung ſeiner Bücher durch Henkershand, zu einer Geldbuße von 500 Pfund, zum Pranger, Abſchneiden beider Ohren und lebenslangem Gefängniß verurtheilt wurde.

Uebler iſt es wohl nie einem Gegner des Theaters ergangen.

Deutſchland blieb, wie in ſeiner Kunſt, auch in den

Angriffen gegen dieſelbe zurück. Die geiſtlichen Bürger- und Schuldramen ſtanden unter Autorität der Geiſtlichen, auch Luther hatte ſie gebilligt, das theatraliſche Dilettantenweſen hatte in aller Unſchuld ſeinen Fortgang. Die fahrenden Banden von Gauklern, Poſſenreißern und Fechtern, verachtet und ausgeſtoßen ſeit uralten Zeiten, galten gar nicht für Vertreter der Schauſpielkunſt.

Jetzt erſchienen die engliſchen Comödianten. Durch ihr Beiſpiel, durch die Vermittelung einzelner ihrer zerſtreuten Glieder, ſchwangen nun auch die verachteten fahrenden Leute ſich zu Comödianten auf, und brachten dadurch die Schauſpielkunſt und den Schauſpielerſtand herunter.

Der dreißigjährige Krieg hemmte auch dieſe nachtheilige, neben andern vortheilhaften Entwicklungen; die Studententruppen erhielten die Schauſpielkunſt noch in Achtung, ſo daß in dem erſten Syſtem der theologiſchen Moral, welches in der evangeliſchen Kirche auf die Grundſätze des erleuchteten Calixtus geſtützt, 1662 erſchien, **Joh. Conr. Dürr** das Theater nicht nur wohlwollend beurtheilte, ſondern ſogar den erſten richtigen Standpunkt für die Beurtheilung der Schauſpielkunſt angab.

Er vertheidigt das Theater ſeiner Zeit gegen die Ausſprüche der Kirchenväter, weil es eben nicht mehr das römiſche ſei. Er hält den Stand des Schauſpielers für erlaubt, weil dazu natürliche Talente erfordert und zu einem nützlichen und löblichen Zwecke verwendet werden, nämlich, zur Darſtellung menſchlicher Sitten, Handlungen, Schickſale; zum lebendigen Ausdrucke der Schönheit der Tugend und der Häßlichkeit des Laſters, folglich die dramatiſche Kunſt nicht mehr Tadel verdiene, als die rhetoriſche und poetiſche, ſondern ebenſo unſchuldig ſei, als dieſe. Die Dramen findet er in Rückſicht ihres Inhaltes erlaubt und löblich, wenn nur ehrbare und anſtändige Gegenſtände gewählt werden. Den guten Zweck des Schauſpiels ſucht er darin, daß es Gottes Weltregierung vor Augen ſtelle, Klugheit lehre, zur Tugend ermuntre, vom Böſen zurückſchrecke. Durr führt endlich noch an, daß die Schauſpieler durch ihre Kunſt ſich mancherlei Kenntniſſe erwerben, ihr Gedächtniß ſchärfen, ihre Sitten, ihre Sprache, ihren Ausdruck bilden, ſich Gewandtheit des Körpers verſchaffen und ſelbſt an die Lehren der Sittlichkeit oft erinnert werden.

Hier war alſo nicht nur die Unſchädlichkeit der dramatiſchen Kunſt, ſondern ihre poſitive Nützlichkeit behauptet; ein ſehr wichtiger Fortſchritt.

Weit entfernt indeſſen, daß dieſe Anſicht durchgedrungen wäre, griffen andre geiſtliche Schriftſteller, wie Braymand, Grabow, Vockerodt, das Theater heftig an, ja das mächtige Gewicht des ehrwürdigen Spener neigte ſich dieſen Gegnern zu und in dem theologiſchen Streite über die Mitteldinge, — d. h. ſolche, die weder gut noch böſe, ſondern gleichgültig und erlaubt — wurde das Theater zum gemeinſamen Ziel beider ſtreitenden Partheien.

Bis zu den letzten zwanzig Jahren des ſiebzehnten Jahrhunderts waren die Angriffe auf dem Gebiete der wiſſenſchaftlichen Controverſe geblieben und nicht geradezu gegen das Theater gerichtet geweſen; hatten auch die öffentliche Meinung noch nicht ſtark bewegt. Indeſſen aber war der Unfug, den das Theater ſelbſt trieb, der unwürdige Zuſtand ſo vieler Truppen, die Gemeinheit und Sittenloſigkeit der meiſten Comödianten längſt Urſach einer wachſenden Verachtung geworden, die nun durch das Opernweſen und die Erſcheinung der Frauen auf der Bühne dem Faße förmlich den Boden ausſtieß und dem geiſtlichen Anathem Popularität verſchaffte.

So lange die Schauſpieler als Truppen von Männern und Knaben umherzogen, beurtheilte die bürgerliche Geſellſchaft ſelbſt ihre Exceſſe gelinde. Man ſah ihnen manche Ungebühr nach — wie man den Männern ſo Vieles nachzuſehen gewohnt iſt — die herkömmliche Ordnung der Dinge war nicht verrückt.

Den Frauen aber verzieh man es nicht, daß ſie aus dem Geleiſe der Sitte ſprangen, und der Unwille darüber rechtfertigte nun jeden Angriff gegen den Stand. Schon die Erſcheinung der Frauen auf der Bühne durchbrach die Schranke, welche der Weiblichkeit geſtellt war; dadurch aber, daß der Schauſpielerſtand von nun an Frauen und Mädchen in ſeine abentheuernden Kreuz- und Querzüge verflocht, mit denen alle Forderungen der Sitte und Zucht, bei ſolchem Zuſammenleben beider Geſchlechter, in einem ſo aufregenden Berufe, in allen Lagen des umherſchweifenden Lebens ſchlechterdings unvereinbar ſchienen — dadurch ſtellte er ſich ſelbſt außerhalb der bürgerlichen Ordnung, weil er ſich von ihrer Grundbedingung: der **Achtung vor Zucht und Ehrbarkeit der Frauen**, loszuſagen ſchien.

Es darf nicht vergeſſen werden, daß von den Garantien, welche heut zu Tage das Theater für die Sittlichkeit der Frauen in ſeiner Stabilität, der Ordnung und dem Anſtande ſeiner Verhältniſſe bieten kann, damals wenig oder nichts exiſtirte.

Der erſte directe geiſtliche Angriff geſchah in Hamburg; auffallend genug gerade in der Stadt, wo im Laufe des Jahrhunderts bis zu dieſer Zeit mehrere Paſtoren, wie **Riſt**, **Johann Koch**, **Michael Johannſen** und **Elmenhorſt** noch in voller mittelalterlichen Unbefangenheit für das Theater gedichtet hatten. Der Angriff war zunächſt gegen die Oper gerichtet, die ſich mit ihrer gefährlichen Anziehungskraft dort heimiſch gemacht und das Publikum in einen wahren Rauſch von Schauluſt verſetzt hatte.

Dagegen erhob ſich nun der geachtete **Anton Reiſer**, Paſtor an der Jakobikirche, zuerſt in ſtrafenden Kanzelreden, gab aber dann ſeine Schrift „Theatromania oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen.

von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidniſchen Scribenten verdammt" 1681 heraus.

Es traten dagegen mehrere Vertheidiger der Bühne auf, unter denen der Opernſänger Chriſtoph Rauch, ein Baier und geiſtlicher Magiſter, durch ſeine Schrift „Theatrophania" ſich auszeichnete, aber gegen Reiſers Repliken nicht Stand halten konnte. Der Streit wühlte jahrelang fort und rief immer neue Kämpfer ins Gefecht. Gerhard Schott, der Unternehmer der Oper, gab ſeine „vier Bedenken von Opern" zur Vertheidigung ſeiner Sache heraus; Reiſer ſtarb über den Streit hin, Paſtor Mayer führte ſeine Sache fort, Paſtor Winkler trat für das Theater auf, vergeblich ſuchte 1688 Paſtor Elmenhorſt — der ſelbſt Opern geſchrieben hatte — in ſeiner Dramatologia antiquo-hodierna darzuthun, daß die neuere Oper etwas ganz anderes ſei, als die heidniſchen Schauſpiele, gegen welche die Kirchenväter mit Recht geeifert hätten*); die Opernwirthſchaft ſtand in der That nicht ſie ganz außer allem Vergleich mit dem Theaterweſen der römiſchen Kaiſerzeit und ſo wollten ſich die Gegner nicht zufrieden geben, bis von den theologiſchen und juriſtiſchen Fakultäten von Roſtock und Wittenberg förmliche Entſcheidungen über die Zuläſſigkeit der Opernſpiele eingeholt worden waren.

---

*) Wie verdächtig aber dem Publikum das Theater war, erhellt aus dieſer Vertheidigung. Paſtor Elmenhorſt verſichert „auf dem Schauplatze ſei nichts Abgöttliches, Leichtſinniges oder Unziemliches zu befinden. Gleichergeſtalt ſeien da keine Winkel zu leichtfertiger Betreibung erbauet; werden auch nicht unehrbare Entblößungen oder Buhlerſchmuck, ſchändliche Narrenspoſſen u.ſ.w. getrieben. Die Perſonen würden, wenn ſie hinter den Verhängen ſich annoch aufhalten müſſen, ehe die Präſentationes anheben, durch gewiſſe Geſetze zu dem was recht und ehrbar iſt, angehalten:

Dieſen zufolge wurden dann 1693 die Opern, welche bibliſche Stoffe behandelten, als ungefährlich für die Seelen anerkannt, auch den Operiſten der Zugang zum Abendmahle zugeſtanden. Die aus dem franzöſiſchen überſetzten Opern dagegen „Alceſte“ und „Theſeus“ wurden „wegen der heidniſchen Götter und Buhlereien darin“, auch die Opern von Poſtel „Cara Muſtapha oder die grauſame Belagerung der kaiſerlichen Reſidenzſtadt Wien“ und „der erfreuliche Entſatz Wiens“ in puncto pii et

Uebriges Geſöffe werde auch nicht geſtattet u. ſ. w. Auch die Zuſchauerlogen, verſichert er, ſeien frei und offenbar, ſo daß niemand ſich ſo heimlich darin befinde, den man nicht und alle ſeine Geberden vom Theater aus ſehen könne. Die Unterſcheidungen der Logien ſeien auch nur von dünnen Bretern und außerdem gehe während der Spielzeit auf jedem Tabulat der Logien (Corridor) allewege eine Perſon umher, um durch die Durchſicht der Logien und beharrliche Gegenwart alles über Verhoffen vorfallende Böſe zu verhindern.“

Dieſe Vertheidigung ſieht freilich einer Anklage ſehr ähnlich und giebt uns wieder einen Beitrag zur Sittenſchilderung jener Zeit.

honesti, wegen Verletzung der Anſtändig- und Sittlichkeit" von der Bühne verwieſen.

Dieſe Entſcheidung iſt ungemein wichtig in der Entwicklungsgeſchichte der theatraliſchen Zuſtände, weil ſie vornehmlich bibliſche und heilige Gegenſtände auf der Bühne dargeſtellt verlangt. Die Fakultäten betrachteten alſo die Schauſpielkunſt immer noch als ein untergeordnetes Organ der Kirche und verlangten nur, daß ſie den Standpunkt des Myſteriums und der Schulcomödie innehalten ſolle*).

Indeſſen bei dieſem Schriftenkampfe ließen die Geiſtlichen es nicht bewenden, auch ihrer kirchlichen Waffen bedienten ſie ſich gegen die wachſende Beliebtheit der Schauſpielkunſt.

Während der Schwebe dieſes Streites geſchah es, daß dem Magiſter Velthen in Hamburg das Abendmahl verweigert wurde.

Und dieſer fromme Verdammungseifer blieb von nun an den Schauſpielern auf den Ferſen. Der offenbar kirchliche Sinn, welcher ſich im Verlangen der Comödianten nach dem Abendmahle ausſprach, bewog die „harten Prieſter" nicht zur Milde, im Gegentheile, ſie benutzten ihn gerade zur Beängſtigung der Gewiſſen. Der Curtiſan von Velthens Geſellſchaft erfuhr in Leipzig ebenfalls die Verweigerung des Sacramentes*). Der gleiche Anlaß verwickelte Velthens Wittwe in Schriftenſtreit mit dem Paſtor Winkler in Magdeburg. Der Hamburger Cantor Fuhrmann in ſeinem Traktat „die an die Kirche Gottes erbaute Satanskapelle“ berichtet den Hergang folgendermaßen: „Da die Velthemin in ein hitziges Fieber verfallen und aus Angſt ihres böſen Gewiſſens und Furcht des vor Augen ſchwebenden Todes, ſich wegen ihrer ſündlichen Profeſſion mit Gott verſöhnen wollte und das heilige Abendmahl verlangte, da wollte kein Prediger das Heiligthum dieſer Hündin geben, ehe und bevor ſie an Eides ſtatt angelobet, dieſe unheilige Lebensart künftighin gänzlich zu quittiren, dafern aus ihrem Siechbette ein Singbette werden ſollte. Welches letztere auch geſchehen, aber ſie ſchlecht Wort gehalten und bald wiederum revertiret.“ Die Angriffe, welche um deswillen der Paſtor Winkler gegen die Wittwe Velthen und ihren Stand richtete, abzuwehren, ließ ſie 1701 eine förmliche Vertheidigungsſchrift unter dem Titel „Curieuſe und wohl erörterte Frage, ob Comödien unter den Chriſten geduldet, und ohne Verletzung ihres Gewiſſens von denſelben beſucht werden können" verfaſſen und gedruckt vertheilen, welche ſpäterhin noch manchem Prinzipale zum Schilde gegen die Pfeile des geiſtlichen Zorns diente. Die Mecklenburgiſchen Schauſpieler beſorgten 1711 einen Wiederabdruck derſelben, und im Jahr 1722 ſah der Prinzipal Hoffmann ſich veranlaßt, dieſe Schrift abermals neu aufzulegen und unter ſeinem umgekehrten Namen Namfoh herauszugeben.

---

*) Später iſt dieſe Anſicht ganz in's Gegentheil umgeſchlagen, man will der Bühne nur profane Gegenſtände erlauben.

---

*) So erzählt Eckhof nach einer alten Hamburger Tradition, er nennt als dieſen Schauſpieler Stranitzky oder Schernitzky. Sollte unter dieſem letzteren Namen nicht eigentlich Janezichky gemeint ſein, den wir in Dresden als Velthens Genoſſen gekannt haben? Der Chronologie zufolge wäre umgekehrt dem Curtiſan in Hamburg und dem Principal in Leipzig das Sakrament verweigert worden, mir ſcheint aber Eckhofs Angabe, die er in Hamburg ſelbſt aus Theaterüberlieferungen geſchöpft, zuverläſſiger.

Auch in Berlin wurden die Hamburger Abendmahlsverweigerungen gleich in den neunziger Jahren wiederholt, Churfürſt Friedrich IV. aber, ein großer Freund der Schauſpielkunſt, gab der Geiſtlichkeit einen Verweis und befahl: „den Freudenſpielern" das Sacrament zu ertheilen.

Dem Einfluſſe des frommen Spener ſoll dieſer Vorgang nicht geradehin zugeſchrieben werden, indeſſen mag ſeine erklärte Verwerfung des Theaters doch darauf gewirkt haben.

Einer ſo bedeutenden Autorität ein auffallendes Gegengewicht zu bieten, das ſcheint die Abſicht des nunmehrigen Königs Friedrich I. von Preußen geweſen zu ſein, als er dem angegriffenen Schauſpielerſtande ein öffentliches Zeichen der Achtung gab und am 25. November 1703 mit ſeiner Gemahlin, dem Markgrafen Chriſtian Ludwig, dem Grafen Wartenberg und der Gräfin Dohna, als Taufzeuge des Töchterleins des Comödianten Mathias Uelenzki in der Nicolaikirche erſchien; gerade in der Kirche, an welcher Spener als Probſt angeſtellt war.

Nichts deſto weniger wurde doch wieder in Berlin, — aber nach Speners Tode — 1711 einem ehemaligen Schauſpieler, Namens Joſeph Scheller, die Beſtattung auf dem Kirchhofe verſagt, „aber ein hochweiſer Rath ſetzte es durch, daß derſelbe auf dem Nicolaikirchhofe, gleich hinter den Fleiſchſcharren ehrlich beerdigt werden.“

Den entſcheidendſten Antheil jedoch hatte Spener an dem Antrage des geſammten geiſtlichen Miniſteriums, welcher durch di Scio's Aufführung des Doctor Fauſt hervorgerufen wurde. Die Geiſtlichkeit verlangte von der Regierung, daß „wegen der Narretheydungen und repräſentirten reizenden Liebesgeſchichten, auch wegen des Mißbrauchs heiliger Namen bei Beſchwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzen erregt worden,“ das Theater gänzlich abgeſchafft werden möge. Die Regierung lehnte den Antrag ab, verſprach aber über Moral und Ehrbarkeit der Schauſpiele zu wachen. Ein Verſprechen, das bei dem Zuſtande dieſer Wandertruppen und bei der Improviſation der Stücke, leichter zu geben, als zu halten, wohl auch nur obenhin gemeint war.

Denn, trotz des Noth- und Feuerrufes der Geiſtlichen, betrachteten ſchon in dieſer Epoche die Behörden den Einfluß des Theaters mit der leichtfertigſten Sorgloſigkeit. So dankenswerth es war, daß Fürſten, Regierungen und Magiſtrate ſich der verfolgten Schauſpielkunſt annahmen, ſo wenig zu loben iſt es, daß auf der andern Seite ſo gut als nichts geſchah, um den Zuſtand der Truppen zu verbeſſern, das Aergerniß, das ſie gaben, hinwegzuräumen und der Schauſpielkunſt einen wirklich wohlthätigen Einfluß auf die öffentliche Bildung abzufordern.

Mochte man auch das Theater für nichts als einen Vergnügungsort anſehen, ſo mußte doch für deſſen Unſchädlichkeit Sorge getragen werden. Man hatte es in der Hand, die Entſtehung der Truppen von unberufenen Leuten zu verhindern, oder doch ihren Unfug ſich fern zu halten, nichts deſto weniger konnte alles verlaufene Geſindel, das unter dem Titel von Comödianten zuſammentrat, darauf rechnen, aller Orten die leichtſinnige Conceſſion zu erhalten: Geſchmackloſigkeit, Unſinn und Unſittlichkeit nach Gefallen verbreiten zu dürfen.

Dies war die Urſache, daß ſelbſt die beſſeren Geſellſchaften ihrem Stande und ihrer Kunſt keine dauernde Anerkennung erwerben konnten, weil ihnen überall elende Banden auf dem Fuße folgten, die Alles wieder über den Haufen ſtürzten, was ſie hergeſtellt hatten. So war es natürlich, daß die deutſche Schauſpielkunſt bei allen Gebildeten in totale Geringſchätzung gerieth und das Intereſſe der höheren Stande ſich den beſſer geordneten ausländiſchen Truppen zuwandte.

Denkt man ſich nun den bettelhafte Aufzug der

Mehrzahl dieſer Truppen, das geldſchneideriſche Marktſchreierweſen der Prinzipale, das hungrige Poſſenreißen, Prügeln, Balgen und Lungeausſchreien der Schauſpieler, die Frechheit der meiſten Comödiantinnen, die für eben ſo viel Buhldirnen gehalten wurden, die liederlichen Haushaltungen mit dem kläglichen Kindergeſchleppe und daß all dies Preisgeben nur eines elenden Erwerbes willen geſchah; daß dies Hantieren mit den abgeſtandenen und verdorbenen Ueberreſten der mittelalterlichen Kunſt nicht einmal mehr den Anſchein des künſtleriſchen Treibens für ſich hatte — ſo muß man es erklärlich finden, daß die bürgerliche Geſellſchaft die Schauſpieler entſchieden von ſich ausſonderte. Sie galten wieder wie die alten Joculatores für ehrlos, man mied ihren Umgang, man ſchämte ſich, mit ihnen verwandt zu ſein. In Nürnberg — der Geburtsſtätte des Volksdrama's — durften auf des Magiſtrats Verordnung die Comödianten in keinem Bürgerhauſe, ſondern nur in Gaſthäuſern aufgenommen werden: man wollte die Familien vor Befleckung bewahren.

Dieſe Ausſonderung aber mußte wiederum zu einer Urſache mehr werden, die Comödianten gänzlich zu depraviren. Wer keine Hoffnung hat Achtung zu finden, giebt es auf, darum zu ringen und verliert zuletzt die Achtung vor ſich ſelbſt. So konnte es denn nicht fehlen, daß der Schauſpielerſtand jener Epoche von Leuten wimmelte, die in der That der bürgerlichen Achtung gänzlich unwerth waren.

Welch ein unbezwinglicher Kunſttrieb gehörte dazu, um einzelnen Talenten von ernſtem und redlichem Willen, wie z. B. Kohlhard, das Märtyrerthum dieſes Standes erträglich zu machen!

Auch eine Kunſt gewinnt in ihrer Geſchichte Perſönlichkeit und fordert ein menſchliches Mitgefühl heraus; um wie viel mehr muß dies bei der Geſchichte der Menſchendarſtellungskunſt der Fall ſein, die ja ihrer Natur nach das Schickſal ihres ganzen Volkes abſpiegelt. Denn ſie kann doch nur aus den menſchlichen Zuſtänden erwachſen, die ſie um ſich ſieht und in ihren Vertretern mitempfindet, ſo wird alſo die Geſchichte der Schauſpielkunſt der Mikrokosmus der Nationalentwicklung ſein und um deswillen ſchon eine wärmere Theilnahme erregen.

Kann man nun wohl ohne inniges Bedauern die kindliche Unſchuldszeit dieſer Kunſt bis zu Hans Sachs, in ihrer tiefſinnig frommen Einfalt und neckiſchen Naivetät ſo unbenutzt vergangen, die überkräftige Jünglingszeit bis in Velthens Periode ſo verderblich verbrauſt ſehen und nun die gänzliche Verarmung nach einer ſo vielverſprechenden Jugend überſchauen, ohne ein allgemein deutſches Geſchick darin zu erkennen?

Die Schauſpielkunſt war eben zu nichts gekommen, es war nichts aus ihr geworden. Sie hatte die Kräfte zu Allem erprobt, die Anfänge von Allem unternommen und hatte gar nichts vollendet. Der geſtaltende Dichtergeiſt, von dem ſie Stoff und Inhalt zu fordern hatte, der die volksthümlichen Elemente zur harmoniſchen Schönheit ausbilden ſollte, war ihr ausgeblieben. So überließ ſie ſich ihren haltloſen, wilden Phantaſien, wurde abgeſchmackt und gemein und ging an der Improviſation zu Grunde, die ihre früheſten Lebensregungen genährt hatte*). — Anſtatt reif zu werden war ſie verfault.

Aber Eines gereicht der deutſchen Schauſpielkunſt, ſelbſt in ihrem Verderben, zum Ruhme; eine mißverſtandene Tugend war zum Theil daran Schuld. Eine Tugend, welche man deutſchen Beſtrebungen ſelten nachzurühmen hat, die alſo um ſo mehr anerkannt zu werden verdient.

Die Schauſpielkunſt war durch ihre nationale Treue, durch ihr hartnäckiges Beharren auf ihre volksthümlichen Elemente in's Elend gerathen.

Denn bis daher hatte ſie nicht mehr des Fremden aufgenommen, als ſie zur Vervollſtändigung ihrer Eigenheit bedurfte. Nur von engliſchen und holländiſchen, alſo von ſtammverwandten Muſtern hatte ſie ſich leiten laſſen, dagegen von Spaniern, Italienern und Franzoſen nur Stoffe und unweſentliche Formen herübergenommen, ſich aber der fremdländiſchen, neuen *Regel* ſchlechterdings nicht unterworfen: im Gegentheile die fremden Stoffe nach ihrer mittelalterlich deutſchen Weiſe ſchonungslos verarbeitet. Moliere fand die Anfänge ſeines

---

*) Welch ein merkwürdiger Unterſchied der Culturzuſtände erklärt ſich hieran! Bei uns ſtürzte die Improviſation das alte Drama, in Indien erhält ſie deſſen heiligſte Gattung. ſ. S. 3.

Einfluſſes nur, weil ſeine Stücke als eine bloße Fortbildung der aus dem Faſtnachtſpiele erwachſenen Stegreifpoſſe angeſehen wurden. Die Italieniſirung der Burleske war nur den Namen und Kleidern nach geſchehen.

So hatte alſo bis hieher die deutſche Schauſpielkunſt ihre volksthümliche Selbſtändigkeit nicht verletzt und in ſolcher Treue die gelehrte Dichtkunſt tief beſchämt, die das nationale dramatiſche Gebiet ohne einen Federſtreich ſchmachvoll geräumt und ſich nicht nur den Nachahmungen des Alterthums, ſondern auch denen franzöſiſcher und italieniſcher Muſter ganz und gar gefangen gegeben hatte; die Allem abtrünnig geworden war, was das Volksdrama bisher geleiſtet und darum mit der volksmäßigen Bühne völlig zerfallen war.

Es ſoll hiermit nicht verſucht werden, den kläglichen Verfall der Schauſpielkunſt zu rechtfertigen oder gar zu verherrlichen. Nur ein Bedauern will ich ihr erwerben; nur zeigen will ich, daß ihre Erniedrigung nicht bloß verdammlichen Urſachen beizumeſſen iſt.

Ohne Zweifel hatte das franzöſiſche Theater, 150 Jahre früher, in gleichem Falle viel klüger und praktiſcher gehandelt als das deutſche.

Sobald es witterte, ſein mittelalterliches Drama werde abgeſtanden und keine nationale Dichterkraft ſei da, ihm aufzuhelfen, hatte es, kurz entſchloſſen, ſich der italieniſchen Reaction in die Arme geworfen und mit gewandter Biegſamkeit ſchon nach einem halben Jahrhundert ein neues nationales Drama gebildet. Derſelbe Ausweg war der deutſchen Kunſt ſchon längſt eröffnet; ſie hatte ihn verſchmäht. Sie durfte nur geſcheidt genug ſein, ſich ſchon in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts in die franzöſiſche Schule zu geben, wie ſie es 60 bis 70 Jahre ſpäter doch mußte, und ſie wäre nicht ſo tief herabgekommen.

Hatte doch England ſelbſt die Geſchmacksherrſchaft Frankreichs anerkannt und ſeinen Shakespeare als barbariſch verſtoßen!*)

Die deutſche Schauſpielkunſt hatte keinen ſolchen großen Dichter, auf den ſie mit Stolz und Sicherheit ſich ſtützen konnte, und dennoch wollte ſie ihr mittelalterlich volksthümliches Drama nicht aufgeben, den mütterlichen Boden nicht laſſen und klammerte ſich krampfhaft daran feſt.

Es war ein garſtiges, ſchmutziges Weib geworden, dieſe Mutter, aber es war ihre Mutter.

Daß alle Schauſpieler ein klares Bewußtſein davon ſollten gehabt haben, fällt mir nicht ein zu behaupten. Männer wie Velthen hatten es gewiß, aber auch in dem Geſindel, das in den erſten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts die Comödiantenbanden bildete, lebte offenbar ein nationaler Inſtinkt, der ſie an ihre Staatsactionen und Poſſen, der ſie an den Volksgeſchmack feſſelte. Der alte volksthümliche Geiſt der Schauſpielkunſt war unter ihnen nicht erſtorben, ſie wollten lieber platt und gemein als unpopulär, lieber unſinnig und übertrieben, als kalt und gelehrt ſein.

---

*) Erſt der Schauſpieler Garrik brachte ihn, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, wieder zu Ehren.

Blicken wir zurück auf den ganzen ſchwerfälligen Entwicklungsgang der deutſchen Dramatik!

Wie langſam und unbeholfen conſolidirt ſich das dramatiſche Leben im Gedichte! Erſt in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts erwacht das Bewußtſein davon.

Um das Jahr 1600 erſt wird die Schauſpielkunſt dem Dilettantismus entnommen und einem eignen Stande übergeben, und volle 150 Jahre lang ſehen wir nun alle theatraliſchen Möglichkeiten einer rohen, phantaſtiſchen Erfindungskraft ſich in wildem Gährungsproceſſe verzehren, ohne zum Reſultat eines Nationaldrama's zu gelangen, ohne die Schauſpielkunſt vorwärts zu bringen, die „wie von einem böſen Geiſt im Kreis herumgeführt" ſich am Ende todmüde und abgehetzt auf der Stelle wiederfand, wo ſie mit friſcher Jugendkraft ausgelaufen war.

Dieſes unbehülfliche Beharren bei dem einmal Ergriffenen, dieſe Langſamkeit des Entſchluſſes zur Reform, dieſe zähe Kraft in dem getreuen Aushalten bei dem Angeerbten charakteriſirt die mittelalterliche Schauſpielkunſt bis in ihre letzten Ueberbleibſel.

Schon war die Bildung aller tonangebenden Stände in Deutſchland franzöſiſch geworden, — die Schauſpielkunſt hielt bei dem Kern des Volkes in bärenhafter Deutſchheit aus. Längſt hatte die dramatiſche Poeſie ihren Vortheil wahrgenommen, war fremdländiſch geworden und courfähig, diente der Oper und Verſailler Regeln — die Schauſpielkunſt, verlaſſen und verſtoßen, nagte am Hungertuche der Improviſation fort und fort, hielt aus in Schmach und Elend, als müſſe doch noch einmal der Dichtermeſſias kommen, der ſie wieder zur Herrſcherin im Lande ihrer Väter machen würde. — Leider kam er nicht.

Die nutzlos unkluge Treue iſolirte ſie immer mehr von der nun einmal allgemein eingeſchlagenen Culturbewegung, ſie wurde immer abgeſchmackter und unſinniger, ihre Beharrlichkeit artete in brutale Verſtocktheit aus und förderte nur ihren Verfall. Die Schauſpielkunſt war zur bloßen Pöbelbeluſtigung, zum Hohn der guten Geſellſchaft herabgekommen. Sie war nichts als der Hans Wurſt der Nation, ein Verdauungsmittel, eine Medicin für kranke Magen geworden.

Im Bettelſacke ihre Herrlichkeiten von Ort zu Ort ſchleppend, mit den Genoſſen um den zugeworfenen Biſſen ringend, wie der Ausſatz der Geſellſchaft gemieden, in Aberwitz und Schmach verſunken, verzweifelnd endlich an der eignen Kraft und an irgend einer andern Rettung, — als ſo ihr klägliches Geſchick vollendet war, da erſt reichte ſie die Hände den franzöſiſchen Feſſeln hin, an denen ſie denn auch glücklich aus dem Schlamm gezogen wurde.

Anhang.

Die geiſtlichen Bauernſpiele in unſern Tagen.*)

Muß es nicht wie ein Wunder erſcheinen, daß nach allen Civiliſationsſtürmen, welche ſeit mehr als drei Jahrhunderten über unſer Vaterland hingeweht ſind, die geiſtlichen Spiele des Mittelalters unter den Bauern in Tyrol und Oberbayern ſich bis in die neueſte Zeit erhalten haben?

Die ſorgſame Pflege, welche die Jeſuiten auf ſie gewendet, hat gewiß viel dazu beigetragen, aber auch nach der Aufhebung dieſes Ordens blühten dieſe theatraliſchen Erbauungen ſtill und ſelbſtändig in den Thälern fort, eine unbefangene Aeußerung des natürlichen Kunſttriebes.

Der Bericht eines Reiſenden vom Jahre 1790**) zeigt uns die Bauernſpiele in unverändert alter Weiſe.

---

*) Anhang zu Seite 137.

**) Krünitz Encyklopädie 41 B.

„Es war am 25. Juli dieſes Jahres, daß die ehrſame Gemeinde von Ambras auf einem gedruckten Foliobogen ein großes Trauerſpiel unter dem Titel: Der junge Held und Märtyrer St. Pangraz ankündigte, welches um 1½ Uhr Nachmittags anfangen und um 6 Uhr endigen ſollte. Ungeachtet es die zehnte Vorſtellung war, ſo traten doch viele Insbrucker an dieſem ſchwülen Sommertage um 1 Uhr die Wallfahrt nach Ambras an. Das Amphitheater war ein Raſenplatz am Wirthshauſe, den im Hintergrunde ein angebauter Saal begrenzte. Die drei Eingänge wurden durch Bauern mit Hellebarden bewacht. Den Schatten auf den Plätzen bezahlte man mit ſechs Kreuzern. Das Theater war ziemlich dauerhaft von Holz erbaut, ſehr erhaben und lang; zugleich kamen dem Maſchinenmeiſter noch zwei Seitencourtinen zu ſtatten, die neben dem zierlichen Hauptvorhange wechſelweiſe aufgezogen wurden. Ueber demſelben gingen aus dem geweihten Munde eines hölzernen Engels „das Leben und der Tod des ſeligen Pangraz“ im vergoldetem Rauche hervor. — Nach griechiſcher Sitte wurde ein Prolog mit Geſang gegeben, in welchem der gute Hirte, unter beſtändigen Schwenkungen des Hirtenſtabes, die Gottloſigkeit unſrer Zeiten in Knittelverſen ſchilderte. — In dem Stücke erſchienen nicht nur Engel und Teufel, ſondern auch der Pabſt, der, wenn er nichts zu thun hatte, in pontificalibus ins Parterre kam und ohne Erinnerung ſehr genau wußte, wann die

Reihe wieder an ihm ſei. — Für den nächſten Sonntag wurde eine weltliche Untercomödie angekündigt, betitelt: „Der Teufel en quarré*) oder der Schuſter mit Muſik." Von einem benachbarten Dorfe wurden dem Reiſenden noch weit gelungenere Aufführungen gerühmt, die h. Magdalena und St. Sebaſtian ſollten dort die beſten Stücke ſein und ihr Vorzug darin beſtehen, daß mehrere Teufel darin vorkamen.

Der Reiſende, ſo wenig geneigt er ſelbſt auch war, die Naivetät dieſer Spiele zu würdigen, verſichert doch, daß die Zuſchauer mit feierlichem Ernſte und unverwandten Blicken vor der Bühne geſeſſen hätten; der Sinn und die Stimmung des Volkes waren alſo noch die alten geblieben.

Und dieſe ſonntäglichen Bauernſpiele dauern noch heutigen Tages in Tyrol und Oberbayern fort.**) Ja was noch merkwürdiger iſt, tagelange Paſſionsaufführungen beſtehen noch in zwei Dörfern Oberbayerns: in Mittenwald und Oberammergau.

So ragen auch von dem Drama unſers verſchütteten Mittelalters dieſe vereinzelten Erſcheinungen in die moderne Welt hinein und mahnen: den verlorenen Schätzen nachzugraben.

---

*) Ein verſprengter Ueberreſt des diable en quatre aus den franzöſiſchen Myſterien.

**) Lewald in ſeinem „Tyrol" giebt ſogar von ſolchen Spielen Nachricht, die nur von Weibern aufgeführt wurden.

Obſchon dieſe Paſſionsaufführungen mannichfach moderniſirt ſind, ſo enthalten ſie doch noch ſo viel mittelalterliches Leben in Geiſt und Form, daß ſie uns als lebendige Zeugniſſe höchſt willkommen ſein müſſen, um die Vorſtellung von den alten geiſtlichen Spielen zu vervollſtändigen.

Die größte dieſer Aufführungen findet in Oberammergau ſtatt und fordert daher am meiſten zur Betrachtung auf.

Zur Zeit als Bayern am ſchwerſten vom dreißigjährigen Kriege heimgeſucht war, im Jahre 1634 zog auch die Peſt noch durch das Land. In ihrer Noth gelobte die Gemeinde von Oberammergau: wenn Gott dieſe Plage von ihr nehmen werde, ſo wolle ſie das Leiden Chriſti in einer, in gewiſſen Zeiträumen wiederkehrenden Darſtellung auf ſich nehmen. Die Peſt wich, das Votum wurde erfüllt und die Paſſion regelmäßig bis in den Anfang unſers Jahrhunderts fortgeſpielt. Da fing man an den rohen Bauernausdruck der alten Knittelverſe, ſo wie manche von den Jeſuiten gehegte Abſurditäten, anſtößig zu finden, man glaubte die Kirche und Sitte des Landes durch dieſe Spiele compromittirt und, geſchwind bei der Hand, wie man damals war, alles Mittelalterliche zu zerſtören, verbot man dieſe Paſſionsaufführungen.

König Ludwig ſtellte ſie wieder her. Der Text wurde geſäubert, bei der Gelegenheit freilich der altdeutſche Vers in Proſa verwandelt, eine neue, weinerlich zopfige Muſik dazu componirt, Coſtüm und Decoration von München her beſorgt.

Gewiß wäre bei dieſer Renovation die Eigenthümlichkeit der Aufführung beſſer erhalten worden, wenn man ſie dem Künſtlervölkchen von Ammergau*) ganz anvertraut hätte.

In dieſer neuen Geſtalt hat, in zehnjähriger Wiederkehr, das Spiel im Jahr 1830 und 1840 ſtattgefunden. Es dauert von Morgens 8 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr, mit einer Pauſe von 12 bis 1, für die Mittagsmahlzeit, und wird vom Juni bis September alle 14 Tage wiederholt. Von dem mäßigen Eintrittsgelde werden die Koſten der Aufführung beſtritten, den Mitſpielenden ſehr geringe Vergütungen für die, durch die lange dauernden Vorübungen, verurſachte Verſäumniß gezahlt und der Reſt zur Tilgung alter Kriegsſchulden des Ortes benutzt.

Das Theater iſt unter freiem Himmel aufgeſchlagen, die Zuſchauerſitze erheben ſich amphitheatraliſch, die große Alpenlandſchaft bildet nach allen Seiten einen impoſanten Hintergrund und nimmt zuweilen mit ſeinen großartigen Naturerſcheinungen Theil an der Aufführung. Schon einigemale hat bei der Auferſtehung Chriſti ein wirkliches Gewitter mit ſeinem majeſtätiſchen Donnerrollen im Wiederhall der Berge, das Amt des Maſchiniſten übernommen.

---

*) Dieſe Gemeinde iſt es, welche die trefflichſten Holzſchnitzereien verfertigt.

Die Bühnenconſtruction vergegenwärtigt uns ganz mittelalterliche Einrichtungen. Der dreitheiligen Myſterienbühne bedarf es hier nicht, da nur das Erdenleben Chriſti dargeſtellt wird, aber wir ſehen die Mannichfaltigkeit des Lokals repräſentirt, wie die raſchen Sprünge von Ort und Zeit es fordern.

Zwei architektoniſche Couliſſen beſchränken das Proſcenium, auf welchem der Chor, in phantaſtiſchem Coſtum, die Einleitung und Zwiſchenbetrachtungen ſingt, und rechts und links wieder hinter dieſen Couliſſen verſchwindet. Die geſchloſſenen Seitenwände der tieferen Bühne zeigen in den Winkeln, gegen den Hintergrund zu, an jeder Seite offne Straßen in die Ferne. Die Häuſer des Hohenprieſters und des Pilatus, mit Altanen geziert, bilden die Ecken dieſer Straßen und begrenzen zugleich die große Mittelöffnung des Hintergrundes, welche durch einen Vorhang geſchloſſen iſt, um dahinter die Decorationen wechſeln und die lebenden Bilder für die Zwiſchenſpiele aufſtellen zu können.

Nach dem einleitenden Chore beginnt die Handlung durch Aufziehen des Vorhanges im Hintergrunde, aus welchem nun der Einzug in Jeruſalem ſich hervorbewegt. Der Aufzug iſt bunt, das Coſtum phantaſtiſch theatraliſch, aber Jeſus und die Apoſtel, zu denen auch die Repräſentanten mit richtigem Geſchmack gewählt werden, zeigen ein durchaus würdiges Ausſehn. Die Leidensgeſchichte ſpielt ſich in den uns bekannten Abtheilungen fort, nach jeder derſelben verlaſſen die Spieler die Bühne, der Mittelvorhang ſchließt ſich, der Chor erſcheint auf dem Proſcenium und leitet ſingend die Aufmerkſamkeit auf eine analoge Begebenheit des alten Teſtamentes, welche nun im Mittelgrunde als lebendes Bild erſcheint. So wird auf den Abfall des Judas: der Sündenfall der erſten Menſchen dargeſtellt, auf die Scene des Verraths am Oelberge: wie Joab den Amaſa unter dem Schein der Freundſchaft erſticht, auf die Kreuzigung: wie Iſaak das Holz zu ſeiner Opferung trägt u. ſ. w.

Die Bauernſpiele haben alſo die Zwiſchenvorſtellung mehr im bibliſchen Sinne bewahrt, als die Jeſuitencomödien es gethan.

Sobald der Vorhang die Zwiſchenbilder verhüllt, leitet der Chor wieder zur Paſſionsgeſchichte, die nun mit wiedereröffnetem Vorhange fortgeführt wird.

Bei der Mißhandlung Chriſti vor dem Hohenprieſter wird dem Darſteller des „Herrgottes“ von den derben Bauernfäuſten viel zugemuthet, die Geißelung jedoch iſt ſchonend hinter die Scene verlegt, auch die Kreuzigung erſcheint beim Beginn einer Abtheilung, da der Vorhang ſich öffnet, als ſchon beendet. Dagegen wird es ſorgſam ausgeführt, daß auf des Longinus Lanzenſtich, aus einer im Hüftentuche des Heilandes verborgnen Blaſe, Blut ausſtrömt. Auch die Kreuzabnahme geſchieht vor dem

Publikum und die langſame Behutſamkeit, welche die Schonung für die, in der dauernden Stellung abgeſtorbenen Glieder des Schauſpielers erfordert, giebt der Darſtellung den Ausdruck heiliger Scheu und Verehrung.

Das Spiel ſchließt mit einem Tableau, in welchem der Auferſtandene in der Glorie erſcheint, das jüdiſche Volk und die Prieſter zu Boden geſtreckt liegen, die Gläubigen aber an Chriſti Verherrlichung Theil haben.

Wenn ſchon alles Aeußerliche dieſer Aufführung uns die mittelalterlichen Bühnenzuſtände lebendig vergegenwärtigt, ſo geſchieht dies noch mehr durch den Geiſt, welcher dieſe Darſtellungen trägt.

In allen Betheiligten iſt der Glaube lebendig, daß es ein frommes Werk iſt, was ſie vollbringen. Die ganze Gemeinde iſt thätig dabei, Greiſe von höchſtem und Kinder von zarteſtem Alter ſieht man beim Einzuge in Jeruſalem dem Heilande „Hoſianna" rufen. Die Frauen ſtehen nicht zurück, ſpielen auch die weiblichen Rollen der Marien u. ſ. w. Der Darſteller des „Herrgottes" nimmt die mit der Rolle verbundene körperliche Pein willig auf ſich; die Theilnahme am Leiden Chriſti gilt als eine Heiligung.

Auf die mimiſche Darſtellung iſt die moderne Ausbildung der Schauſpielkunſt nicht ohne Einfluß geblieben und hat einzelne Talente zu überraſchender Lebendigkeit des Ausdruckes angeregt, im Ganzen trägt die Darſtellung den rohen und kunſtloſen Charakter, der an die

Urſprungszeit der geiſtlichen Spiele erinnert, aber auch an die andachtsvolle Spannung derſelben. Der unverdroſſenſte Fleiß in den Vorübungen giebt der Ausführung unfehlbare Genauigkeit, der brennendſte Eifer für das Gelingen des Ganzen ſpornt ſichtlich jeden Einzelnen des weit über hundert Köpfe ſtarken Perſonales, und was auch dieſen Bauernſpielen an Veredlung des Ausdruckes, an künſtleriſcher Gewandtheit abgehen mag, an innerer, natürlicher Würde, an Ernſt und Begeiſterung werden ſie nur in den glücklichſten Fällen von den Productionen unſrer Berufsſchauſpieler übertroffen.

Romio vnd Julieta.[*]

Daß die volksthümliche Bühne ſchon in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſich der Shakeſpeareſchen Gedichte zu zeitgemäßer Bearbeitung bemächtigt hatte, iſt in der Theatergeſchichte bereits durch den Auszug jener alten Bearbeitung des Hamlet bekannt, welchen der Gothaiſche Theatercalender vom Jahr 1779 mittheilt.

Hier iſt ein Seitenſtück dazu, aber eines aus noch früherer Zeit. Dem Manuſcripte, aus welchem ich mittheile, fehlt Titel und Perſonenverzeichniß, vielleicht auch ein ſymboliſch-allegoriſches Vorſpiel, wie die Hauptactionen es zu haben pflegten und wie auch jener Hamlet zeigt; es fängt gleich mit dem erſten Akte an, iſt aber übrigens durchaus vollſtändig.

---

[*] Zu Seite 301.

Daß die Bearbeitung in Süddeutſchland geſchehen, beweiſt die Mundart; daß verſchiedne Hände dabei thätig geweſen, ſie alſo ebenfalls als ein Werk der Schauſpieler zu betrachten iſt, beweiſt die auffallende Ungleichheit der Dialogiſirung.

Eine Jahreszahl führt das Manuſcript nicht, aber Styl und Orthographie ſind dieſelben der gedruckten engliſchen Tragödien und Comödien vom Jahre 1625 und 30, der Gebrauch des Alexandriners bezeugt, daß die Bearbeitung nicht vor Einführung dieſer Versart durch die ſchleſiſchen Dichter entſtanden iſt, während die Art wie ſie gebraucht iſt, uns wiederum ſchließen läßt, daß ſie noch neu und ungewohnt war. Alle dem zufolge läßt ſich mit Beſtimmtheit annehmen, daß dies wunderliche Machwerk in den mittleren Decennien des ſiebzehnten Jahrhunderts entſtanden ſei. Mit welchen Augen man aber vor zweihundert Jahren ein Meiſterwerk des größten Dramatikers angeſehen, welche Verarbeitung man damals für angemeſſen gehalten, um auf den deutſchen Bühnen einen populären Eindruck damit hervorzubringen, das werden die folgenden Mittheilungen darthun.

Gleich von vorn herein verwirft die Bearbeitung die charakteriſtiſchen Streitſcenen, womit Shakespeare uns ſo lebendig mitten in die Zuſtände verſetzt und giebt ſtatt deſſen eine vornehm, feierlich, ſtaatsmäßige Introduction im Geſchmack der Zeit.

Actus I^mus

Scena I^ma

Fürſt mit Capolets und Mundige*) Hoffſtadt.

Fürſt. Die Sonne ſchawet an den blaw Saphirglantzenden Himmel den Erdtkreiß nur darumb, damit alles wachſe, blüe vnd zeitig werde vnd dem Menſchen zu Nutzen dine, wo aber die fünſtere Hagelswolkchen mit einen Froſt-reuf ſolche berühret, ſo iſt die Gefahr vnd der Schaden verhanden. Capolet vnd Mundige, weillen in vnſere Regierung nichts Irrſamber vnd Vnleidiger erſcheint, alß Eurer beyder Heuſer Vneinigkeit, ſaget vnß in was nutzen beſtehet Euer Zorn, Haß vnd Feindtſchafft, alß daß Euer Geſchlecht gemündert vnd nach der Zeit mit bluetigen Kempfen außgerodt vnd zergehen muß, vnd ihr habt nicht beſſeres zu hoffen, alß daß Euch beyden nichts mehr übrig nach Euren todt, alß der Nahmb, und die nachfolgende weldt ſagen wie ſie ſein geweſen.

Capolet. Gnd. Fürſt vnd Herr, nach dero Belieben zu reden geſtehe ich, daß vnſer beyde Heuſer von geſchlecht zu geſchlecht in ſolche Erbfeindtſchafft gerathen, daß es ſcheinet, alß ob der Himmel darob ein wohlgefallen vnd mit ſeinen influenzen das kindt im Muetterleib mit der Geburtſtundt ſchon feindtlich bekleitet. Der Himmel iſt mein Zeug, das meine grave Haar davon keinen gefallen, ſondern vielmehr beſeufftze den Schadenfohl vntergang vnſers ſo alten Stammen-Hauß.

---

*) Montague.

Fürſt. Was ſagt ihr, Graf Mundige, wie gefalt Euch diſe Meinung?

Mundige. Gnd. Fürſt vnd Herr, diſe Meinung des Capoleth iſt nicht verwerflich, aber die offt beſchehene affront vnd Überfallung der Meinigen, ſo ſie von den Capoleten erliden, iſt weldt-kündig, vnd vnſerer Vorfahrer bluet-vergieſſung gantze Croniken voll ſein, iſt alſo meinem bedunkhen nach nicht Nothſamb das mein Feindt zue-ſehe, daß mir daß Waſſer in das maul rinnt.

Fürſt. Graf Mundige, der Tugentwürdige titul beſtehet nicht in hützigen Güſſer des Zorns, ſondern mit Nachlaſſung des Empfangenen Schaden. Der iſt Ruhmbwürdig zu nennen, ſo ſeinen feindt verzeihen vnd mit freundtſchafft obſigen kan.

Mundige. Die Natur lehret aber viel ein anders gnd. Fürſt vnd Herr.

Fürſt. Vnd was dan?

Mundige. Nicht zuelaſſen, das man von Feindt überwunden vnd bezwungen werde.

Fürſt. Es iſt wahr, was den Krieg vnd Landtsverwüſtung betrüfft.

Capelet. Wan es ſo wehre, wolte ich vmb würdiger glikh meine grave Haar mit Sigesbletter vmbwinden, oder einen Ehrlichen todt hoffen, aber dieſer Hauß- vnd Nahmben-Krieg legt mich ſelber eher in das grab, alß Hoffnung habe einen Friden zu erleben.

Fürſt. Der Himmel kan keinen gefallen an einer unheimbiſchen Vnruhe oder Staatsverderben haben, noch weniger an dem, das zwey ſo vornehme Stammenheuſſer fallen vnd ſelbſt ſich zu grundte richten ſollen.

Carolet. Wie vor geſagt, gnd. Fürſt vnd Herr, ich liebe die Einigkeit, den Friden, vnd haſſe das vnrechte bluet-vergieſſen.

Mundiag. Wer gezwungen das gewehr zu brauchen, der vergieſt nicht vnrechtes bluet.

Carolet. Der fridlich leben will, braucht kein gewehr zu wetzen.

Mundiag. Der leichtlich glaubet, wird leicht betrogen.

Carolet. Der nicht die Ehre acht, kan leicht ein betruger ſein.

Mundiag. Der die meinigen beleidiget, greifft mich vnd meine Ehre an.

Carolet. Der mein Herkommen beſchimpfet ohne Vrſach, iſt nicht zu achten.

Mundiag. Wan aber die Feindtſchafft ſein vrſach hat?

Carolet. Wer Feindtſchafft haben will, der darf kein vrſach ſuchen.

Mundiag. Die Beleidigung hat kein gedult.

Carolet. Der beleidiget iſt ſtraffwürdig.

Muntige. So ſtraff man den, ſo der Beleidigung anfenger iſt.

Capolet. O Muntige! Muntige! ich wintſche, daß kein beleidiger nie geweſen wehre!

Muntige. Wan wintſchen gültig wehre, ſo hette ich auch mehr von meiner Freundtſchafft vnd Familia bey leben.“

Nach dieſen Streitreden, die unverkennbar auf antike Muſter deuten, gelingt es dem Fürſten endlich eine Verſöhnung zu Stande zu bringen, worauf er ſpricht: „Dies iſt ein werckh, daran wir einen gefallen tragen vnd wintſchen

Euren beyden Stammen
Die weiſſe Fridens-blüet
Die ware Neſtors Jahr
Mit **1000** glikes Nahmen!

Muntige. Der Himmel hat bisher gantz zornig außgeſehen
Nun aber mueß der Krieg vnd Haß zu Ende gehen.
Capolet. Es hat der Krieges-Newt vnß beyde hart gekrenkt
Jetzt vnſer will an Frid vnd Süße Ruhe gedenkt.
Muntige. Die Ruhe nimbt mich ein, die Rache liegt jetzt vnten,
Nun iſt das Vngemach vnd aller Zanckh verſchwunden.
Capolet. Nun bin ich ſorgenfrey vnd ſag von hertzen recht
Ich werd mich allzeit nennen ſein Diener vnd ſein Knecht.
Muntige. Den ich ertötten wollt, nennt mich jetzt ſeinen Freindt.
Nunmehr hats keine noth, ich weiß von keinen Feindt.

Furiä. Wehe in dem Hertzen dem, der da hegt Kriegesglueth,
Vnd leſcht die tugend auß, acht weder Freindt noch blueth.
Es will daß Ilien durch ſolche Kriegesfewer
Daß Troja mueß vergehn in diſem vngehewer.
Das Laſter weiche weith auß Euren tugendt Sünn
Die Freindtſchafft gebe Euch die Balmen zu gewünn!“
(alle ab.)

Die wenigen Züge, mit denen Shakespeare den Charakter der Julia leichthin einführt, haben dem Bearbeiter ebenfalls nicht genügt, er giebt ihrer Charakteriſtik eine breitere Baſis durch folgende Scene:

„Scena 2da

Julieta und Antoneta in Garthen.

Julieta. O große Beluſtigung diſer Frühlingszeit, wo man ſich ergetzen kan in den luſtbahren gärthen, Felder vnd wälder, wo man hört die rauſchenden Bächlein, die ihren lauff zwiſchen den Kißelſteinen zerbrechen, welches daß gehör ergetzet, wan der Zephirus den blätterreichen baumen ſchmeichlet vnd mit ihnen ſchertzet, wan vögl ſingen vnd mit ihren geſider die lufft durchſtreichen vnd andere 1000 anmuthung, die das hertz erquikhen. Aber ſage Julieta, waß Freyde genüeſt du, weil ich wie eine Einſambe turteltaube eingeſperret vnd alß eine Gefangene leben mueß, indeme mich meiner Eltern Zucht aller Frewd beraubet? O Italia, waß für geſetz gibeſt

Du dem weiblichen geſchlecht, daß ſie nichts genüßen, alß die Einſambkeit! Sage mir, Antoneta, ſoll ich die blumen beſuechen oder ſchlaffen?

Antoneta. Schöne Julieta, mich wundert ſelber, das ſie ſich Ihrer Eltern gehorſamb ſo ſtarkh vnterwürfft vnd den gehorſamb nicht überſchreidten wil. O wehre mir alſo, ich wolte mir ſchon helfen.

Julieta. Vnd wie, indeme mir nichts mehr erlaubet iſt, alß in diſen garthen vnter den blumen mich zu erfrewen?

Antoneta. Vnd was iſt es? Blumen ſind blumen, aber ein Beth, das wäre eine Linderung.

Julieta. Waß Linderung?

Antoneta. Linderung der glieder.

Julieta. Waß glieder?

Antoneta. Nun, der gantze theil deß Menſchen, ihr verſteht mich ja wohl, wan ihr nur wolt: O wie Einfeldig ſeht ihr doch auß!

Julieta. Vnd waß dan?

Antoneta. Nichts, nichts. Aber wan ich reden dörffte —

Julieta. Rede nur frey.

Antoneta. Gnd. Fräwlein ſie verzeihe mir wenn ich ſagen darf, daß beſſer währe einen Diſcurs mit einen wakheren Cavalier zu führen, alß ſich in die ſtummen garthen-blumen zu verlieben.

Julieta. Ach Antoneta, waß redeſt Du?

Antoneta. Warumb färbet ſie ſich, ſchöne Julieta vnd wird roth?“

Julieta vertraut ihr nach langem Zögern: „ich habe geträumt, ich ſolle einen Mundigenſer lieben, welcher meines Herrn Vatter argſter Feindt, derwegen begehre ich nicht, daß es wahr werde.

Antoneta. Feindtſchafft kann ſich in Freindtſchafft verwandlen, wan es den blinden Bogen-Schütz gefällig wahre.

Julieta. Schweige vnd rede mir nicht von ſolchen ſachen, wo du meine gnad nicht verliehren wilſt.

Antoneta. Ach, wan ſie nur einmahl koſten ſoll die 1000feltigen Frewden, die ein verliebtes Hertz genüſt, ſie wurde ſagen, die Zeit iſt übel verlohren, die man nicht auf die Liebe wendt.

Julieta. Wan ich daß thuen werde, ſo werden die wäſſer zurukhlauffen, die wölff vor den lämmern fliehen, die hundt den haſen weichen vnd der Beer das Meer vnd der Delphin die gebürg lieben. Die Einſambkeit iſt meine Kurtzweil.

Antoneta. Ach vngeſaltzene Kurtzweil vnd widerſpenſtige tugendt! Wie ſie jetzund iſt, ſo wahr ich auch einmahl, aber ich legte meine Zeit beſſer an.

Julieta. Es ſcheint Jungfer Antoneta, ihr wollet mich mit Fleiß zum Zorn reitzen, darumb ſchweiget mir von der Liebe, die nichts bringt, alß ſtete Vnruhe vndt Schmertzen. (abit.)

Antoneta. Ja ja, ich habe ſie zornig gemacht, ſie gehet davon. O ihr arme Mägdlein, ihr ſeit wohl Närriſch, daß ihr die Liebe veracht, vnd denkhet nicht einmahl auf den großen Jahrmarkh, da ihr müſt Flederwiſch verkauffen. O gütiger Himmel, ich habe bald kein Zehne mehr in Maul, o wie wohl würdts mir thuen, wenn du deinen Seegen lieſt über mich kommen, daß ich bald einen Mann hette!" (abit.)

Von hier ab liegt nun allen Scenen das Shakespeare'ſche Gedicht zum Grunde. Sie ſind oft zuſammengezogen oder in ihrer Aufeinanderfolge verändert, die Bearbeitung iſt durchaus frei und eigenthümlich, aber überall treten die Originalgedanken zu Tage.

Es erſcheint nun Capolet mit Paris*), ladet ihn mit umſtändlichſter Höflichkeit in ſein Haus und übergiebt dem Pickelhering, der die Rolle des komiſchen Dieners aus dem Originale ſehr ausgedehnt bekleidet, den Einladungszettel, wobei dieſer ſich denn mit der herkömmlichen Ungeſchicktheit benimmt. Er trifft auf Romeo und Penvolio, wie im Originale, aber die Scene modificirt ſich folgendermaßen.

„Pickelhering. Guten Morgen oder Mittag ihr Herrn. Mein ich bitte, ſagt könnet ihr leſen?

---

*) Es iſt ſehr intereſſant, die mitgetheilten Scenen mit der Schlegelſchen Ueberſetzung zu vergleichen, wir halten hier beim 1 Act 2 Scene.

Romio. Ja wan ich die Buechſtaben kenn vnd verſtehe.

Pickelhering. Oho Herr Buechſtaben-verſteher, wan ich die Buechſtaben kennt, ſo wollte ich ſie ſelber wohl leſen.

Romio. Du verſtehſt mich nicht, es möchte vielleicht eine frembde Sprach ſein, die ich nicht verſtunde, laß mich die Zettl ſehen, ſo will ich dir bald ſagen ob ich es verſtehe oder nicht.

Pickelhering. Ich wolts ſelber wohl leſen, aber buechſtabiren kan ich nicht.

Romio. Ja das verſtehe ich vnd es iſt zu teutſch: lad ein Don Horatio den Jüngeren.

Pickelhering. Den ken ich, er gab mir geſtern eine guete ohrfeigen vnd einen Dugaten davor.

Romio. So iſt die Ohrfeigen wohl bezahlt worden, weither lad ein Don Fortuniam vnd ſeinen Bruder Floridell.

Pickelhering. Daß ſein zwei rechte Eißenbeißer, die fangen gleich grachel (Krakel) an.

Romio. Lad ein Don Lucentio vnd Amaranta, ſeine Baß.

Pickelhering. Die wohnen in der Schueſtergaſſen gegen den Merkeſſer über.

Romio. Lad ein die Schöne Roſalina — o honigſüßer Nahmb, dich will ich küſſen 1000 mahl!

Pickelhering. Das iſt ein Narr, er küſt das Pavier, wan er das Menſch hett, er kundt ſie küſſen wo ihr rückgrad ein Ende hat.

Romio. Lad ein Madam Fioleta Catharina.

Pickelhering. Iſt recht, die wohnt im Sauwinkel.

Romio. Lad ein Madam Flora.

Pickelhering. Hum, das iſt ein Menſch, iſt wahr, ſie tragt alle Zeit ein Flor über das geſicht, daß man ihr naſen nicht ſieht, dan die Naaß ſteht ihr recht mitten in dem Geſicht.

Romio. Lad ein Graf Paris, der iſt ein wakherer Cavalier.

Pickelhering. Ja aber er ſtinkt zwiſchen den zehen wie die Bauren.

Romio. Aber ſage mir, wo wird dieſe verſamblung geſchehen.

Pickelhering. In meines Herrn Hauſe.

Romio. Wie heiſt dein Herr?

Pickelhering. Mein Herr heiſt Capolet.

Romio. Waß? ſoll meine liebſte Roſalina in meines Feindes Hauß kommen? (zereiſt den Zettl) diß will ich nicht haben!

Pickelhering. O Potz ſchlapperment, was macht ihr? mein lad-ein-Zettl zerreißen, vnd Roſalina iſt entzwey geriſſen? O du ſchelm!

Romio. Gehe forth oder ich brech dir den Halß!

Pickelhering. Ja brich du mir den Poder! O du

Barbeuter! Du, du Mörder! wie viel Herren vnd Frauen haſt du entzwei geriſſen vnd vmbs Leben gebracht.

Romio. Wilt du geben, oder ich will dir Füeß machen.

Pickelhering. Vnd wan du mir gleich 6 Füeß wolteſt machen, ſo darf ich nicht mehr heimb. O Potz tauſendt! Die Roſalina hat recht ein ritz in die Mitte bekommen, o ich armer Lad=ein, was werde ich thuen?

Romio. Ich ſage geb!

Pickelhering. Ich ſage hab! (abit.)

Benvolio. Auf diſen Feſt, welches Herr Capelet halten wird, wird deine Schöne Roſalina auch ſein, die du ſo ſehr liebeſt, nein ich bitte gehe mit mir, ich will dir daſelbſt ſolche geſichter weiſen, die deine Roſalina weith vorgehen, vnd ich weiß gewiß, diejenige, ſo du vor einen ſchwanen gehalten, ſoll bey anderer gegenwarth als eine Kree außſehen.

Romio. Du redeſt nach deinem belieben, aber meine Roſalina iſt allein der ſtern meines hertzens vnd ihrer ſchönheit müſſen alle weichen.

Benvolio. Sie kombt dir nur ſo ſchön vor, wan kein ſchönere darbey iſt. Herr Romio, komb auf dieſen Feſt, will ich weiſen die beſt.

Romio. Ich will dir zwar folgen, aber du wirſt mir hierinnen wenig helfen können.“ (beide ab.)

Nach einer kurzen Pickelheringsſcene kehren die Freunde mit Mercutio zurück; von der Frau Mab iſt nicht die Rede.

Die Scene verwandelt, „Capolet, ſeine Fraw, Paris, Tibolt, Julieta, alle an der Tafel“, dann erſcheinen Romio. Penvolio in Masken.

Capolet. Ihr Herrn ſie ſeind freindlich willkommen in meiner Behauſung,

Paris. Wür ſeind ihnen höchlich verpflicht vor diſe Ehr, ſo ſie hierinnen vnß beweiſen.

(wirdt getantzt.)

Romio. Schönſte Dame, die Ehre ſo ich gehabt mit ihr zu tantzen, kann weder meine Zung oder Hertz begnigen, ich bitte ſie vergönne doch einen Schambhafften Pilgramb dero Handt zu küſſen.

Julieta. Gueter Pilgramb, ihr entheiliget Euch nicht, dan ſolche Bilder wie ich, haben Hände zum fühlen vnd Lippen zum küſſen.

Romio. Die Kühnheit entſchuldigt mich dan. (küſt ſie) vnd Nun bin ich aller meiner Sünden los.

Julieta. Wie? ſo hab ich Eure Sünden empfangen?

Romio. Schönſte Dam, wan ſie es nicht behalten will, ſo gebe ſie mir dieſelbigen wieder. (küſt ſie wieder.)

Die Amme kommt. Holla, was iſt das? die Fraw Muetter ſieht's.

Julieta. Fahret wohl mein Herr.

Romio. Fahre wohl du Zierte aller Damen! Ach Romio, wie bald ſeind deine Sünn vnd gedankhen verendert worden!“

In dieſer Weiſe ſind alle folgenden Scenen behandelt, faſt wörtlich getreu dem Originale iſt dagegen der kleine Auftritt, in welchem Mercutio und Benvoglio den Romeo ſuchen.*)

„Benvolio. Romio! Vetter Romio!

Mercutius. Wir föhlen den Weeg, da iſt er nicht hin.

Benvolio. Nein er gieng dieſen Weeg. Ruff ihn doch, Mercutius.

Mercutius. Wohl ich wil ihn ruefen. Romio! Liebes-gefangener! Erſcheine vor vnß allhier, ich beſchwöre dich bey Roſalinas Augen, bei ihren ſchönen Wangen, bey ihren Corallinen-leffzen, bei ihren Alabaſternen Händen, gerathen Leib, ſchönen Brüſten, Armen, Bein vnd alles, was oben vnd unten an ihr iſt, daß du allhier erſcheineſt!

Benvolio. Wofern er dich hört, wird er zornig werden.

Mercutius. Warumb ſoll er zornig werden? ich ſage ja nichts, das wider ſeine Roſalina oder ihn ſein kan.

Benvolio. Komb, laß vns gehen, er begehret kein andere geſellſchafft als die dunkle Nacht. Die Lieb iſt blind, darumb hölt ſie am meiſten von der Finſternuß.

Mercutius. Ich mueß ihn noch einmal rueffen.

---

*) Schlegels Ueberſ. 2 Act. 1 Scene

Romio! Er ligt gewiß vnter einen Baumb vnd wintſchet, daß die Früchte Roſalina währen vnd ihme in ſein Schoß fallen; o wie anmuthig wäre es ihm!

Benvolio. Ey komb, es iſt vergeblich denjenigen zu ſuchen, welcher nicht will gefunden werden." (abit.)

Unmittelbar hieran ſchließt ſich, wie bei Shakeſpeare, die Gartenſcene am Fenſter, es kommen:

„Romio mit einem Jung vnd Lauten.

Romio. O angenehme gelegenheit! Die ſicherheit zeigt mir den weg, weil der Fridt geſchloſſen zwiſchen meinen Herren Vatter vnd den Capelet, ſo weiſet mich die liebe zu der himmliſchen Schönheit der Julieta, deren ich mich ſchon längſten verpflichtet habe. O Julieta, die du mein Hertz gefangen halteſt, wan du ſehen könnteſt wie dein göttlicher blick ein Fewer in meynem Hertzen entzündet, du würdeſt mit etlichen thränen der Ehrbarmung begießen. Du kanſt meiner Marter nicht gewahr werden, weil du nicht weiſt, daß ich dich liebe, ich weiß deine vortreffliche ſchönheit, auch weiß ich, daß ich liebe, aber nicht geliebt werde, ſo ſetze keinen Fueß mehr weither Romio vnd faß ein Hertz. O liebe, ich rueffe dich an, ſtehe mir bey! An diſen orth iſt nicht weith ihr Schlaffgemach, darumb Jung kom her vnd ſinge das gemachte lied.

lied

Ach willkommen ſchenſte blumb, aufenthalt ſo vieler gaben,
Deine tugendt muß den Ruhm vor allen ſchönen haben.

Julieta licht der Zeit, keine Sonn iſt dir zu gleichen,
Deiner Zier vnd treflichkeit müſſen alle Damen weichen
Ach Julieta, dein Verſtand, welcher himmliſch iſt zu ſchetzen,
Gib mir nur ein liebespfand, daß mich ewig kan ergetzen.
Julieta, du mein Hertz, Julieta, mein behagen,
Stille meiner Seelen Schmertz, den ich jezt ſo ſtarkh muß tragen.

Romio. Aber nun, o ihr meine Augen, ſchawet an den orth, wo Eure Sonnen verborgen! o nacht, ziehe vor die ſchwartze gardin, vnd durch eine dunkle wolkhe halte zurükh das erkennen meiner perſohn! Ich ſehe licht, darumb will ich waß naher hinzue tretten vnd ſehen ob ich Etwas vernehmen kan.

Julieta am Fenſter. Holla, was ſoll dieſes bedeuten? ein Muſik vor meinen Kammerfenſter? wer ſoll ſich wohl vnterſtehen bey nächtlicher weil mir vnruhe zu machen? Mein ſchlaff iſt unterbrochen, die gedankhen ſein verwürrt, die Natur, Verhängnuß vnd liebesbrunſt ſtürmen alle drey uber mich zuſamben vnd ſuechen mein verderben. Die Natur vnd lieb halten einen ſtreit in mir, doch will die liebe Meiſter ſein; die Natur aber will, daß ohne ihre gaben kein Ding müglich iſt zu vollbringen. Wan die Krafft der Natur nicht wäre, waß wolte doch die liebe thuen? O Romio! warumb heiſt du Romio? Mein Traum iſt außgelegt, du biſt der Mundigenſer, den ich in ſchlaff geſehen. Ach Romio, verendere den gehäſſigen Nahmen! Die Verhängnuß ſtürtzet mich, die liebe reget ſich, die Natur treibet mich, o Romio, wan ich an dich gedenkhe, vor Freud ich dir mein liebe ſchenkhe.

Romio. Das ſtumme Wordt der Augen thuet die Meinung des Hertzens kundt; ach könnte meine ſchönſte dieſes auß meinem geſicht ſehen!

Julieta. Wie? waß ſeid ihr vor eine perſohn vnd wie iſt Ewer Nahmb? daß ihr Euch vnterſtehet bei Schlaffender Zeit vnter mein Fenſter zu kommen?

Romio. Mein Nahmb iſt — o ihr Götter, ſoll ich mich offenbahren? es ſeye, ja. Mein Nahmb, ſchönſte Julieta, iſt zwar ein feindſeliger Nahmb vnd heiſt Romio, aber o ſchöne, ſie verändre denſelben nach ihren belieben, wan nur mein Hertz ſtets zu dero Dienſten ſein kan.

Julieta. Waß, Romio? O Himmel, wie geſchieht mir! Iſt Romio vorhanden vnd hat mein Clagen gehört? O liebe, liebe, zu was bringeſt du mich! Romio, Romio, ſeid ihr noch vorhanden vnd habt meine reden gehört?

Romio. Etwas, ſchönſte Julieta.

Julieta. Ach Romio!

Romio. Was ſeufftzet ſie, meine ſchöne?

Julieta. Habt ihr?

Romio. Was gebieth ſie?

Julieta. Meine Clagen vernommen?

Romio. Nicht alles.

Julieta. Ach Romio, ich wolte, daß ihr nicht wußtet, daß ich Euch liebe.

Romio. Warumb ſchönſte Julieta, veracht ſie denn meine getrewe liebe? Schönſte Julieta, womit ſoll ich dann genugſamb meine getrewe liebe vnd das innerliche brennende Fewer meines Hertzens bezeugen? Oder will ſie nicht wiſſen, daß ich ſie liebe, wohlan ſo ſterbe ich, vnd mein grab ſoll ſein ein Denkmal ihrer tugendt. Aber mein Hertz iſt viel zu gering, auf dem Altar einer ſo unübertrefflichen Schönheit aufgeopfert zu werden, ach ſchönſte Julieta, acht ſie mich dann nicht würdig ihrer liebe, indeme ſie daſſelbe wieder zurükh winſcht, was ſie mir verſprochen?

Julieta. Werthſter Romio, ich wünſche ſie darumb wieder zurükh, auf daß ich ſie noch einmahl wider ſchenkhen möchte.

Romio. Schönſte gebietherin, ſo laſſet vns dan ein verbindnuß vnſerer getrewen liebe anjetzo aufrichten, dan ich ſchwöre allhier bey den hellglänzenden Mond —

Julieta. Ach ſchwört nicht bey den wankelmüethigen vnd vnbeſtändigen Mond!

Romio. Ach bey wemb ſolt ich denn ſchwören?

Julieta. Schwöret lieber gahr nicht.

Die Amme. Julieta! Die Frau Muetter rueſſt.

Julieta. Ich komme. Ach Romio macht Euch von hier, der orth iſt gefährlich, wofern Euch meines Vatters Diener allhier ſolten gewahr werden, dörfften ſie Euch daß leben nehmen.

Amme. Daß Euch Sanct Velten hol, ſo geht forth!

Julieta. Ich komm, ich komm, fahret wohl Romio! (ſie geht.)

Romio. Fahret wohl, ſchöne Julieta! Es iſt mir vnmöglich von diſen orth zu gehen, mich däucht ich möchte die gantze Nacht allhier verbleiben.

Julieta. (kommt zurück.) Romio, Romio! Ach Himmel, er iſt ſchon forth.

Romio. Nein ſchönſte gebietherin, Ewer getreweſter Diener iſt noch hier vnd erwarthet deroſelben Befehl, welchen er in aller Vnterthänigkeit außzurichten willens iſt.

Amme. Julieta, Julieta, wie wird's werden? Habt ihr nicht gehört daß die Fraw Muetter ruefft?

Julieta. Amme noch ein kleine Gedult, ich komme gleich. Edler Romio, ich habe Euch etwas offenbahren wollen, aber es iſt mir auß dem Sünn entfallen.

Romio. Ach ſchönſte Julieta, ich bitte, ſie befriedige mein Hertz mit einer glikbſeligen verſprechung ihrer gegenlieb!

Amme. Ey ſo plaudert das vnd keins mehr? Heiſt das der Fraw Muetter gehorſambt? Wart ihr werds kriegen!

Julieta. Nun ich komme ja gleich. Nehmet hin Romio, dieſes von mir vnd morgen vmb 9 vhr will ich Euch meine Meynung wiſſen laſſen.

Amme. Potz tauſendt Schlopermoſt! ſeid ihr noch da? Ey was denkt ihr? Iſt daß nicht ein ſchand, daß man das Menſch nicht heimb kan bringen? So gehts mit den jungen Teufel, wan man ihnen zuelaſt ein Finger, ſo wollen ſie die gantze Handt haben. Nun geht, oder ich ſags.

Julieta. Nun ich komme ja. Lebet wohl Romio!

Romio. Vnd ſie auch, ſchönſte Julieta!

Julieta. Ach Romio! (abit.)

Romio. Ach Julieta! — Nun gebe dich zufriden Romio, dieweillen du gegenliebe verſpührſt von der vnvergleichlichen Julieta. Ich will mich wider nacher Hauß verfügen dan ich ſehe, daß Aurora ihr langes Liegen bey dem alten Titon vberdrüſſig, vnd Phöbus fangt an allgemach herfür zu brechen vnd ſeine erröthete Wangen außzubreiten."

Von hier ab wird die Handlung ſehr zerſtückelt, die Scenen ſind willkürlich und ohne folgerechte Nothwendigkeit zuſammengeſtellt; einzelne Stellen des Originaldialoges finden ſich verſtreut in Auftritten vor, wohin ſie gar nicht gehören, kurz, die Redaction der gemeinſchaftlichen Schauſpielerarbeit wird hier immer ſchwächer. Intereſſant iſt es wahrzunehmen, wie nach Geſchmack und Einſicht der Darſteller, einzelne Rollen ſich viel genauer als andre an das Original halten; dies iſt beſonders in denen das Mercutio und Benvolio der Fall.

Die Einmiſchung des Pickelhering findet überall gerade da Statt, wo ſie die kraſſeſten Gegenſätze erzeugt. So tritt, nachdem Romeo den Tybalt erſtochen hat und von Benvoglio zur Flucht getrieben iſt*), Pickelbering auf und ſpricht: „Wer viel zu thuen hat, hat viel zu ſchaffen. Ich glaube nicht, daß alle Menſchen in der weldt ſo viel zu thuen haben, alß ich allein. Jetzt ſoll ich lauffen vnd ſehen waß vor ein tumult auf der Gaſſen? Aber waß liegt hier vor ein voller Naßküttel? Potz ſchlapperment! das iſt Tipold. Bluet er doch als wie ein Schwein. Holla Tipold, ich befehle dir bey des Hertzogs Vngnad, daß du aufſteheſt vnd geheſt mit mir! Er will nicht andtworten, ja er iſt gahr todt. Larmen! Larmen! Tipold iſt todt geſtochen, geſtorben vnd lebt nicht mehr!

Der Fürſt kommt. Was iſt diß vor ein tumult, vnd wer iſt Vrſach hiervon?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, Herr Hertzog, aber das weiß ich wohl, daß ich hier Tipold todtliegend gefunden hab vnd hier iſt der Mann, der prave Poſt bringen kann.

Fürſt. Kanſt du auch wiſſen, wer dieſe Mordthat begangen?

Pickelbering. Ich kan mirs leicht einbilden, weil er geſtochen, ſo wirds ein Degen gethan haben.

Hertzog. Schweig, du biſt ein Narr.

Pickelhering. Das kan wohl ſein, ich glaub es ſelber.“

---

*) Schlegel's Uebers. 3. Akt 1. Scene.

Hierauf erzählt Benvolio den Hergang und die Scene verläuft wie bei Shakeſpeare.

Pickelhering bringt auch Julien die Nachricht von Tybalts Tode und Romeo's Verbannung, wobei er ſich mit der Amme zankt, während Julia verzweifelt; er iſt es auch, der Romeo beim Vater aufſucht, um ihn auf die Nacht zu Julien zu beſcheiden, überall wo die Situation den Gipfel der Leidenſchaft erſteigt, miſcht er ſeine platten und klobigen Späße ein.

Shakeſpeares Muſikantenſcene bei Juliens Leiche iſt ſo oft als gefühlverletzend angegriffen worden, dieſer Kontraſt aber erſcheint wahrhaft wohlthuend, wenn man das brutale Verhalten Pickelhering's bei Julietas vermeintem Tode dagegen hält.

*) Die Gräfin Capulet kommt in Juliens Zimmer mit der Amme und Pickelhering, die ſich auf das ärgſte herumzanken und ſchimpfen. Endlich geht die Amme Julien zu wecken und kommt wehklagend zurück.

Amme. Ach gnd. Fraw, was Vnglück! Julieta liegt in ihrer beſten Kleidung ausgeſtrecket vnd todt.

Pickelhering. Das iſt erſtunkhen vnd erlogen! Weil ſie ausgeſtrekt liegt, ſo muß ich gehen vnd ſehen was ihr ſchadt, dan ich verſtehe mich trefflich auf die außgeſtrekte Krankheiten. (abit.)

---

*) Schlegel's Ueberſ. 4. Akt 5. Scene.

Gräfin. Der Himmel bewahre mich, Amme, waß für ein Schrökhen hab ich eingenommen!

Amme. Ich wolte es wäre nicht gut. Fraw waß ich geſagt, aber ich wolt mir die Naſen abſchneiden laſſen, wan Julieta nicht todt iſt.

Pickelhering. (kommt zurück) O Ellend! O Noth! O Barmbhertzigkeit! O Mauſericordia! Julieta hat ſich zu todt geſtorben! O erſchrökhliche Poſtzeitung! Sie ligt ausgeſtrekt mit Händt vnd Fueſſen vnd iſt ſo ſteuff, als ein gefrohrner Stockfiſch.

Gräfin. Wie, was ſagſt du Pickelhering, Julieta todt?

Pickelhering. Das weiß ich nicht, ob ſie todt iſt, aber ſie liegt vnd rührt ſich nicht vnd ihre Seel iſt ſchon in den 24 Elementen.

Gräfin. O Jammer! O Ellend! Iſt Julieta todt, ſo hat meine Frewd ein End! Ach armer Graff Paris, waß wird er darzue ſagen. Aber hier kompt mein Herr. Ach Julieta, armſelige Julieta!

Capolet. (kommt) Was iſt, liebſte Gemahlin? Was vor eine Travrigkeit preſſet Thränen von Euren Augen vnd zwinget Euch zum weinen?

Gräfin. Ach liebſter Herr vnd Gemahl, Vnglikh vber Vnglikh!

Capolet. Der Himmel bewahre vnß alle vor Vnglikh! Waß ſoll dieſes bedeuten?

Pickelhering. Herr, der Mader iſt ins Taubenhauß kummen vnd hat 2 junge tauben zu todt gebiſſen, ob er's gahr gefreſſen, das weiß ich nicht, und das iſt ja Englikhs genug.

Gräfin. Ach liebſter Herr und Gemahl, Julieta iſt todt.

Pickelhering. Iſt dan das ſo groſſe Sach, daß ein Mahl ein Menſch ſtirbt?

Capolet. Wie? waß? Julieta todt? da ſeye der Himmel vor!

Gräfin. Es iſt nicht anders, dan die Amme und Pickelhering haben ſie beyde todt geſehen.

Capolet. Iſt es wahr Pickelhering?

Pickelhering. Ich vermeine wohl es wird wahr ſein, dan ſie ligt und rührt ſich nicht, hört und ſieht nicht und ligt außgeſtreckt wie ein Holtzklotz. Weiter brauchts nichts mehr, alß daß die Schüler kommen, tragen ſie hinweckh und ſingen: mit Frid und Freud fahr ich dahin und reiſe meiner Straſſen.“ u. ſ. w.

Es iſt nur noch übrig, die Behandlung der Kataſtrophe zu betrachten.

Folge und Inhalt der Scene auf dem Kirchhofe ſind wie bei Shakeſpeare, bemerkenswerth iſt nur, daß die Perſonen alle in Verſen ihr Leben beſchließen. Paris letzte Worte ſind:

Ach weh, ich ſterbe hier!
Julieta liebſte brauth,
Jetzt komm ich auch zu Dir
Weil Du mir warſt vertraut.

Als Romeo ſich den Tod giebt ſpricht er:

Himmel verzeihe mir
Was ich hier hab gethan,
Ich ſterbe willig hier
Als Julieta's Mann.

Juliens Abſchied vom Leben iſt länger:

Ach Vatter, Muetter, Freundt,
Ich nahmb von Euch Valet,
Ich ſterbe voller Schmertz
Ihr wüſt nicht wie mirs geht.
Ach Romio, mein Schatz
So biſt Du nun geſterben,
Du haſt durch deinen todt
Mir auch mein todt erworben.
Nimb hin, o Jupiter (ſtoßt)
Mein Seel von diſen Leib,
Damit ich nicht allhier
In ſtetten Jammer bleib. (ſtirbt)*)

Am Ende des Stückes, nachdem der Vater, wie in Shakeſpeares Originale, die ganze Geſchichte der Liebenden nochmals erzählt hat, laſſen ſich noch die folgenden Schlußbetrachtungen vernehmen.

Herzog. Waß hier der Himmel nimbt,
Das kan er wiedergeben,
Wir müſſen ſein bedacht
Dort vor das ewig Leben.

---

*) Sollte Wieland nicht einem ähnlichen Muſter bei ſeiner Ueberſetzung von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum gefolgt ſein?

Capelet. O Jammervoller ſchmertz
Julieta iſt geſtorben,
O Wunderſchöne blum,
Du biſt zu früh verdorben.
Pater. Die Jugend iſt nicht klug,
Sie liebet vnbedacht,
Die lieb hat ſie gahr offt
Zu ſolchen Fall gebracht.
Capelet. Kunnt Paris nicht mein Kindt
In ſeinem Leben kriegen,
So ſoll er nach dem todt
In ihren Grabe liegen.
O werthe Schauerzahl,
Heiſt diß nicht recht betrüben?
Ein jeder hütte ſich
Vor ſolchen Vnglückslieben!

Dies iſt der Abriß jener früheſten Geſtalt, in welcher Shakeſpeares Meiſterwerk die deutſche Bühne betrat*).

---

*) Nach Gervinus war Barthold Feind (1678—1723) der erſte deutſche Schriftſteller, der den „berühmten engliſchen Tragicus Shakeſpeare" kennt und lobend erwähnt, dieſe Bearbeitung iſt ein Beweis, daß er auf der deutſchen Bühne früher gekannt war, als in der Literatur.

Hans-Wurſtiaden[*]).

In Wien, wo die volksthümliche Poſſe ſich am längſten und ſelbſtändigſten behauptet hat, findet man den reichſten Schatz handſchriftlicher Zeugniſſe vom Leben und Treiben des Hans Wurſt; ihnen habe ich die nachfolgenden Mittheilungen entnommen, welche einige neue Züge den bisher bekannten hinzufügen werden.

Zuerſt gebe ich hier eine der Stegreifcomedien, wie ſie an jedem Theaterabende der Haupt-Action zu folgen pflegten. Es muß erwünſcht ſein, einen ſolchen Entwurf einmal vollſtändig kennen zu lernen.

Die Angabe des Inhaltes der Scenen iſt ziemlich genau, ſie zeichnet die Entwicklung des Dialoges ausführlicher vor, als dies an andern Orten der Fall iſt, dennoch iſt auch hieraus zu erſehen, wie viel den Extemporanten noch zu thun übrig blieb und wie freie Bahn ihrer Erfindung gegeben war.

---

*) Anhang zu Seite 343

Die Braut von ohngefähr*).

Actores.

Hans Wurſt, ein Officier
Dulcinde, ſeine geweſene Geliebte
Moccolo, ihr Mann
Colombine, ihre Aufwärterin
Zoppolo, ein Diener des Moccolo.

Unter einem Ritornello von Trompeten und Pauken kommt Hans Wurſt als Officier und ſingt ſeine Aria.

I.

Ihr Feuer-Mörſer ins Gewehr!
Ihr Säbel fort, rangirt euch her!
Ihr Pauken auf und tummelt euch!
Trompeter lärmt und haut zugleich!
Bum bum! Tra ra!
Ihr Martis-Söhne kommt herbey
Erhebt ein lautes Feldgeſchrey
Und machet den Soldatenſtand
Mit Ruhm der ganzen Welt bekannt.

---

*) Sie iſt eine der zierlichſten unter den Wiener Manuſcripten, gehört aber vielleicht nicht mehr ganz in Stranitzky's Periode. Den Hans Wurſt ſpielte vermuthlich ſchon der gewandtere und jüngere Prehauſer.

Ruft aus:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Wer iſt ſo brav als wie ein Held
Wenn ihn boute selle ruft ins Feld?
Er rücket aus, er haut und ſticht
Bis daß der Feind den Hals zerbricht
Bum bum! Tra ra!
Und wenngleich Kugel, Spieß und Schwerdt
Ihm ſelber durch den Bruſtfleck fährt,
So fraget doch ein Held nichts drum
Und ſetzt ſich mit dem Tod herum.
Er ſchreit:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Wann er crepirt. Victoria!

Iſt dann einmal der Feldzug aus
Und ruffet ihn Rappel nach Haus,
So geht er als ein Cavalier
Mit ſteiffen Schritten ins Quartier.
Bum bum! Tra ra!
Da lernt man, was die Bauern ſchiert,
Beim Weib im Haus wird remontirt,
Man ruckt ins Treffen vor das Faß
Und macht mit Wein-beerl-Blut ſich naß.
Man ſingt:
Bei bum bum bum und tra ra ra
Es lebe Mars! Victoria!

Er erzählet hernach, daß er den Feldzug bereits geendigt und bei Anfang des Frühlings in die Winterquartiere gerückt ſei, um ſeiner ehemaligen Liebſte, der Zucker=ſüßen Dulcinde ſeine Aufwartung zu machen. p. Indeſſen kommt Colombine, welche, da ſie den Hans Wurſt erblicket, zu ſchreyen anfangt und ihn für einen Geiſt hält, nachdem ſie aber durch Hans Wurſt von ſeinem Leben und Geſundheit überzeugt worden und dieſer ſie um den Wohlſtand ſeiner Geliebten befraget, erzehlet ſie mit Betrübniß die Schmerzen, welche ſeine Entfernung der Dulcinde verurſacht und indem ſie den Character der Dulcinde annimmt, ſingt ſie die Aria.

II.

Wie grauſam ſchreibt nicht deine Kreide
Fortuna, falſches Trampelthier?
Du führſt mein Leben, meine Freude,
Den Hans und auch die Wurſt von hier;
O Hans, ſo muß ich dich verlieren,
Ach Wurſt, ſoll ich dich nicht tranſchiren?
Ach netzt ihr Thränen Hand und Fuß
Ah! Ah!
Weil ich mein Liebſtes meiden muß.

Bringt Ofengabeln, Feuer=Zangen
Und lauter ſolches Mordgewehr,
Bringt Beſenſtiel und Hopfenſtangen
Zu meiner Selbſtermordung her!

Denn ſoll ich dich, mein Kind, verlaſſen,
So will ich ſelbſt den Tod umfaſſen,
So reiß ich mir ſogleich vom Fleck
Ah! Ah!
Den Kopf mit ſammt den Lauſen weg!

Geht hin, ihr ſchmerzensvolle Winde,
Die ihr von hinten mich entſeelt,
Erzählet meinem Engels-Kinde
Wie heftig mich ſein Abſchied quält.
Sagt, wie die Trennung mich erſchrecket,
Daß ſie die Strauchen mir erwecket,
Und daß ich endlich für Verdruß
Ah! Ah!
Am Magenkrampf verzappeln muß.

Hans Wurſt wird durch die dabei vergoſſenen Thränen der Colombine gleichfalls zum weinen bewegt, und da dieſe ihm die Verzweifflung der Dulcinde weitläuftig erzehlt, glaubet er anfangs, daß ſie ſich gar aus Desperation umgebracht habe, da er aber das Gegentheil erfahret und höret, daß Dulcinde aus lauter Betrübniß einen andern Mann genommen habe, erzörnet ſich Hans Wurſt und drohet denſelben umzubringen. Colombine ſucht ihn zu beruhigen, indem ſie ihm in Abweſenheit des Mannes zu einer Unterredung mit ihrer Frau zu verhelfen verſpricht, dabei aber ſich zu moderiren gerathen. Hans Wurſt fahret gleichwohl zu brutalisiren fort, hierüber erfolget das Duett.

III.

Hans Wurſt.

Heraus, du blutbegier'ger Degen
Marchire deinem Feind' entgegen!

Colombine.

Ach nicht doch, ſteckt ein!

Hans Wurſt.

Zerknicke, zerſtücke, zerſtücke!

Hans Wurſt.	Colombine.
Zerſetze,	Verbleibet
Zerplatze	Verzeihet
den Hund!	Verweilet.

Colombine.

Ei mein?

Beide.

Zum Plunder, nein nein!

Hans Wurſt.

Ihr Stiefel, gebt Feuer!

Colombine.

Piano, zum Geyer?

Hans Wurſt.	Colombine.
Greifft an!	Seid ſtill

Man muß behutſam gehn
Wenn man beglückt ſein will.

Hans Wurſt.

Potz Gift, ſoll man den Schatz mir mauſen
Nein wart', ich will den Dieb verzauſen.

Colombine.

Ich bitt, laſſ's ſein!

Hans Wurſt.

Ertränke, erhenke, verſenke!

Hans Wurſt.	Colombine.
Zerreißen	Bedenket
Zerbeißen	Erwäget
den Schelm.	Betrachtet.

Colombine.

Ey mein?

Beide.

Zum Plunder, nein, nein!

Hans Wurſt.

Ich ſchmirkle für Hitze.

Colombine.

Erſparet die Blitze.

Hans Wurſt.	Colombine.
Ins Gewehr!	Seid ſtill!

Man muß vernünftig ſein,
Wenn man vergnügt ſein will *).

Dulcinde will anfangs der Colombine nicht glauben, was dieſe ihr von der Anweſenheit des Hans Wurſt er-

---

*) Hiernach ſind vermuthlich Beide abgegangen und die Scene — bisher wohl Straße oder freie Gegend vorſtellend — hat ſich in ein Zimmer verwandelt, in welchem Colombine mit Dulcinde erſchien.

zehlet, da aber Hans Wurſt durch ſein Tanzkunſt ſolches bekräftiget, empfanget ſie ihn voller Freuden und verſichert ihn ihrer beſtändigen Zuneigung, über welche angenehme Verſicherung Hans Wurſt für lauter Vergnügen ohnmächtig wird und da er ſich ein wenig wieder erholet, ſeine Aria ſingt.

IV.

Ihr Sterne, es iſt aus, hier fällt der ganze Reuter
Mit Stieffel, Schwertt und Sporn auf einmal in den Quark
Die Liebe ſchmeißt den Held, gleich einem Bärenhäuter,
Durch einen Lungenhieb vom Rößerl in den Sarg.
Trompeter, blaß Retraite, Camrad, begrab mich doch,
Der arme Hans, die arme Wurſt pfeifft auf dem letzten Loch.

Dein Auge ſpeiet mir, du ſchönes Ungeheuer
Ein ganzes Arsenal von Schmermel ins Gefriß,
Das Herz fliegt in die Luft, und bei ſo vielem Feuer
Macht mir der Pulverdampf im Hoſen einen Riß.
Trompeter blaß Retraite, es iſt um mich geſchehen,
O armer Hans, o arme Wurſt, du mußt zu Grunde gehn.

Beide Weibsbilder bemühen ſich ihn wieder zu ermuntern, indeſſen läſſet ſich Moccolo an der Thüre hören, die Andern erſchröcken und wiſſen nicht wo ſie den Hans Wurſt verbergen ſollen, weil das Zimmer keinen andern Ausgang hat, endlich hat Colombine einen Einfall, welchen ſie der Dulcinde heimlich eröffnet und dem Moccolo die Thüre aufmachet, da ſich mittlerweile die Dulcinde auf einen Seſſel ſetzet und den Hans Wurſt hinter ſich verbirget. Moccolo kommt ſodann heraus und zanket mit Colombine warum ſie ihn ſo lange warten laſſen, dieſe entſchuldigt ſich aber mit einer Unpäßlichkeit, welche ihre Frau überfallen. Moccolo will ſich bei der Dulcinde um ihren Zuſtand erkundigen, wird aber durch Colombine abgehalten, daß er ſich dem Seſſel nicht nähern kann und gebeten in ſein Zimmer zu gehen und das Arzneyfläſchel zu holen, Moccolo will daß Colombine dies verrichten ſoll. Dulcinde, da ſie ſiehet, daß ſie den Alten nicht los werden kann, befiehlt daß Colombine dableiben ſolle, weil ſie ſchon beſſer würde, fragt Moccolo, worum er ſo geſchwind wieder nach Haus gekommen, dieſer erzählet, daß er ein unvergleichliches Bild angetroffen und weil man ihm ſolches nicht verkaufen wollen: habe er es zu leihen genommen und wolle es geſchwind copiren. Er läſſet die Staffelei nebſt andern zum mahlen benöthigten Sachen herbeibringen und ſolches vor den Eingang der Thüre ſtellen*), der Colombine aber wird das Farbenreiben aufgetragen, welche umb den Alten einzuſchläfern, ihm allerhand Caressen machet und auf Befehl der Dulcinde zur Zeitverkürzung eine Arie ſinget.

---

*) Vermuthlich durch den Diener Zoppolo, welcher ſonſt unnütz auf der Liſte des Perſonals ſtände.

V.

Alte Liebe roſtet nicht,
Ob das Glücke auch zu Zeiten
Ihren Fortgang unterbricht,
Hat es doch nichts zu bedeuten
Herz und Herz bleibt ſich verpflicht',
Alte Liebe roſtet nicht.

Aus den Augen aus dem Sinn
Iſt ein Sprichwort falſcher Herzen,
Treuer Seelen ihr Gewinn
Iſt, auch bei der Trennung ſcherzen,
Denn hier gilt der Unterricht:
Alte Liebe roſtet nicht.

Sucht ein alter Knaſterbart
Das Vergnügen gleich zu ſtören,
Muß doch ſeine dumme Art
Selber nur die Luſt vermehren,
Es bleibt doch wahr, was man ſpricht:
Alte Liebe roſtet nicht.

Dazwiſchen daß dieſes geſchiehet und der Alte mit malen beſchäftiget iſt, erweiſet Dulcinde dem Hans Wurſt allerhand heimliche Caressen, worüber der Colombine das Maul wäſſerig wird und ſie vom Singen aufhört, durch welche Nachläſſigkeit es dann geſchiehet, daß der Alte den Hans Wurſt endlich gewahr wird und ſolchen, als einen Verletzer ſeiner Hausehre ermorden will, Hans Wurſt ganz forchtſam bittet um Pardon. Colombine aber ſchlagt ſich ins Mittel, protestirt vor die Unſchuld der Dulcinde und ſagt daß der Herr Officier nicht wegen der Frau, ſondern wegen ihrer hergekommen und ihr Amant ſey. Hans Wurſt lobet den Einfall der Colombine, weil ihm ſolcher das Leben erhalten und bekräfftiget das, was Colombine geſagt; der argwöhniſche Moccolo aber merket den Betrug und zwinget den Hans Wurſt unter Androhung des Todes, daß er ſogleich der Colombine im Ernſt die eheliche Hand reichen muß; über welchen Zufall und daß Colombine von ohngefähr eine Braut werden, dieſe ihre Freude, Hans Wurſt aber ſein Mißvergnügen bezeuget und mit dem Duett die Burlesque endet.

VI.

Colombine.

Wer hätte dies gehofft?
Ich krieg' den Mann zu eigen,
Wie Jener die Ohrfeigen,
Schaut, unverhofft kommt oft!
Da ich den Flederwiſch ſchon wollt' zu Markte tragen
Ertapp' ich bloß zum Spaß die ſtrenge Frau beim Kragen.

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Hans Wurſt.

Der Teufel hat ſein Spiel.
Wann man die Narrenkappen
Zuſchneidet andern Lappen,
Kommt man ſelbſt in April.
Wer aufs Rebhäendel zielt, der trifft wohl mittlerweile
Ein Flügel von der Krah, ein Bügel von der Eule.

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit.

Colombine.

Ihr Jungfern gute Nacht.
Ich kann als Frau nun prangen.

Hans Wurſt.

Ich wollt' du wärſt gehangen
Eh du auf mich gedacht.

Colombine.

Komm liebſter Tauſendſchatz, du bleibeſt mein, ich deine.

Hans Wurſt.

(Es heißt halt: wie es kommt und nicht ſo wie ich meine.)

a due

In puncto accidit
Quod non in seculo spes nunquam credidit."

Dieſem Scenarium mag ſich eine kleine Auswahl aus einer Sammlung von mehr als zweihundert ſolcher Arien, wie ſie dieſer Stegreifcomödie eingeſchoben ſind, anſchließen. Die Anſtößigkeit ihres Ausdrucks wird nach Allem, was ich von dem Treiben des Hans Wurſt bereits mitgetheilt, nicht befremden. Wer die alten volksthümlichen Poſſenreißer kennen lernen will, darf die Beſudlung nicht ſcheuen, die von dieſer Bekanntſchaft unzertrennlich iſt.

Hans-Wurſt-Arien

aus der Comödie

Die durchleichtige Schäferin.

Sag alte Runkunkel, was fallt dir doch ein
Als ſollte mein Herze verliebt in dich ſein?
Zwei Augen, als wie ein Stroh-Waſchel ſo ſchön,
A tropfelnde Naſen, Miſt-krampene Zahn,
Pfui Deixel, die machen a Grauſen bey mir.
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack dich von hier!

A ſchrumpfete Goſchen, a faltert's Geſicht
Seind heuer im Lieben ka Mode mehr nicht.
Geſpenſter und Wild-Säu' die würden erſchreckt,
Wenn man dich bey Nachtzeit im Acker aufſteckt,
Du reimſt dich zur Liebe wie Mars und Friedrich*)
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Du taugſt nicht für mich!

---

*) Der Hans Wurſt in den engliſchen Comedien Seite 183 macht ſchon denſelben Witz „Maz Schotte und Herr Merten" zu reimen

Drum laß mich, du Närrin, im Lieben ungheit,
Denn ich geh bei keinem Tanzbären zur Freyt.
Wenn ich dich von hinten und vornen beſchau,
So däucht mich ich ſeh' den leibhaft'gen Wauwau.
Ich will nicht, ich mag nicht, es grauſt mich vor dir,
Pasquelle, Pasquelle!
Du alte Schabelle!
Geh pack' dich von hier!

Aus der Comödie

Der in ein Ey verſetzte Hans Wurſt

Auwedl! wie wird mir ſo talket ums Hirn,
Du machſt mi ganz dämiſch, du herzige Dirn.
I waß nit, es iſt mir nit wohl und nit weh,
Es kützelt und beißt mi, als wär' i voll Flöh',
Es jucket, es krappelt,
Es zucket, es zappelt,
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Du biſt ja ſo dunkel, ſo grußlet und braun,
I möcht' mer die Augen im Kopfe zerſchaun,
Das Gfrieſerl, das Wamperl, das Pratzerl, der Schopf
Verkehrt mir die Därmer, verdreht mir den Kopf.
Es ſummet, es ſauſet,
Es brummet, es brauſet
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da;
i. a.

Ach thu mer den G'fallen, wann i di ſchön bitt',
Bleib bei mir und nimm mi, verſag mirs da nit,
Du glaubſt nit mei Schatzerl, wie narriſch das Blut
Aus Liebe im Ranzerl ramatten mir thut.
Es ſchnurret, es raſſelt,
Es purret, es praſſelt
Bald oben, bald unten, bald dorten, bald da:
i. a.

Aus der Comödie
Endymion.

Potz Gift! es macht der Zorn
Am ganzen Leib mich ſchwitzen,
Ich ſtink' von hint' und vorn
Nach Donnern und nach Blitzen,
Es fangt der Grimm in mir
Wie Feuer an zu gloſen,
Die Gluth bricht aus den Hoſen
Zu meinem eignen Graus mit Knall und Schall herfür.

Wart ſchmirklender Scapin
Ich werde dich eriſtiren
Und dir mit Terpentin
Den breiten Hintern ſchmieren.
Du wackelnd dickes Aaß
Ich werde dich curanzen,
Ich drück' dich wie ein' Wanzen,
Und ſtech' dir gar ein Loch in dein vier-Eimerfaß.

Sollſt du, Nußbeißer, mich
Um meinen Schatz bemauſen?
Wart Plunzen, ich will dich
Dafür mit Kolben lauſen.
Ich ſchmeiß dich braun und blau
Du razza maledetta
Ja wenn ich's G'wehr da hätte,
So ſpießt' ich dich ſogar wie eine wilde Sau.

Aus der Tragi-Comödia

Der Erzzaubrer Joannes de Luna.

Lirum larum Löffelſtiel!
Hexen kann ich, was ich will.
Daß ein alt's Weib Runzeln kriegt,
Daß der Mann die Frau betriegt,
Daß a ſteinern-Brucken-Dirn'
Trotz der Fräule will parir'n,
Hex i nach der Modi g'ſchwind,
Schnipp und Schnapp, als wie der Wind,
Wer's nit ſieht, iſt blind.

Krimpes krampes Flederwiſch!
Mäus und Ratten auf den Tiſch
Flöh' und Wanzen in das Bett
Hex ich, als ob's g'ſchneyet hätt!
Zieh ich mir die Hoſen aus,
Fahrt a Donnerwetter raus.
Ka Menſch ſieht es mir nit an
Was mei Schnipperl, ſchnapperl kann,
Ih bin halt a Mann!

Aus der Comödie

Hans Wurſt, der unvorſichtige Schwätzer.

Nun ſo gieb halt her, mei Schatzerl,
Dein Speckjaſſes, mollet's Pratzerl,
Schau, ich ſchmeiß' mein Pratzerl drein,
Daß ich dein dafür will ſein.
Aber Lamperl
Fopp mi nit,
Sonſt mei Wamperl
Schau auf di,
Denn wann du mi thät'ſt betriegen
Würd'ſt du a paar Waatſchen kriegen,
Daß dir's Batz gleich ſchlechterding
Auſſer ging!

Schau, wie herzig iſt's, mei Mauſerl,
Du mei Weiberl ſuchſt mer Lauſerl,
Ich dein Mannerl fang' dir Flöh,
Mutterl iſt das nit ne ne.
Aber Trutſcherl
Mi allein!
Aber Wutſcherl
Sonſten Kein'm!
Dann ſollt' ich an Andern ſchmecken
Menſch, wie wollt' ich dich zudecken!
Ich trät' dich auf einen Streich
Todtenbleich.

Aus der Komödie

Der weibliche Jäger.

Duett.

Colombine.

Dunkle Zweige, grüne Schatten,
Kommet meinem Schmerz zu ſtatten,
Bringt zum ſüßen Zeitvertreib —

Hans Wurſt
(verſteckt, als Echo.)

Mir ein Weib!

Colombine.

Schaffet anmuthsvolle Wälder
Mir in eure kühle Felder
Jenes was ich gerne hätt' —

Hans Wurſt.

In das Bett!

Colombine.

Macht daß ſich mein Leid verliert!

Hans Wurſt.

Und der Deixel gar crepirt.

Colombine.

Soll, ihr muntern Nachtigallen,
Euer Singen mir gefallen?
Ach ſo ſinget, daß die Lieb —

Hans Wurſt.

Iſt ein Dieb.

Colombine.

Geht, ihr ſtillen Weſtenwinde,
Hin zu meinem Engelskinde,
Sagt, daß ich vor lauter Pein —

Hans Wurſt.

Bin ein Schwein.

Colombine.

Geht, erzählt daß Amor iſt —

Hans Wurſt.

Jener Wolf, der mich auffrißt.

Colombine.

Frohes Echo, komm und ſage,
Wann ich deinen Mund befrage,
Ob mir meine Luſt iſt nah?

Hans Wurſt.

Schatzerl ja.

Colombine.

Glücke ſprich: ſoll es geſchehen,
Daß ich mich vergnügt kann ſehen?
Wann ſtillt ſich mein Liebes-Durſt?

Hans Wurſt.

Beim Hans Wurſt.

Colombine.

Wird mein Liebſter mir vertraut?

Hans Wurſt
(hervorſpringend)

Schatzerl ja, mit Haar und Haut!

Die unverſchämten Unanſtändigkeiten dieſer Arien bezeichnen aber bei Weitem nicht die Grenze deſſen, was der **Hans Wurſt** ſich erlauben durfte. Beim Durchleſen der aufgeſchriebenen Scenen traut man ſeinen Augen kaum. Welch eine Fluth von Gemeinplätzen und ſchaalen Plattheiten! und als deren einzige Würze etwa die Anmerkung „hier hat Hans Wurſt allerhand Lazzi mit Priegeln“, oder eine Maſſe der ſchamloſeſten Schmutzereien.

Man kann einwenden: die beſſern Witze ſeien extemporirt worden, gut! dann darf man ſich aber auch überzeugt halten, daß wir die ärgſten Unflätbereien eben ſo wenig aufgeſchrieben finden.

Ich wage es nicht hier Scenen mitzutheilen, die noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Wiener Theater geſpielt worden ſind; die man anziehend genug gefunden hat ſie aufzuſchreiben, damit ſich ihr Ausdruck, bei den Wiederholungen, ja nicht verwiſche, die alſo ſelbſt von Damen, und auch von Damen der höheren Stände — die ſich nicht ſelten bei dem Hans Wurſt delectirten — angehört und angeſehen worden ſind.*) Man muß dieſen Zuſtand der Sitten und des Geſchmackes feſt im Auge behalten, um die nächſtfolgende Entwicklungsperiode verſtehen zu können.

---

*) Was Prutz in ſeinen Vorleſungen über die Geſchichte des deutſchen Theaters S. 216 und 17 aus Schlagers Skizzen mittheilt, giebt eine ohngefähre Vorſtellung davon.

Jeſuitenſpiele.*)

Die beſte Auskunft über die großen Feſtſpiele der Jeſuiten, über die Buntheit ihrer Compoſition, den Reichthum ihrer Ausſtattung, die Geſchicklichkeit und Complication ihrer Scenerie ertheilen die Programme, welche gedruckt ausgegeben wurden, um die Aufmerkſamſamkeit und Spannung dafür zu erregen. Die Wiener Bibliothek bewahrt deren eine Menge, möge eines für viele ſprechen.

Im Jahre **1743** wurde vor dem Kaiſerlichen Hofe „da Maria Thereſia und Franz I. den Siegespreis in dem Kaiſerlich Academischen Collegio der Geſellſchaft Jeſu ausgetheilt, folgende Action solemniter exhibirt.“

Constantinus
Durch Kraft des Kreuzes Beſieger
Maxentii.

Den Anfang machte ein muſikaliſches Vorſpiel.

---

*) Anhang zu Seite 371

Die Bühne ſtellt einen Felſen im Meere vor, an welchen Andromeda gefeſſelt iſt. Meerungeheuer aller Art erſcheinen, ein Wallfiſch unter ihnen, in den Wolken ſieht man „den Hofſaal des Jupiter und derer übrigen Götter." Perſeus kommt, erlegt die Meerungeheuer, befreit Andromeda, übergiebt aber ſeinem Freunde Phineus ihre Beſchirmung, während er auf weitere Abentheuer zieht.

Dieſes Vorſpiel, ſo wie die folgenden Zwiſchenſpiele waren Nachahmungen derer, welche in den Myſterien vorkamen. Dort ſollte durch Darſtellung einzelner Momente aus dem alten Teſtamente, mitten im Verlaufe der Paſſionsgeſchichte, die Uebereinſtimmung der Vorgänge des alten und neuen Bundes dargelegt werden, die Jeſuiten griffen noch weiter und wollten im heidniſchen Mythus eine Analogie mit der chriſtlichen Geſchichte nachweiſen. So paralleliſirt hier die modificirte Fabel von der Andromeda und von Perſeus endlichem Siege durch das Gorgonenhaupt, den Sieg des Conſtantin durch das Kreuz.

Wie Perſeus alſo im Vorſpiele zuerſt Andromeda gewann, ſo ſieht man in der erſten Abtheilung des Spieles Conſtantin zur Herrſchaft gelangen. Lagerſcenen, Heereszüge, Schlachtgetümmel beleben die Bühne.

Im erſten muſikaliſchen Zwiſchenſpiele ſtellt die Bühne eine dicke Waldung vor „welche ſich verliert in eine tiefe Wildniß, ſo dem Auge durch das kahle Gebirg und abſtürzendes Gewäſſer ein angenehmes Schrecken einjaget."

Hier köpft Perſeus die Gorgo und wird von der verſteinernden Kraft des Hauptes unterrichtet, er nimmt es mit ſich.

Dagegen zeigt die zweite Abtheilung, wie Conſtantin gegen Maxentius zieht und auf ſein Gebet das Kreuz am Himmel erſcheint, Engelſchaaren ihn unterrichten, daß er unter dieſem Zeichen ſiegen werde, worauf er es vor ſeinen Schaaren hertragen läßt.

Im zweiten muſikaliſchen Zwiſchenſpiele kommen nun die Meiſterſtücke der Scenerie und des Maſchinenweſens zum Vorſchein. Der treuloſe Phineus will Andromeda rauben, die ſich vor ihm auf den Felſen im Meer geflüchtet hat. Er baut aus den Gebeinen der von Perſeus erlegten Meerwunder und mit Hülfe einiger Fahrzeuge eine Schiffbrücke. Indem er ſie aber mit ſeinen Gefährten betritt, erſcheint Perſeus auf dem Flügelpferde. „Phineus ſtürzt ſich ins Meer, ſeine Geſellen werden bei Erblickung des Meduſenhauptes zu harten Felſe und geben mit ihren Rücken den Weg ab, auf welchen Perſeus ſeine erlöſte Braut in den Port zurückführt. Das Meer wird in die Luſtgärten Adonis verkehrt mit Springbrunnen, Bildſäulen, Blumen-Bethern und Krottenwerk.“

Die dritte Abtheilung der Haupthandlung giebt dieſem Zwiſchenſpiele an theatraliſchem Aufwande wenig nach. Die große Schlacht zwiſchen Conſtantinus und Maxentius wird geſchlagen. Man kämpft um die Tiberbrücke und wie im Zwiſchenſpiele vor dem Meduſenhaupte, ſo erliegt hier Alles vor dem Kreuze. Die Feinde werden in die Tiber getrieben, der Siegeszug geht über die Bühne. „Der Rath von Rom bekehrt ſich, da er das Kreuz erblickt, fällt vor denen chriſtlichen Feldzeichen nieder und betet den förchterlichen Nahmen Christi an.“

Es folgt nun auch ein muſikaliſches Nachſpiel, in welchem „das Ehrengebäude der Minerva (bedeutet das acad. Collegium) ſich in einen Tempel der Oeſterreichiſchen Gottesfurcht, der Medusen-Schild in das auf den dreiſpitzigen hungariſchen Bergen erhobene Kreuz verwandelt.“

In einem älteren Stücke muß die Fabel von der Andromeda die Analogie zur Geſchichte der Opferung des Iſaac hergeben, und dieſer einfache patriarchaliſche Stoff hat eine wunderliche Doppelintrigue — vielleicht eine kindiſche Nachahmung ſpaniſcher Comödien — zur überflüſſigen Würze erhalten. Das Programm dieſes Stückes klärt uns außerdem über die ſprachlichen Fähigkeiten der frommen Väter, welche dem Gymnaſium vorſtanden, in überraſchender Weiſe auf. Die Anſchlagzettel der elendeſten Wandertruppen dieſer Zeit geben kein ſo klägliches Deutſch zum Beſten. Schon Nicolai hat in ſeiner Reiſebeſchreibung Anfang und Ende dieſes Programme mitgetheilt, hier iſt es vollſtändig.

Abrahami
Gegen Gott
Und
Isaaci
Gegen ſeinen Vatter Gehorſamb.

Auf offentlicher Schaubühne vorgeſtellet von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrenen, Wohl-Edlen, Edlen, Ehr- und Sinnreichen Jugend der Andert und Grünen Schull im Gymnasio der Geſellſchaft Jesu, den 22 Tag des Brachmonats im Jahre 1725.

Inhalt.

Abrahamus, nachdem er in Palaestinam abgereiſet, wird von Gott ermahnet, ſeinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erſcheinung dem Himmel aufzuopfern. Welcher den göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (ſo ihme ſelbſten den Scheiter-Hauffen zugetragen und ſelben beſtiege) ſchon würklich Enthaubten wolte, aber er iſt von einem Engel mit wehrendem Streichführen innengehalten worden. Genes. c. 22.

Vorſpill.

Die Meer-Nymphen beſtallen wegen Cassiopes Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfiſch vorzuwerffen und reichen ſolche Mercurio dar, an eine Felſe anzubinden.

Erſte Vorſtellung.

Abrahamus vergleichet ſich wegen einem Brunnen mit zweien Fürſten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen geſtattet wird.

Andere Vorſtellung.

Abrahamus höret eine ihme vermahnende Stimme, ſeinen Sohn Isaacum Gott aufzuopfern, welcher auch ohne Verzug darein willigt.

Dritte Vorſtellung.

Meidis ein Hirt, ſo den dem Abrahamo gegebenen Befelch hörete, erzehlet alles was darbey vorgegangen der Sarae, welche darauf häftig entrüſtet, alles mit Klagwörtern anfüllet.

Vierte Vorſtellung.

Abrahamus nach von Sara erhaltener Urſach ſothaner Traurigkeit beſtrafet ſolche, und darbey ermahnet dem Willen Gottes nichts in Weg zu legen.

Fünfte Vorſtellung.

Isaacus ſambt Artanno, einem Hirten, lobet Palaestinae Wälde und Bersabees Auen, ſtimmet zugleich in Ankunft Meidis ein Hirten-Geſang an, weſſen letzterer Geſang einen traurigen Ausgang bedeuten ſollte.

Sechste Vorſtellung.

Sara aus Größe der Schmertzen vergeſſend voriger Ermahnung beginnt mit Isaaci Kleidern Artannum anzuthun, der Hoffnung, daß ſie ſolches durch Liſt, wie er ihr verſprochen, vollziehen könne.

Unterſpill.

Mercurius bindet Andromedam an eine Felſe an, welcher der Wallfiſch mit aufgeſperrtem Rachen nachtrachtet.

Siebente Vorſtellung.

Abrahamus, auf daß er die betrübte Saram in etwas tröſte, befilcht Isaacum mit Artanno die Kleider zu wechſeln und giebt vor: als ſolle Artannus, nicht aber Isaacus aufgeopfert werden.

Achte Vorſtellung.

Neidis kommt denen von Abrahamo zurückkehrenden Isaaco und Artanno entgegen, vollziehet Sarae liſtigen Befelch ohne ſonder Mühe und Widerſtand, indeme ſie glaubten, als wäre er vom Vatter geſendet.

Neunte Vorſtellung.

Der ſchon allbereith reiſefertige Abrahamus tröſtet die weinende Saram und giebt vor, es müßte, gemäß neu ergangen Befelchs, ein Hirt anſtat Isaaci aufgeopfert werden. Gehet mit Isaaco und Artanno dem Berg zu.

Zehnte Vorſtellung.

Sara nach erhörten neuen Befelch will faſt verzweifeln, in Meynung als wollte Gott ihr liſtige Anſchläg alſo belohnet haben, wenn nemlich anſtatt des vermeinten Hirten, der wahre Isaacus, ſo mit Hirten-Kleidern angethan, getödtet werden ſollte.

Eilfte Vorſtellung.

Abrahamus ſammt Isaaco, der da alles zur Schlachtbank gehöriges mit ſich getragen, beſteigen den Berg, Isaacus den Scheiterhaufen, allwo da Abrahamus den Streich führet, fallet ihme ein Engel ins Schwerdt und haltet ſolches auf.

Zwölfte Vorſtellung.

Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleidern zurück, und lobet ſambt der Sara, ſeiner Gemahlin, Gott und den ihnen wiederumb geſchenkten Sohn.

Nachſpill.

Perſeus führet die allbereith von ihme entbundene, und dem Wallfiſch entriſſene Andromedam als ſeine Braut fort.

Alles zur größeren Ehre Gottes.

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

Ende des erſten Bandes.

Berichtigungen.

Seite 13, Zeile 13 von oben, ſtatt: Engel lies: Engeln.
„ 78, „ 10 „ oben, „ kirchlicher lies: geiſtlicher.
„ 97, „ 1 „ unten, „ jeder lies: Jeder.
„ 114, „ 3 „ oben, „ Auszuge lies: Ausgänge.
„ 115, „ 6 „ unten, „ Emporbühne lies: eine Emporbühne.
„ 190, „ 9 „ unten, „ von Luſtſpielen lies: in Luſtſpielen.
„ 195, „ 11 „ oben, „ geſchehen lies: geſchahen.
„ 198, „ 6 „ unten, „ tritt lies: trat.
„ 230, „ 9 „ unten, „ machen lies: machten.
„ 233, „ 4 „ oben, „ Greſſingers lies: Greſſingers.
„ „ „ 2 „ unten, „ Braſſant lies Breſſant.
„ 245, „ 6 „ unten, „ fuhrt lies: fuhrte.
„ 255, „ 1 „ oben, „ reilich lies: freilich.
„ 262, „ 7 „ unten, „ wenige lies: weniger.
„ 328, „ 9 „ oben, „ Scheirſar lies: Schnirſar.
„ 367, „ 9 „ oben, „ erinnte lies: erinnerte.

Dramatiſche

und

dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Sechſter Band.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

von

Eduard Devrient.

Zweiter Band.

Die regelmäßige Schauſpielkunſt unter der Prinzipalſchaft.

Leipzig.
Verlag von J. J. Weber.
1848.

BIBL
REG
MONA

Inhalt des zweiten Bandes.

I. Frau Neuberin und die Leipziger Schule.

(1727 — 1760.)

Seite

Nothwendigkeit der Schule 3

Die Neuber 4

Ihre künſtleriſche Richtung 5

Errichtung ihrer Truppe 7

Gottſcheds Einfluß 8

Die Wiedervereinigung der Literatur und des Theaters . . 11

Das Perſonal der Neuber'ſchen Truppe. Koch. 12

Schönemann, Suppig, Heydrich 14

Die Reformen der Neuber 15

Schwierigkeiten das Repertoir zu reformiren 16

Das Koſtüm 22

Charakteriſtik der Leipziger Schule 25

Bedrängniſſe der Neuber 31

Großartige und uneigennützige Anſicht der Neuber . . . 33

Der Herzog von Schleswig-Holſtein ihr Beſchützer . . . 34

Verbannung des Harlekin 35

Ueber die Abſchaffung der Masken und des Stegreifſpieles . . 37

Hinderniſſe und Kämpfe in Hamburg 42

Zerwürfniß mit Gottſched 44

Seite
Bruch mit Hamburg, ihre Abſchiedsrede . . . 46
Reiſe nach Rußland und Rückkehr . . . 48
Krieg mit Gottſched . . . 49
Erſte Abdankung ihrer Truppe, ſie privatiſirt . . . 52
Wiedererrichtung . . . 53
Literariſche Bewegung. Das Schäferſpiel . . . 54
Holberg . . . 55
Das rührende Luſtſpiel . . . 56
Leſſings Erſtlinge . . . 57
Auflöſung der Neuber'ſchen Truppe . . . 58
Das Ende ihrer Künſtlerlaufbahn . . . 58
Apologie . . . 59
Ihre letzten Lebensjahre . . . 61
Tod und Begräbniß . . . 62
Ihr Denkmal . . . 63

II. Schönemann und ſeine Truppe.

(1740 — 1758.)

Charakteriſtik Schönemann's . . . 65
Das Perſonal ſeiner Truppe . . . 66
Sein anfänglicher Ausgabenetat. Gehaltsverhältniſſe . . . 68
Seine Directionspraxis . . . 69
Spaltung ſeiner Truppe, die Prinzipalſchaft der Frau Schröder . . . 70
Schönemann in Berlin. Franz Schuch's Stegreifcomödien . . . 71
Die erſte Operette „der Teufel iſt los" . . . 76
Schönemann's Beſchwerden über das Publikum . . . 77
Sein Bedrängniß durch Koch, Schuch und Nicolini . . . 81
Seine Truppe bildet ein Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin . . . 82
Konrad Eckhof's Charakteriſtik . . . 83
Eine deutſche Schauſpieler-Academie . . . 88
Eckhof's Vorträge . . . 91
Aufhebung der Academie . . . 94
Eckhof's Directionseinfluß . . . 94
Aufhebung des Hoftheaters . . . 96
Ehrenvolle Erſcheinung der Truppe in Hamburg . . . 97
Schönemann's Vernachläſſigungen und falſche Schritte . . . 99
Eckhof's Abgang . . . 100
Wilde Wirthſchaft bei der Truppe . . . 101
Schönemann giebt ſie auf . . . 103

Seite

Sein Lebensende 103
Seine verlaſſene Truppe ruft Eckhof zurück 104
Aufführungen ohne Decorationen und Coſtüm 105
Koch übernimmt die Schönemann'ſche Truppe 106

III. Kochs Prinzipalſchaft. (1750 – 1771.)

Anfängliche Schwierigkeiten, ſchlechtes Repertoir, Leppert . . 107
Zuwachs des Perſonals, Brückner 108
Charakteriſtik von Kochs Direction 109
Die Zeitumſtände 111
Intermezzi, Brück 112
Eigentliche Einführung des Singſpiels 113
Die erſten Theaterkritiken 115
Die Leipziger Schule unter Koch 116
Leſſings Tadel der affektirten Manier 118
Der franzöſiſche Einfluß, Moliere 119
Die Reform der deutſchen Dramatik 120
Leſſing 121
Leſſing und Eckhof 124
Miß Sara Sampſon, das erſte deutſche Familiendrama . . . 125
Sein Einfluß auf die Schauſpielkunſt 126
Die Natürlichkeitsrichtung 128
Koch übernimmt die Schönemann'ſche Truppe 129
Die Geſellſchaft Döbbelins bildet in Weimar ein Hoftheater . . 129
Verſtärkt dann die Hamburger Truppe Koch's 130
Koch's Direction 131
Sein Streben nach Stabilität der Bühne 132
Eckhof verläßt ihn, vereinigt ſich mit Ackermann 133
Koch wieder in Sachſen, das neue Leipziger Theater . . . 134
Fortſchritt des Coſtümweſens 134
Hillers Opern 136
Moraliſche Anfechtungen des Theaters 138
Koch in Weimar, Streit mit Wäſer 138
Er übernimmt das Berliner Theater 139
Ueberblick der dortigen Zuſtände 139
Die Gebrüder Schuch, Döbbelin, die Frauen Neuber und Brandes 140
Ramler 141
Verbannung des letzten norddeutſchen Harlekins 142
Minna von Barnhelm 143

IV. Beginn der Hamburger Schule. Ackermanns Prinzipalſchaft. (1764—1767.)

Seite
Charakteriſtik Ackermann's . . . 146
Seine Frau und Töchter . . . 149
Friedrich Ludwig Schröder . . . 150
Frau Henſel . . . 151
Boek und Frau, Borchers u. A. . . . 152
Das neue Hamburger Theater, Ballett- und Coſtumprunk . . . 154
Weibliche Couliſſenfeindſchaft . . . 156
Seyler's und Löwen's Theaterplan . . . 157
Die Prinzipalſchaft Urſach des mangelhaften Zuſtandes . . . 158
Zwölf Hamburger Bürger übernehmen das Theater . . . 159

V. Das erſte deutſche Nationaltheater. Die Hamburger Entrepriſe. (1767—1769.)

Stabilität der Bühne, ihre hiſtoriſche Rechtfertigung . . . 162
Penſionen, Preiſe für Originaldichtungen, Abſchaffung des Balletts 167
Kunſtperſonal, Directorium . . . 168
Leſſing's Anſtellung. Dramaturgie . . . 169
Organiſationsfehler . . . 170
Löwen, der erſte Literat als Schauſpieldirector . . . 171
Die Dramaturgie als Zankapfel zwiſchen Leſſing u. d. Schauſpielern 175
Verlauf der Thätigkeit des Theaters . . . 179
Wirkung von Leſſing's Minna von Barnhelm auf die Schauſpielkunſt 181
Das Mißgeſchick der Entrepriſe . . . 184
Leſſing's Entrüſtung gegen das Publikum . . . 186
Der Götze-Schloſſer'ſche Theaterſtreit . . . 187
Die Entrepriſe geht zu Grunde . . . 189

VI. Kampf und Sieg des regelmäßigen Drama's in Wien. (1730—1776.)

Weiskern der Odoardo . . . 192
Joſeph Felix Kurz, der Bernardon . . . 192
Leinhaas, Schröter, Huber, Frau Nuth . . . 194
Bernardoniaden und Maſchinen-Comödien . . . 195
Vergleich der Wiener und norddeutſchen Zuſtände . . . 197
Die erſten Alexandriner-Tragödien in Wien . . . 198

Seite
Beginn des Burleſkenkampfes . . . 199
Einführung der Theater-Cenſur . . . 200
Die Kaiſerin übergiebt dem Magiſtrate das Theater . . . 200
Mangelhafte Organiſation . . . 201
Das Theater an der Burg wird kaiſerlich . . . 203
Fortgang des Kampfes gegen das regelmäßige Drama . . . 204
Die Stellung der Stegreifſpieler . . . 206
Ihre Emolumente . . . 207
Philipp Haffner, das Lokalſtück . . . 210
Das Theater wird verpachtet. Hilverding. Die erſte Tantieme . . . 213
Affligio . . . 214
Sonnenfels tritt an die Spitze der Reformparthei . . . 215
Das Perſonal des regelmäßigen Drama's . . . 217
Die Stegreifſpieler ſterben aus . . . 218
Bender und wieder Affligio als Pächter . . . 219
Bernardon's letzte Anſtrengung für die Burleske . . . 220
Affligio's letzte Umtriebe dafür . . . 223
Graf Kohary übernimmt die Pachtung . . . 223
Sonnenfels giebt ein Programm der neuen Direction aus . . . 225
Verhältniß der Dichter . . . 225
Angemaßte Stellung gegen die norddeutſchen Bühnen . . . 226
Aufforderung an den Adel, zur Bildung der Schauſpieler mitzuwirken 227
Die vornehme Theaterorganiſation . . . 228
Sonnenfels wird abgeſetzt. Reorganiſation . . . 231
Sonnenfels zerfällt auch mit den Schauſpielern . . . 232
Zuſtand der Schauſpielkunſt . . . 234
Das Repertoir . . . 236
Kaiſer Joſeph II. errichtet ein Nationaltheater . . . 238

VII. Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und ſein Tod. (1769—1778.)

Die niederſächſiſche Comödiantengeſellſchaft . . . 241
Eckhof u. A. trennen ſich von Ackermann . . . 241
Die feindliche Begegnung Schröders mit Eckhof . . . 242
Ackermann's Tod . . . 246
Schickſale der Seyler'ſchen Truppe . . . 247
Eckhof rettet Seyler durch ſeine Direction . . . 248
Die Seyler'ſche Geſellſchaft am Weimar'ſchen Hofe . . . 250
Emilia Galotti . . . 250

Seite
Das Melodrama 252
Die Oper 253
Die Seyler'ſche Geſellſchaft am Gothaer Hofe und in [illegible] 254
Das Gothaiſche Hoftheater 255
Eckhof's Directoriat 257
Die Begrenzung ſeiner Miſſion 259
Ueberblick über das Wirken ſeines Lebens 261
Rollenſucht 263
Neigung zur Karrikatur in komiſchen Rollen 264
Seine Lobredner. Nicolai, Schink 265
Iffland's Urtheil über ihn 269
Leſſing's Zeugniß von ſeiner franzöſiſchen Nuance 270
Eckhof's Odoardo 273
Schröder's Urtheil 274
Summariſche Charakteriſtik 277
Sein Vermächtniß. Die Penſionskaſſe 282
Sein Tod 285
Sein Grab 286

VIII. Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Das Repertoir 287
Die deutſche dramatiſche Literatur 288
Die Schauſpielkunſt war an ſchwachen Gedichten gewachſen 291
Der Franzoſenkrieg der Schauſpielkunſt 294
Ueberſicht der Vorgänge in Deutſchland 296
Götz von Berlichingen zuerſt in Berlin aufgeführt 296
Der Fortſchritt in Coſtüm und Decoration dabei 297
Koch's Tod 298
Das Theater in Dresden 298
Der Sieg des regelmäßigen Drama's in München 299
Das Theaterweſen in Stuttgart 301
In Caſſel und in andern Reſidenzen 302
Das Nationaltheater in Mannheim. Marchand 303
Ober- und Niederſachſen die Erziehungsſtätte der Kunſt 305
Fortſchritt der charakteriſtiſchen Decoration 306
Fortſchritt des Coſtüms 307
Der Schauſpielerſtand 309
Die Gehalte 310

Seite
Fortdauer der geiſtlichen Angriffe . . . 312
Uhlig's Tod . . . 313
Friedrich der Große tritt der Geiſtlichkeit entgegen . . . 313
Der Theaterſtreit zwiſchen d'Alembert und Rouſſeau . . . 315
Sulzer's und Leſſing's Vertheidigung des Theaters . . . 315
Apologie des Standes . . . 316
Bürgerlicher und ſittlicher Zuſtand . . . 317
Mittel, den Stand zu heben . . . 322
Leſſing dringt auf Theaterſchulen . . . 324

IX. Schröder's Direction der Ackermann'ſchen Geſellſchaft. (1771 — 1780.)

Schröder's Jugend . . . 326
Beginn ſeiner Künſtlerlaufbahn . . . 329
Schröder bei Bernardon-Kurz. Stegreifſpiel . . . 332
Er übernimmt die Direction der mütterlichen Prinzipalſchaft . . . 333
Das Kunſtperſonal. Seine Stiefſchweſtern . . . 334
Reinecke . . . 335
Brockmann . . . 336
Bedrängniſſe durch Nicolini . . . 339
Das Stegreifſpiel in Celle . . . 341
Der thätige Gemeinſinn der Geſellſchaft . . . 342
Schröder's Syſtem der künſtleriſchen Leitung . . . 344
Seine Vorleſungen als erſte Leſeprobe . . . 344
Seine Verfeinerung der Regie . . . 345
Fernere Maaßregeln . . . 347
Das kunſtrichterliche Parterre . . . 348
Schröder's ſchauſpieleriſche Ausbildung . . . 350
Sein Uebergang zu tragiſchen Rollen . . . 351
Die Aufführung von Götz von Berlichingen . . . 353
Wie ſchwer es Schrödern wurde ernſte Wirkungen hervorzubringen 357
Die Aufführung des Hamlet . . . 359
Seine Bearbeitung . . . 360
Brockmann's Darſtellung mit Schröder's verglichen . . . 363
Aufführung des Othello . . . 366
Die Kunſtgenoſſenſchaft löſt ſich auf. Charlottens Tod . . . 368
Schröder vollendet ſeine Selbſterziehung zum Tragiker . . . 370
Ende der Ackermann'ſchen Geſellſchaft . . . 373
Der Werth Shakespeare's für die Schauſpielkunſt . . . 374

Seite
Seine Zuſammenſtellung mit Molière . . . 376
Die Schauſpielergeſchicklichkeit in ſeinen Gedichten . . . 377
Schröder's Bearbeitungen Shakeſpeare's . . . 379
Seine Theilnahme für die Bewegung der vaterländiſchen Literatur . 381
Sein Bildungsgang als Schauſpieler . . . 382
Abhängigkeit vom Geſchmack ſeiner Zeit . . . 383
Charakteriſtik ſeines Spieles . . . 384
Sein perſönlicher Charakter . . . 385
Das Anſehn, das er der Kunſt errang . . . 388

X. Ueberblick der theatraliſchen Organiſation.

Das Döbbelin'ſche Theater in Berlin . . . 390
Die Seyler'ſche Geſellſchaft in Churſachſen . . . 392
Der Unternehmer Bondini . . . 393
Wandertruppen dieſer Periode . . . 395
Die Entſtehung der Hoftheater eine hiſtoriſche Nothwendigkeit 396
Schwedt. Mecklenburg. Gotha. Mannheim . . . 399
Impresa des Münchener Theaters . . . 401
Das Wiener Nationaltheater . . . 402
Seine republikaniſche Verfaſſung . . . 402
Deren Unzuträglichkeiten . . . 404
Die Theaterpflanzſchule . . . 406
Das Perſonal des Trauerſpieles . . . 407
Schröder's und ſeiner Schule Hinzutritt . . . 409
Merkwürdige theatraliſche Kulturſtrömung . . . 412
Das Wiener Luſtſpiel und ſein Perſonal . . . 413
Stellung des Nationaltheaters zum Publikum, zur Cenſur . 416
Des Kaiſers fördernder Antheil . . . 417
Das Alterniren in den Rollen . . . 418
Mißglückte Wiederaufnahme der Alexandrinerſtücke . . 420
Die Conſtituirung der nationalen Schauſpielkunſt . . . 421

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Frau Neuberin und die Leipziger Schule.

(1727 — 1760.)

Dem Zuſtande, in welchem wir die deutſche Schauſpielkunſt in dem erſten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts verlaſſen haben, war es ganz entſprechend, daß eine Frau und ein Pedant es ſein mußten, die ihm ein Ende machten und gedeihliche Reformen herbeiführten.

Die Richtung, welche das volksthümliche Drama eingehalten, war ſo bis aufs Aeußerſte verfolgt worden, daß — nach dem Geſetze, welches wir an allen Entwicklungen beobachten können — nothwendig ein Umſchlagen ins andre Extrem erfolgen mußte.

Die ſchrankenlos phantaſtiſche Willkür mußte durch einförmige Regelrechtigkeit, die ungeſchlachte Rohheit durch conventionelle Dreſſur, die ſteife Formalität durch elegante Manier bezwungen werden, bevor neue Keime einer beſſeren nationalen Epoche Wurzel ſchlagen konnten.

Allen Bildungsbeſtrebungen in Deutſchland war nun einmal der franzöſiſche Hofmeiſter geſetzt worden, ſo mußte denn das Theater — dies verkleinerte Spiegelbild des Lebens — ſich ihn wohl auch gefallen laſſen. Ein für die franzöſiſche Regel fanatiſirter Pedant wie **Gottſched** mußte es ſein, der dem verwilderten deutſchen Drama den Kappzaum überwarf.

Und die Schauſpielkunſt, der Comediantenſtand, das ganze Theaterweſen war ſo durchaus eine heruntergekommene Wirthſchaft, ein verlüderter Hausſtand, in dem vor allen Dingen erſt wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand beſſer, als eine tüchtige Frau dies Geſchäft übernehmen konnte. — Und einer Frau von auserleſener Tüchtigkeit war dies vorbehalten.

Friederike Karoline Weißenborn, die Tochter eines Doctors der Rechte, war im Jahre 1692 zu Reichenbach geboren*) und ſcheint eine Bildung erhalten zu haben, welche über das damalige Bedürfniß des weiblichen Geſchlechtes hinausging. Ihr Vater zog als Advokat nach Zwickau. Verwittwet, kränklich und grämlich ſcheint er mit den lebhaften Neigungen der phantaſiereichen Tochter wenig ſympathiſirt zu haben. Wie der bedeutende Kunſtberuf während der Jugendblüthe des Mädchens ſich ausgeſprochen, welche Kämpfe ſie durchgemacht, was ſonſt ihr Leben bewegt haben mag, iſt unbekannt, ſie war 26 Jahre alt, als das häusliche Mißverhältniß einen heftigen Auftritt herbeiführte. Man erzählt, daß der von podagriſchen Schmerzen aufgeregte Vater ſie ſogar habe züchtigen wollen, indem er aber die Thür verriegelt, ſei das entſchloſſene Mädchen zum Fenſter hinausgeſprungen und nur durch die Gartenhecke vor einem tödtlichen Falle geſchützt, dem väterlichen Zwange für immer entflohen.

---

*) Wenigſtens wurde bei ihrem Tode im Jahr 1760 ihr Lebensalter amtlich auf 68 Jahre angegeben. Die herkömmliche Annahme, ſie ſei im Jahr 1700 geboren, entbehrt einer ſolchen Beglaubigung.

Ein junger Mann aus Zwickau, Johann Neuber, der ſie liebte, ging mit ihr, und beide ſchloſſen ſich der Spiegelberg'ſchen Comediantenbande in Weißenfels an.

Neuber iſt ſtets ein mittelmäßiger Schauſpieler geblieben, ſein hauptſächlichſtes Fach wurde der Anſelmo in der Stegreifcomödie, der alte Nachbar und Gevatter, dies bloße Bindungsmittel für die dramatiſche Handlung, aber er war ein verſtändiger, treuer Menſch. Die junge Weißenborn heirathete ihn und gewann ſich den thätigſten, unverdroſſenſten Geſchäftsgehülfen, wofür ſie ſeinen Namen in die Kunſtgeſchichte gebracht hat.

Das Talent der Neuberin, ihre beſſere Bildung, die energiſche Lebhaftigkeit ihres Geiſtes zeichneten ſie auf glänzende Weiſe vor ihren Genoſſen aus. Sie trat bald mit ihrem Manne zur Hoffmanniſchen Polniſch-Sächſiſchen Comödiantengeſellſchaft über, kam alſo in die Genoſſenſchaft der beſten Schauſpieler jener Zeit, mit Kohlhardt, Lorenz u. A. Sie fand Gelegenheit, an den Höfen von Dresden, Braunſchweig und Hannover franzöſiſche Schauſpieler zu ſehen und war die Erſte, welche es verſtand ſich den Vortrag des Alexandriners anzueignen und die feierliche Grazie ihrer tragiſchen Declamation nachzuahmen. Das gab ihren Rollen in der Haupt- und Staatsaction einen nobleren Anſtrich*), ältere Bearbeitungen regelmäßiger Tragödien wie Roderich und Ximene nach Corneille, Regulus nach Pradon, erhielten durch ihr Spiel wieder Raum auf dem Repertoir und ihre Weiſe fand um ſo ſchnellere Nachahmung bei den Genoſſen, als ſie in die Mode der Zeit ſchlug. Daneben zeigte ſie in der Comödie und Stegreifpoſſe Geiſt, Gewandtheit, Friſche und humoriſtiſchen Uebermuth. Beſonders gern ſpielte ſie in Männerkleidern. Mochte es nun ſein, daß dies ihrem entſchloſſenen raſchen Geiſte zuſagte oder mochte es wahr ſein, daß ſie es aus Eitelkeit auf das beſonders ſchöne Ebenmaaß ihrer Geſtalt that. Sie war eine Blondine von regelmäßigen Zügen und feurigem unternehmendem Ausdruck. In Studentenrollen war ſie außerordentlich beliebt.

---

*) Sie ſpielte Rollen wie die raſende Medea, deren im 1. B. S. 294 erwähnt iſt, Kohlhardt den Kreon, Hoffmann Jaſon, Frau Lorenz Creuſa.

Seltſamer Wechſel der Dinge, funfzig Jahre früher ſah man nur Knaben in Frauenrollen, jetzt war es ſchon haut goût geworden Frauen in Knabenrollen zu ſehen!

Als die Prinzipalin Hoffmann*) geſtorben war und das Glück dieſer Truppe zu wanken begann, hatte die Neuber ſchon einen großen Ruf und genoß der beſondern Aufmerkſamkeit des Braunſchweig-Blankenburgiſchen Hofes. Sie ſchloß ſich einer Theaterunternehmung des Caffetiers Wegner in Braunſchweig an und ermuthigt von dem Hofe, der ſich lebhaft für eine Reform der deutſchen Kunſt in franzöſiſchem Geſchmack intereſſirte, brachte die Neuber nächſt dem Regulus auch den Brutus und Alexander in Breſſands Ueberſetzungen und den Cid in einer neuen Bearbeitung vom Kriegsrath Lange auf die Bühne.

Der Beifall, welchen ſie bei dieſen Unternehmungen vom Hofe und manchen literariſchen Notabilitäten erhielt, begeiſterte die kühne Frau für den Gedanken, das Werk der Kunſtreform zur Aufgabe ihres Lebens zu machen. Sie entſchloß ſich daher mit ihrem Manne an die Spitze einer eigenen Truppe zu treten, mit welcher ſie ihren Plan ins Werk zu ſetzen dachte.

Von Hoffmanns Truppe gewann ſie die Familie Lorenz und die größte Schauſpielercelebrität jener Zeit, Kohlhardt, den Rabener gleich vortrefflich im Tragiſchen wie im Komiſchen nannte, deſſen Forcerollen der

---

*) Elenſons und Haaks Wittwe.

Brutus und der Kranke in der Einbildung waren, dem auch die Darſtellung der polternden Alten unvergleichlich gelang. Von einer Truppe aus den Rhein- und Maingegenden zogen Neubers brauchbare Talente heran, gewannen die Wittwe Gründler mit ihrer Tochter, den alten Denner und für einige Zeit die Familie Spiegelberg, welche ſich in Weißenfels kaum durch beſondern Schutz des Herzogs erhielt, und mit dieſer neuen Truppe und einem Repertoir, auf welchem jene Alexandrinertragödien ſich wie die weißen Raben ausnahmen, verſuchten ſie im Jahre 1727 einen Zug auf die Leipziger Oſtermeſſe.

Der Beifall, den hier das Publikum den Vorſtellungen zollte, war nicht von ſo entſcheidender Wichtigkeit für die Ausführung und Dauer der Neuber'ſchen Pläne, als der Umſtand, daß ſie ganz in die Intentionen paßten, welche der Magiſter Gottſched, der Senior der poetiſchen Geſellſchaft, zur Ausbildung der deutſchen Sprache und Dichtkunſt ſeit einigen Jahren hier mit Eifer verfolgte.

Sein Einfluß und der ſeines Anhanges war von großer Bedeutung. Er fand die Neuber bereit und willig in der Verfolgung ihrer Richtung auf ſeine Rathſchläge einzugehen. Auf alle Weiſe ſuchte er ſie daher zu fördern und zu heben, half ihr den Zeitpunkt des abgelaufenen Polniſch-Sächſiſchen Privilegiums zu nützen und es für ſich und ihren Mann unterm 8. Auguſt 1727 zu erwerben.

So war dieſe wichtige Conceſſion ſchon zum drittenmale in Frauenhänden, aber dieſe Letzte ſollte die Ehre des Geſchlechtes retten.

Leipzig diente von nun an über zehn Jahre der Neuber'ſchen Geſellſchaft zum Standquartier — wie die Wandertruppen die Stadt zu nennen pflegten, welche ihren vornehmſten Stützpunkt abgab, — außerdem beſuchte ſie vornehmlich Dresden, Braunſchweig, Hannover, Hamburg und Nürnberg. Der Antheil Leipzigs aber mit ſeinen Meſſen, welche ganz Deutſchland in Zuſammenhang mit dem, was hier die Bühne ausrichtete, erhielten, die Erinnerung, daß ſchon die erſte namhafte Bewegung in Velthens Geſellſchaft von hier ausgegangen ſei, Gottſcheds und ſeiner Schule eifriger Beiſtand, alles dies hob und trug vornehmlich die Beſtrebungen der Neuber'ſchen Geſellſchaft und gab ihren Reformen Kraft und Beſtand.

Mit Recht hat Leipzig ſich dadurch den Namen der Wiege der neuern Schauſpielkunſt erworben.

Gottſched und die Neuber ſchloſſen ſich um ſo aufrichtiger an einander an, da ſie einander nothwendig waren, ſie arbeiteten ſich in die Hände, ja ihre Abſichten ergänzten ſich gegenſeitig ſo vollſtändig, daß in ihren Wirkungen auf die Kunſtentwicklung Eines von dem Andern gar nicht zu trennen iſt.

Es war kein kleines Werk, das ſie unternahmen. Gottſched beabſichtigte eine totale Umwälzung des ganzen theatraliſchen Zuſtandes. Die willkürliche Formloſigkeit der Haupt- und Staatsaction, ihre ungenirten Sprünge in Ort und Zeit, ſollten nun mit einem Schlage der franzöſiſch verſtandenen Regel des Ariſtoteles von den drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, weichen; der Reiz des Decorationswechſels — wie bettelhaft er auch oft beſchaffen war — aufhören. Das bunte Durcheinander von Rede und Geſang, von ernſten und poſſenhaften Vorgängen ſollte einer ſchulmäßigen Trennung der Gattungen unterliegen; der amüſante Wettſtreit der Stegreifſprache verbannt, dagegen den Darſtellern eine vom Dichter wohlerwogene und ſorgſam gemeſſene und gereimte Rede in den Mund gelegt werden. Es waren, nach allen Richtungen hin, Extreme, welche der Schauſpielkunſt und dem Publikum damit zugemuthet wurden.

Gottſcheds Bemühungen gingen nun zunächſt dahin von den franzöſiſchen Tragödien, welche für ihn den Inbegriff der anzuſtrebenden Vortrefflichkeit enthielten, Ueberſetzungen zu ſchaffen, damit das Repertoir zu nähren, Publikum, Dichter und Schauſpieler daran zu bilden, bis allmählig deutſche Originale, nach dieſem fremden Geſchmack, die Ueberſetzungen ablöſen könnten.

Die Neuber hatte die Ausführung dieſes Planes bereits begonnen, und obſchon ſie ſelbſt eine ſehr gewandte Extemporantin war, und ihr das Memoriren ſo ſchwer wurde, daß es ihr ſelten vollſtändig gelang, obgleich ſie deutlich vorausſah, daß dieſelbe Schwierigkeit bei ihren Kunſtgenoſſen ihr unſägliche Hinderniſſe bereiten werde, daß ſie zudem mit dieſen Reformen auf eine für ſie nachtheilige Weiſe gegen den Volksgeſchmack verſtoßen werde — ging ſie dennoch mit eben ſo viel Selbſtverläugnung als Muth daran: den regelmäßigen, aufgeſchriebenen Stücken die Repertoirherrſchaft zu bereiten.

Dies künſtleriſche Bündniß Gottſcheds mit der Neuber iſt ein überaus wichtiger und folgenreicher Moment in der Entwicklungsgeſchichte der Kunſt.

Zum erſtenmale wieder bemühte die Literatur ſich ernſtlich um die Förderung der volksthümlichen Bühne. Endlich war der Augenblick gekommen, wo die gelehrten Dichter die Bedeutſamkeit der Schauſpielkunſt begriffen und ſich ihrer draſtiſchen Wirkungen zu bemächtigen ſuchten; wo dieſe dagegen ihre natürliche Abhängigkeit von der Poeſie wieder anerkannte und ſich ihr mit allen Kräften hingab. *Gottſched und die Neuber haben die Kluft geſchloſſen, welche ſo lange zwiſchen der Dicht- und Schauſpielkunſt, zwiſchen der höheren Bildung und dem volksthümlichen Theater lag.*

Der eigenthümliche Charakter der Neuber war ganz gemacht, ihr ſchwieriges Unternehmen durchzuſetzen. Scharfſinnig, kühn, energiſch bis zur Gewaltſamkeit, thätig bis zur Unruhe, eifrig und beharrlich bis zum Eigenſinn, ehrgeizig und eitel, war ſie fern von dem ſchmutzigen Eigennutze der gewöhnlichen Prinzipale; eher zur Verſchwendung oder doch zur Geringſchätzung des Geldes geneigt, wo es die Verfolgung ihrer beſſern Zwecke galt.

Schon aus dieſen Eigenſchaften ließ ſich ihr rühmliches Leben und deſſen trauriges Ende weiſſagen.

Eine glückliche Fähigkeit beſaß ſie, Talente zu erkennen, an ſich zu ziehen und zu bilden. In den erſten zehn bis funfzehn Jahren thaten ſich bei ihrer Truppe folgende Talente hervor: Kohlhardt, Lorenz und deſſen Frau, die Gründler mit ihrer Tochter und Philippine Tummler, Schröter, Jakoby, Weiſe, Winzinger, Klotſch, Steinbrecher, Meyer, Antuſch, Uhlich, Schubert und Wolfram, letztere drei von wiſſenſchaftlicher Bildung. Türpe, ein beſonders geſchicktes Nachahmungstalent, der nebenbei den Franzwein liebte, wie Neuber von ihm ſagte. Fabricius, der Kohlhardt in polternden Alten nachahmte und Bediente gut ſpielte. Eine der wichtigſten Stützen ihres Unternehmens aber gewann ſie 1728 in dem fünfundzwanzigjährigen Studenten Gottfried Heinrich Koch. Zu arm, ſeine Rechtsſtudien in Leipzig fortſetzen zu können, hatte er ſchon den verzweifelten Entſchluß gefaßt, ſich bei der ſächſiſchen Reiterei anwerben zu laſſen, als die Erſcheinung der Neuber'ſchen Truppe die Neigung zur Bühne in ihm weckte und die mannichfachſten Fähigkeiten dafür in ihm entdecken ließ.

So lange die franzöſiſche Declamationsmanier für muſterhaft galt, genoß er den Ruhm eines vortrefflichen tragiſchen Helden, ſelbſt Leſſing, in ſeiner Jugend, bewunderte ihn; die dauerndſte Anerkennung aber gewann er ſich in Charakteren der Moliere'ſchen Luſtſpiele, in Crispinen, Bauern und in ſogenannten Mantelrollen, d. h. ſolchen, welche auf der franzöſiſchen Bühne die maskenartige Tracht mit einem kleinen Mantel beibehielten. Es waren Bediente, die Sganarells, Mascarills u. dgl., welche Moliere ſelbſt geſpielt hatte. Als die Neuber'ſche Truppe 1736 und 37 in Straßburg ſpielte, ſah er den dortigen franzöſiſchen Schauſpielern ihre Spielart glücklich ab. Nächſtdem daß er alſo einer der erſten Schauſpieler der Truppe wurde, unterſtützte er das Repertoir als Schriftſteller, bearbeitete, richtete die Stegreifſtücke zu, dialogiſirte, überſetzte und brachte mehrere ſelbſtändige Stücke auf die Bühne. Noch mehr, er malte auch Decorationen und Neuber rühmt in ſeinen Briefen an Gottſched wiederholt ſeinen Fleiß und ſeine Geſchicklichkeit*). Daß Koch, bei ſeiner wiſſenſchaftlichen Bildung und ſchnell entwickelten Einſicht, alſo eine Art von Factotum der Trupp ewerden mußte,**) war natürlich.

---

*) 1731 ſchreibt er aus Nürnberg: „Koch malt erſchrecklich und künftige Michaelismeſſe werden wir unſere Schaubühne mit lauter neuen Verwandlungen ausputzen.“

**) 1737 heirathete er die Schauſpielerin Buchner, die ſanfte und zärtliche Liebhaberinnen ſpielte.

Im Jahre 1730 kam Johann Friedrich Schönemann von der Förſter'ſchen Truppe zur Neuber. Er war ein Harlekinſpieler, der ſich nun für die franzöſiſchen Bedienten — die im Grunde alle aus dem Arlequin hervorgegangen ſind — ausbildete. Seine junge Frau ſpielte zärtliche Liebhaberin.

Im nächſten Jahre trat Suppig, ein Dresdener, zur Neuber, gerade als ſie in Nürnberg ſehr verlegen um die Beſetzung des Liebhaberfaches war. Er ſchwang ſich in kurzer Zeit zu einem der berühmteſten Schauſpieler im Trauer- und Luſtſpiele auf, bewegte ſich auch mit Glück in der neuen Rollengattung der Chevaliers und Stutzer. Leichtes und fertiges Memoriren zeichnete ihn aus, eine Eigenſchaft, die durch die Verwöhnung des Extemporirens, bis gegen das Ende des Jahrhunderts hin, ſelten und rühmenswerth blieb.

Karl Gottlob Heydrich, der ſpäterhin als Liebhaber in den Wiener Stegreifſpielen berühmt wurde, kam erſt 1738 zur Neuber. Er war ein Jenenſer Student der Medicin, ſein ſchöner Wuchs, ſein guter Anſtand und einſchmeichelndes Benehmen machten ihn früh beliebt. — Eine Reihe von Talenten, welche weiterhin ſtets an der Spitze der Fortentwicklung ſtanden.

Die Verbeſſerung ihrer Kunſt begann die Neuber ganz einfach und verſtändig mit dem Nächſtliegenden. Sie hielt auf Fleiß und Pünktlichkeit bei Proben und Vorſtellungen, führte Ordnung und ehrbares Verhalten bei ihrer Geſellſchaft ein. Die unverheiratheten Schauſpielerinnen nahm ſie in ihr Haus, ſie waren ihre Pflegetöchter, die unverheiratheten Männer ihre Koſtgänger. Eine Einrichtung, welche der Oekonomie wegen, wohl auch bei andern Truppen eingeführt war*), die aber von der Neuber benutzt wurde, dem unſeligen Hange der Schauſpieler zum Wirthshausleben zu ſteuern und eine moraliſche Zucht über die jungen Leute auszuüben, in der ſie keinesweges gelind verfuhr. Liebſchaften der jungen Mädchen bei ihrer Geſellſchaft überwachte ſie mit Argusaugen und trieb die jungen Leute unnachſichtig auseinander oder in die Ehe. Dies erzeugte aber auch ein förmliches Familienleben, in welchem die Berufsthätigkeit ein wärmeres Intereſſe, ein genaueres Verſtändniß gewann und nicht wenig dazu beitrug der ganzen Geſellſchaft die Begeiſterung der Prinzipalin für die neue Wendung ihrer Kunſt einzuimpfen. Dazu mußten die Frauen an den Coſtümen ſticken und nähen helfen, die Männer, etwa wie Koch beim Decorationsweſen, oder bei den Schreibereien und den tauſenderlei Beſorgungen, welche die Theaterpraxis fordert, behülflich ſein. Kurz dies patriarchaliſche Bandenleben, durch die Abſonderung von der bürgerlichen Geſellſchaft nur noch enger zuſammengedrängt, wurde, in ſolcher Weiſe gelenkt, die zuverläſſigſte Pflanzſchule für die künſtleriſche und ſittliche Verbeſſerung des Standes.

---

*) Auch bei Wanderbühnen noch heutigen Tages beſteht

Dem Repertoir wurde natürlich die größte Sorgfalt gewidmet. Die Alexandrinertragödie konnte nur äußerſt langſam eingeführt werden. Wenn auch das Beiſpiel und die Leitung der Neuber bald eine ziemlich übereinſtimmende Handhabung der neuen Manier bei ihrer Geſellſchaft herſtellte, auch die Beſchwerlichkeit des wörtlichen Memorirens, wenigſtens bei den jüngeren Mitgliedern allmählig überwunden wurde, ſo war in den verſchiedenen Städten das Publikum keineswegs gleich bereit, die neue Gattung zu goutiren.

In Hamburg hielt es z. B. ſchwer damit, und doch mußte dieſe reiche Stadt als wichtiger Stützpunkt für die Truppe dienen. Erſt 1730 wagte ſich hier die Neuber mit ihren Tragödien hervor, obſchon ſie dieſe Stadt ſchon ſeit zwei Jahren regelmäßig beſuchte. „Die Verſe gefallen", ſchreibt Neuber an Gottſched, „aber man klagt über eine gewiſſe unbekannte verſteckte Dunkelheit, welche verurſacht, daß der Zuhörer nicht ſogleich Alles verſtehen kann, was geſagt wird; man muß Geduld haben, mit der Zeit wird ſich's geben."

So mußten alſo, zwiſchen den Tragödien, wieder Vorſtellungen mit allerlei Schauſtückchen, Lokalſpäßen und marktſchreieriſchen Ankündigungen gegeben werden um die Exiſtenz zu ſichern. Im nächſten Jahre ſchien Neubers Vertrauen gerechtfertigt, er ſchrieb: „Unſre

Comödien und Tragödien haben noch ſo ziemlich Zuſchauer. Die Mühe, ſo zu Verbeſſerung des Geſchmackes angewendet wird, ſcheint nicht gar vergebens zu ſein. Es finden ſich auch allhier verſchiedene bekehrte Herzen. Leute, denen man es faſt nicht hätte zutrauen können, ſind nunmehr Liebhaber der Poeſie geworden und Viele finden an den ordentlich geſetzten Stücken ein gutes Belieben.“ Die Freude dauerte aber nicht lange, je länger je mehr ſtieg in Hamburg der Widerwille gegen die langweiligen Stücke und die platt und holpricht überſetzten Verſe, man beſtand auf die grelle bunte Haupt- und Staatsaction und auf die alte Poſſenreißerei, was die Neuber förmlich in Verzweiflung brachte.

Aus Hannover ſchrieb Neuber im ſelben Jahre: „Hier habe ich beſſere Kenner von deutſchen Trauerſpielen angetroffen, als ich vermuthen können. Es ſind in etlichen Jahren ſehr viele Comödianten hier geweſen, worunter auch ſonderlich die Braunſchweigiſchen mit dem berühmten Harlequin Müller zu rechnen; dieſe alle haben hier die Leute ſo ſatt gemacht, daß ſie bei unſerm Anfang gar ſparſam kamen, dabei haben jene auch eine ſchöne Lebensart geführt, ſo daß man uns nicht eines Thalers Werth ohne Geld vertraute. Da wir aber unſre ſogenannte Verſe-Comödien anfingen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die zur hieſigen Landesregierung beſtellten Geheimen-Räthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die Uebrigen vom

Adel und alle Vornehmen bald nach, und nun geſteht jedermann, ſie haben dergleichen noch nie geſehen. Hingegen der Pöbel, welcher den vorigen Comödianten Nahrung gegeben, kann ſich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat grobe Poſſen zu machen.“

Aus Nürnberg, wo Neubers 1731 in dem alten offnen Theater der Meiſterſänger und Bürgercomödianten ſpielten, ſchrieb er: „Da wir die Woche nur zweimal agiren, und leicht durch das garſtige Wetter auch ein Tag verdorben wird, ſo habe ich erſt die Zeit abwarten müſſen bis ich erfahren, ob es möglich ſei, den Hieſigen einen Geſchmack von unſeren Schauſpielen beizubringen. Das hat nun anfänglich bei den Meiſten gar nichts heißen wollen, wenn geſagt worden: *eine Comödie von lauter Verſen.* Nunmehr ſind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen und bekommen viel Luſt, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu leſen. Unſer erſtes Stück war der Cinna; da fügte ſich's ſo glücklich, daß der Ueberſetzer, Herr von Führer, ſelbſt einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmſte Rathsherr iſt und Caſtellan genannt wird. Er wohnt auf dem hieſigen Schloſſe und hat durchgängig das große Wort zu ſprechen. Dieſer Patriot hat uns durch ſeinen Beifall guten Nutzen geſchafft und wenn es ſo fortfähret, wie es jetzo ſtehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Verſen werden. Am meiſten bedaure ich, daß ich nicht ſo viel Stücke habe, als nöthig ſind: keine Andre als ſolche aufzuführen.“

Und dies war das andere bedeutende Hinderniß. Wo die ~~Vor~~ſtücke größeren Beifall fanden, wie an den braunſchweiger Höfen, denen die Truppe nach Blankenburg und Wolfenbüttel folgte, in Straßburg, Frankfurth a/M., Kiel u. a. O. war der Mangel an Stücken Schuld, daß der errungene Vortheil nicht verfolgt werden konnte und doch immer die alten Improviſationen oder Halbimproviſationen der Hauptbeſtand des Repertoirs blieben. So viele Mühe ſich auch Gottſched gab in ſeinem Kreiſe zu Ueberſetzungen und Originalen anzuregen, ſo langſam gingen doch die Reſultate ein. Neuber ließ ſie ſich Actweis ſchicken, um ſo raſch als möglich die Aufführung vorbereiten zu können und bat und trieb und drängte in all ſeinen Briefen darum.

Man glaubt es kaum, welch eine beharrliche, unverdroſſene Mühe Neubers und ihre Truppe an die Verbeſſerung ihrer Aufführungen ſetzten. An den Verſen der längſt gegebenen Stücke wurde unabläſſig geändert und gebeſſert, ja wenn neue, beſſere Bearbeitungen erſchienen, ſo ſcheute man ſelbſt die kaum zu überwindende Arbeit des Umſtudirens nicht.

Auch in dieſer Epoche blieb die dramatiſche Literatur an Eifer und Thätigkeit hinter der Schauſpielkunſt zurück.

Wie gering war die Ausbeute der Production im neuen franzöſiſchen Geſchmacke an Ueberſetzungen und

Originalen, welche Neubers von 1727 bis 1740 aufführen konnten' Folgende Stücke waren es, welche die Bahn der Reform gebrochen: Regulus, Brutus, Alexander von Breſſand, der Cid vom Leipziger Bürgermeiſter Lange, der zweite Theil des Cid von Magiſter Heynitz, Cinna von Führer überſetzt. Die Liebe in den Schäferhütten, ein Original von Picander (Henrici), Sancio und Senilde von Koch, aus einer König'ſchen Oper, in Alexandrinern verfaßt, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt, ein Original von Koch. Racine's Iphigenia in Aulis von Gottſched, Racine's Berenice von Bandcke überſetzt. 1731 erſchien die vielbeſprochne Tragödie „Der ſterbende Cato," welche Gottſched aus den Originalen des Addison und des Deschamps, wie ſeine Schweizer Gegner ſagten, mit Kleiſter und Scheere zuſammengebracht hatte, die aber dennoch, unterſtützt von Kohlhardts trefflichem Spiele in der Hauptrolle, große Senſation auf der Bühne machte und binnen fünf und zwanzig Jahren zehn Auflagen erlebte.

Ferner wurde aufgeführt: Ulyſſes von Ithaka, ein Orginal von Ludwig, die Horacier und Timoleon, Originale von Behrman, die Horacier von Corneille, Cajus Fabricius nach einer Dresdener Oper vom Magiſter Müller verfertigt, der Tod Cäſars, ein Original von Koch, Voltaire's Brutus und Alzire, Racine's Britanicus, Phädra und Eſſex, alle von

Stüven überſetzt, Mithridates von Prof. Witter in Straßburg, Polyeukt von Frau Dr. Link, Cornelia von Gottſched's Frau, Voltaire's verſchwenderiſcher Sohn von Koch überſetzt und das Erſtlings-Original von Elias Schlegel: Die Geſchwiſter in Taurien.

Nimmt man, daß unter dieſen 27 Stücken 15 bloße Ueberſetzungen, die andern Bearbeitungen waren, oder wenn auch ſelbſtändige Dichtungen, ſich doch entſchieden an vorhandene Originale anlehnten, ſo erſcheint, für eine dreizehnjährige Arbeit der dramatiſchen Literatur, die Ausbeute gering genug.

Die Comödien Moliere's und ſeiner Nachfolger hinzugerechnet, reichte das Alles doch für die Bildung eines total neuen Repertoirs von regelmäßigen Stücken nicht zu; wenn anders das Publikum überall ein ſolches geduldet hätte. Haupt- und Staatsactionen und Burlesken mußten alſo fortwährend gegeben werden. Aber die Neuber brachte einige Ordnung hinein, reinigte die Poſſen vom ärgſten Schmutz und Pöbelwitz, erfand ſelbſt Stegreifſcenarien, ſchrieb Vorſpiele, Feſtgedichte, ſelbſt umfangreiche Stücke, in denen ſie zum Theil dem ſchauluſtigen Geſchmacke der Menge fröhnte, um dieſe für ihre ernſteren Unternehmungen zu gewinnen*).

---

*) In der Wiener deutſchen Schaubühne iſt ein fünfaktiges Luſtſpiel in Verſen „Das Schaferfeſt oder die Herbſtfreude“ und eine Bearbeitung vom Leben ein Traum abgedruckt.

Leſſing ſagt davon: „Man mußte ſehr unbillig ſein, wenn man dieſer berühmten Schauſpielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunſt abſprechen wollte. Sie hat männliche Einſichten; nur in einem Artikel verrath ſie ihr Geſchlecht. Sie tandelt ungemein gerne auf dem Theater. Alle Schauſpiele von ihrer Erfindung ſind voller Verkleidung, voller Feſtivitäten, wunderbar und ſchimmernd. Vielleicht zwar kannte ſie ihre Herren Leipziger und das war vielleicht eine Liſt von ihr, was ich für Schwachheit an ihr halte.“

Dem Coſtüm widmete ſie große Sorgfalt. Sie war nicht geneigt ſo weit zu gehen als Gottſched, dem die franzöſiſche und Opernbühne darin muſterhaft erſchienen, es verlangte; ihre Geldmittel verwehrten es ihr, und bei der allgemein herrſchenden Unwiſſenheit über die Kleidertrachten andrer Zeiten nnd Völker, hielt ſie es vernünftigerweiſe für überflüſſig die beſtehenden Coſtümconventionen zu überſchreiten. Der Phantaſie der Zuſchauer war für's Erſte damit volles Genüge gethan. Aber ſie brachte Ordnung und Uebereinſtimmung, Reinlichkeit und Solidität in die Theaterkleidung. Sie ſchaffte den ſinn- und geſchmackloſen Trödelputz ab, litt goldpapierne Kronen, Sterne, Harniſche und Manſchetten nicht mehr, hielt auf genaue Beobachtung der eingeführten Coſtümconventionen, auf die Bezeichnungen der Ranges- und Standesunterſchiede, und ſo konnte mit Wenigem viel ausgerichtet werden. Die kluge Rückſicht, welche ſie, gleich 1728, dem Dresdner Oberceremonienmeiſter von König erwies: in Leipzig ſeine Bearbeitung der Breſſand'ſchen Ueberſetzung des Regulus einſtudiren zu laſſen, brachte ihrer Garderobe die erſte Verbeſſerung, denn König, um ſeiner elenden Bearbeitung aufzuhelfen, ſchickte ihr das Coſtüm dazu aus der Königlichen Garderobe. Dieſe glänzende Ausſtattung, die daraus entſtehende und von Gottſched ſorgfältig verbreitete Meinung: daß der Hof, der ſeit Auguſt des Starken Thronbeſteigung nur italieniſches und franzöſiſches Schauſpiel hielt, ſich für die franzöſiſche Reform des deutſchen intereſſire, verſchaffte nebenher dem Stücke, das in Paris durchgefallen war, in Leipzig große Aufmerkſamkeit und die ganze Gattung faßte dadurch feſten Fuß.

Uebrigens behielt das Coſtum auch bei der Neuber die alten Normen. Die drei Klaſſen der römiſchen, türkiſchen und modernen Tracht und deren phantaſtiſcher Aufputz, blieben beſtehen; aber die beiden erſten Klaſſen waren noch dürftig verſorgt und ſo wurde in die dritte erſtaunlich viel hineingezwängt. Die gepuderte Friſur, der Reifrock bei den Frauen, Sammethoſen und Schnallenſchuh bei den Männern waren unerſchütterliche Grundlagen aller Theaterkleidung, und Kohlhardt erſchien als Cato ſowohl, wie als König im Schlaraffenlande mit Perrucke und Zwickelſtrümpfen.

Wie ſorgfältig aber die Neuber in den theatraliſchen Anordnungen im Allgemeinen verfuhr, geht aus einem

Briefe hervor, den ſie 1735 aus Braunſchweig an ihren Gönner Gottſched ſchrieb „Ew. H. habe auch zu berichten daß wir morgen, mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater, Ihrem Fleiße zu Ehren, den Cato vorſtellen werden, unter lauter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater und der Muſik von der ganzen Herzoglichen Hofcapelle, welche ſich auch mit einer beſondern Trauer oder ſanften Muſik zwiſchen dem vierten und fünften Acte, auf unſer Anſuchen hören laſſen, auch im übrigen, vor und nach, die ganze Muſik, dem Stücke gemäß, einrichten wird. Dieß iſt alſo die erſte Ehre, die dero Fleiße auf ſolche Art hat geſchehen können und ich habe, aus Hochachtung gegen dero gütiges Andenken, dieſes Stück zu dieſem Hoffeſte vorgeſchlagen, damit meine herzliche Freude über die Früchte dero Fleißes zuerſt Ihnen, hernach mir, gewidmet werde. Wir werden nichts ermangeln laſſen an allen prächtigen Zubehörungen, und werden ſowohl Herrn Catos als Cäſars Gefolge in gehöriger Anzahl erſcheinen laſſen; dazu durch den Hrn. General-Adjutanten die Soldaten ſchon beſtellt und alle von ebener und gleicher Länge, nebſt ihren Unterofficieren ausgeſucht worden. Ihre Köpfe und Füße ſollen ſo rein und ordentlich geputzt ſein, als ob ſie an einen fremden Herrn in ihrer größten Reinlichkeit und Ordnung ſollten verſchenket werden. Ich will recht groß thun!“

Das allerwichtigſte Reſultat aber der Neuber'ſchen Beſtrebungen und des Gottſched'ſchen Einfluſſes war, daß die erſten beſtimmten künſtleriſchen Grundſätze, daß Regel und Muſtergültigkeit in die Schauſpielkunſt kam und dadurch eine Uebereinſtimmung, ein Styl, kurz die erſte Schule.

Natürlich muß es früher auch ſchon Regeln und gemeinſame Beobachtungen in der Schauſpielkunſt gegeben haben, vermuthlich herrſchten ſogar viel peinlichere Förmlichkeiten neben der wildeſten Willkür, aber die engliſche Manier, die Baſis der bisherigen Spielweiſe, war ſo ganz aus der Schattenſeite des Volksgeſchmackes, aus dem Hange zum Grellen, Uebertriebenen, Ungeheuerlichen hervorgegangen, daß ein Syſtem darin nicht zu finden und die Verwilderung unausbleiblich war.

Ganz anders verhielt es ſich mit dieſer Neuberiſchen oder Leipziger Schule.

Sie ging nicht aus dem Volksgeſchmack hervor, ſie ruhte, in dem was weſentlich neu an ihr war, auf Nachahmung der gelehrten franzöſiſchen Tragödie. Sie wechſelte mit ihrem Vorbilde nicht nur die Nationen, indem ſie die urſprünglich engliſche Manier durch die neue franzöſiſche ſtürzte, ſondern ſie wechſelte auch das Prinzip, ſie brachte ſtatt des volksthümlichen, das gelehrte Drama wieder zur Theaterherrſchaft. Was den ſchleſiſchen Dichterſchulen nicht gelungen war, das erreichte jetzt die Gottſched'ſche, nämlich: literariſchen Einfluß wieder auf die Bühne geltend zu machen. Dazu war die tragédie classique, welche als Muſter geboten wurde, von einer ſyſtematiſch ausgebildeten Schauſpielkunſt vertreten, ihre Nachahmung brachte zum erſtenmale beſtimmte Grundſätze und eine methodiſche Befolgung derſelben zu uns.

Gottſcheds Verdienſt um dieſe erſte Schule darf nicht verkleinert werden. Abgeſehen davon, daß ſein Sammlergeiſt zuerſt Licht und Ueberſicht in das chaotiſche Durcheinander der dramatiſchen Literatur brachte, war ein ſolcher hartnäckiger Verfechter des bloß Regelrechten für die ausgeartete Bühne das dringendſte Bedürfniß. Die diplomatiſche Geſchicklichkeit, mit welcher er ſich in gewiſſen literariſchen Kreiſen eine diktatoriſche Stellung verſchafft hatte, kam nun auch der Schauſpielkunſt zu gut; ſeine Empfehlung brachte ſie wieder zu Ehren. Er begeiſterte die dichteriſche Jugend wieder für die reale Bühne; alles was bis 1750 einigen Namen in der dramatiſchen Dichtkunſt erwarb, ging von Leipzig aus und gehörte, wenigſtens Anfangs, zu Gottſcheds Schule. Wenn auch ſeine, ſeiner Frau und ſeiner Schüler Arbeiten keinen dauernden Werth hatten, ſo halfen ſie doch dem augenblicklichen Bedürfniß ab. Schon Elias Schlegels Schularbeiten brachte er auf die Bühne und erhob und pflegte deſſen Talent und Ruf auf das angelegentlichſte. Seinen Anregungen iſt es doch auch zu danken, daß Gellert für das Theater ſchrieb und den erſten ächt-deutſchen Ton wieder auf der Bühne vernehmen ließ. Seine kritiſche Autorität trat für die Schauſpielkunſt in die Schranken, verfocht ihre höhere Berechtigung gegen die bevorzugte Oper bis zur Athemloſigkeit. — Mag daher immerhin Gottſched, als Repräſentant des zopfigen Formalismus und einer franzöſirten afterwitzigen Kritik, mit Recht verſchrieen ſein, um die deutſche Dramatik hat er ſich Verdienſte erworben, die in der dankbaren Anerkennung der Schauſpielkunſt nie erlöſchen dürfen.

Was die Neuber anſtrebte war ebenſo wenig das vollkommen Richtige und Schöne, es war eine modiſche und blendende Affectation, welche ihre Schule vertrat, aber dieſe Durchgangsform war eine nothwendige für die Schauſpielkunſt, um ihr Maaß und Beſtand zu geben. Ja es war ein Glück, daß die Neuber ebenfalls beſchränkt genug war, für das Zunächſtzuthuende ſo begeiſtert zu ſein, als ob es ewige Dauer haben ſollte; wie würde ſie ſonſt ſo beharrlich geweſen ſein?

Die Leipziger Schule machte der ausſchweifenden Willkür, wie der marionettenhaften Förmlichkeit der Haupt- und Staatsactionenmanier ein Ende und ſtellte dafür Maaß und Regeln auf, die zuletzt doch ihren Quell in den ewigen Schönheitsgeſetzen der Antike hatten, wie ſehr ſie auch durch die höfiſche Eleganz der Franzoſen verunſtaltet waren.

Der Vers wurde wieder für die edle und poetiſche Ausdrucksweiſe anerkannt. Freilich war es der gereimte

Alexandriner, der zur Herrſchaft kam, eine Versart, die einer ungezwungen natürlichen Behandlung die größten Schwierigkeiten entgegenſtellt. Die Schauſpieler, glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, wußten ſich nun auch etwas damit die Skanſion recht hörbar zu machen, den Abſchnitt in Mitte des Verſes, das Reimgeklingel am Ende hervorzuheben, und ſo bekam die Rede eine wiederkehrende Modulation, eine geſangartige Monotonie. Indeſſen war es immerhin ein großer Fortſchritt, daß das wilde Gekreiſch, das bollernde Pathos und die dürre Trockenheit, die ſich bisher im tragiſchen Ausdruck abgelöſt hatten, nun vermittelt und eingeſchmolzen in das ſichre Bett des Verſes, zu ebenmäßigem Wellenſchlage geleitet waren. Das Gefühl für Rhythmus, dieſe künſtleriſche Grundbedingung, war doch erworben. Die franzöſirte Deklamation, ihr outrirtes Pathos mit den lange vibrirenden Ach's und O's, war der bisherigen Manier auch noch ähnlich genug, um Schauſpieler und Publikum leichter für die neue Schule zu gewinnen, die in der Affektation doch wenigſtens Ebenmaaß zeigte.

Ebenſo war es bei der plaſtiſchen Darſtellung. Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anſtandes, Großartigkeit der leidenſchaftlichen Geſtikulation lag in der Intention, aber es war Alles wie vom Balletmeiſter zugeſtutzt, Alles geziert und auf's Aeußerſte übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Takt bemeſſen. Nur ein Fuß trug die ſtehende Geſtalt, der andre war im coupe-pied mit der Spitze nur aufgeſtellt. Arme und Hände machten keine andre als gewundene Bogenbewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Gleiſe der Natur. Die Arme ſägten durch die Luft, die Hände wurden wild geſchüttelt, der Schritt ſpreizte ſich und der Oberkörper wand ſich vorn und hinten über. In dieſe neue Manier konnten die alten Actiones, der ſteif mechaniſche Anſtand, ſo wie die raſenden Verrenkungen der Leidenſchaft ſich bald bequemen und auch das Plaſtiſche der Darſtellungsweiſe gewann alſo Uebereinſtimmung und Rhythmus.

Die Leipziger Schule vermittelte den bequemſten Uebergang zu beſſeren Kunſtformen, wenngleich ſie ſelbſt nichts weniger als muſterhaft war. Alles geſchah nach dem höfiſch franzöſiſchen Maaße, Deklamation, Geſtikulation, Stellungen, Anordnung, Gruppirung — natürlich gab es doch auch für das dramatiſche Gedicht kein andres Maaß — aber es war damit doch irgend eines gefunden.

Vergeſſen dürfen wir auch nicht, daß der durch das ganze Theatercoſtüm herrſchende Typus der franzöſiſchen Hoftracht viel dazu beitrug, dieſe Darſtellungsmanier unverrückt im Geleiſe der Verſailler Affektation zu erhalten, daß die Helden den Galanteriedegen, den dreieckigen Hut in der Hand oder unter dem Arme trugen, die Reifröckigen Heldinnen, wenn der Fächer gegen die allzutragiſchen Situationen verſtieß, doch ein wehendes Schnupftuch in der Hand hielten, ſie mochten nun Alzire, Phadra oder Berenice vorſtellen.

Auch daß die Tanzkunſt damals noch ſo eng mit der Schauſpielkunſt verſchmolzen war, macht uns dieſe Epoche erklärlich. Die Ballette in den Haupt- und Staatsactionen und als Zugabe zu den Comödien, machten faſt alle Schauſpieler zu Tänzern und das Tänzerhafte galt damals überhaupt für das Ideal des Anſtandes.

Natürlich ging dieſer franzöſiſche Styl auch auf die Darſtellung des Luſtſpiels über; bewegte ſich dies doch nur in den Ueberſetzungen Molière's, Legrand's, Regnard's u. ſ. w. Aber hier wich die Leipziger Schule doch von der ſklaviſchen Nachahmung ab. Unwillkürlich wurde das Spiel hier lebenswärmer und natürlicher, denn die Charaktere forderten mehr zur Nachahmung der Wirklichkeit auf. Die extemporirte Spielweiſe übertrug ſich auf die feinere Comödie, das Unvermittelte, Augenblickliche des Ausdrucks machte ſich geltend und ſo diente die franzöſiſche Schule im Luſtſpiele weſentlich nur zum Correctiv der bisher herrſchenden Rohheit.

Wir werden ſehen, wie ſchnell ſo aus der franzöſiſchen Comödie eine eigenthümlich deutſche Spielweiſe hervorging.

Dies waren die wichtigen Verwandlungen, welche die Neuber in der Schauſpielkunſt herbeiführte, dies die Reſultate ihrer wirklich aufopfernden Beharrlichkeit. Ueber die Schwierigkeiten, dem neuen poetiſchen Geſchmack Eingang zu verſchaffen, haben uns ſchon einige briefliche Mittheilungen Neubers an Gottſched belehrt. Dieſe Schwierigkeiten mehrten ſich in dem Maaße, als die Neuber ihren Repertoir-Reformen Ausdehnung gab; aber ſie hielt ihnen Stand. Schon 1731 ſchrieb Neuber aus Nürnberg an Gottſched: „Vielleicht würden wir etliche Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeſchmackte Modeſtücke aufführten; da wir aber einmal was Gutes angefangen, ſo will ich nicht davon laſſen, ſo lange ich noch einen Groſchen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben!“

Welcher Theaterdirector in unſrer Zeit möchte wohl dieſe aufopfernde Entſchloſſenheit nachahmen? und doch war des guten Neuber Verhalten nur ein Reflex der großartigeren Selbſtentäußerung, welche ſeine Frau noch vier Jahre ſpäter kund gab, als ſie ſchon in ſehr bedrängter Lage war.

Der vorerwähnte Prinzipal Müller hatte ſich nämlich 1733, nach dem Tode Auguſts des Starken, auf den Grund, daß er ein Schwiegerſohn der Elenſon ſei, das ſächſiſche Previlegium verſchafft, ehe noch das Neuber'ſche erneuert war; ja ſogar das Theater im Leipziger Fleiſchhauſe war ihm zugeſprochen worden, das Neubers ſich dort eingerichtet hatten.

Vergeblich ſupplicirten ſie gegen dieſe Gewaltſamkeit beim Könige, erboten ſich, dem Müller die ausſchließliche Aufführung aller Stücke mit Harlekinsluſtbarkeit zu überlaſſen und führten an: „Unſre Bemühung iſt überhaupt jederzeit dahin gegangen in unſern Vorſtellungen die ſtrengſte Moral beyzubehalten, alle leere Poſſen und unehrbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden und welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schau-Platzes ſein ſoll, die Zuſchauer nicht ſowohl zum Lachen zu reitzen als ſolche zu verbeſſern."

Auf dieſes Argument der Sittlichkeit hatte ſich bisher noch kein Prinzipal geſtützt, ſie hatten immer nur „Ergötzlichkeit und contentement" verheißen. Die Neuber war die erſte, welche die Bedeutung der Bühne tiefer faßte und in ihrem Eifer ſo weit ging in dieſer Supplik zu behaupten: „Dieſe Bemühung ſei dem gemeinen Weſen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeiſachen allerdings ihren Platz."

Ferner gab ſie an, „daß ihre Geſellſchaft aus lauter Landeskindern beſtehe, welche vor Ergreiffung dieſes metier ihre Studien excoliret, und nicht nur mit einem rohen Vorſatz und aus Trieb zu einer unbändigen Lebens-Art, ſondern mit Ueberlegung ſich in dergleichen Societaet begeben."

Alles war umſonſt. Auch eine poetiſche Epiſtel der Neuber an die Königin fruchtete nichts, ſie mußten ihr Theater gegen eine bloße Entſchädigung der daran gewandten Koſten, dem Harlekin räumen und waren damit eine Zeit lang aus Leipzig, ihrem Standquartier und wichtigſten Stützpunkte verdrängt. Die Müller'ſche Truppe, bei welcher ſich der beliebte Harlekin Kirſch befand, hatte ſogar die Ehre, 1734 vor dem Hofe zu ſpielen. Seit 40 Jahren die erſte deutſche Truppe wieder, denn ſo lange hatte der Hof nur franzöſiſche und italieniſche Comödien geſehen. In einer Bude vor dem Grimma'ſchen Thore faßte die Neuber wieder zeitweilig Fuß und erſt nach mehrjährigem Prozeſſe und ſehr bedeutender Einbuße an Geld und Anſehn konnte ſie in Quandts Hofe auf der Nicolaiſtraße, dann im Blumenberge ihre Bühne wieder aufſchlagen.

Während dieſer Zeit der Bedrängniß ſchrieb die Neuber im Februar 1735 aus Braunſchweig, da die Wiedereinrichtung ihrer Leipziger Bühne beginnen ſollte: „Ich bin nichts, oder doch nicht viel nütz bey ſolchen Sachen. Ich bin zu Hur und verderbe oft mit meiner Geſchwindigkeit mehr, als man hernach gutmachen kann. Mit einem Worte, zum Handeln und Bauen habe ich weder Verſtand noch Geduld genug. Noch zur Zeit habe ich mir ſelbſt noch wenig gut machen können, ich verſichre aber, daß ich bei dieſer Gelegenheit, in allen Stücken, ſie mögen Namen haben, wie ſie wollen, auf den rühmlichſten und beſten Nutzen der geſammten deutſchen Geſellſchaft*) denke, und ohne derſelben etwas Gutes zu ſtiften, meinen eignen Vortheil nicht einmal annehmen noch ſuchen werde. Leipzig und mein Vortheil allein ſollen nichts für mich ſeyn, wofern nicht auch eine feſte Grundſtufe für die deutſche Geſellſchaft mit kann gebauet werden. Vielleicht ſcheint es jetzt noch als eine Vermeſſenheit, daß ich mich dazu verbinde, und wer kann wiſſen, ob das Glück auch für mich aufbehalten iſt, es auszurichten? Aber ich will doch auch nichts haben, wenn jenes nicht geſchehen kann. Man muß zuweilen auch mit einem kleinen Eigenſinne geharniſcht ſeyn.“

---

*) ſie meint das geſammte Deutſchland

Es war alſo der Neuber klare bewußte Intention, ihr Glück und Leben an den Fortſchritt der deutſchen Kunſt zu ſetzen, und ſie hat es mit einem Opfermuthe durchgeſetzt, der noch keinen Nachahmer gefunden hat; der auch die Verdächtigung: als ſei im Grunde doch nur Speculation und finanzielle Berechnung der Antrieb zu ihren Reformen geweſen, im Hergange ihres Lebens tief beſchämt.

Mit tauſend Widerwärtigkeiten, Anfeindungen der Prinzipale alten Styles, mit der Gleichgültigkeit des Publikums gegen ihre Beſtrebungen und den daraus entſtehenden Geldverlegenheiten, ſchlug ſie ſich von Stadt zu Stadt. Nur einen Beſchützer fand ſie, der in ihre Begeiſterung einſtimmte, es war der Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holſtein. Er ertheilte Neubers 1736 das Patent als Hofſchauſpieler, gab ihnen Rangordnung der Hofcapelle gleich, befreite ſie von allen Abgaben und gewährte ihnen auf jeden Umſchlag in Kiel — ein jährlicher großer Markt — 1000 Thlr. Zuſchuß. Ja ſo groß war ſeine Leidenſchaft für das Theater der Neuber, daß er ſelbſt einige Male auf ihrer Bühne mitſpielte. Natürlich beeiferte ſie ſich, einem ſolchen Gönner ſich ergeben zu zeigen. Im Jahre 1738 feierte ſie ſeinen Geburtstag z. B. durch eine ſolenne Vorſtellung des Polyeuct, wozu ſie von Adam Scheibe Ouvertüre und Zwiſchenakte hatte componiren laſſen. So weit war bis dahin die Sorgfalt für die muſikaliſche Unterſtützung des Trauerſpieles noch nicht getrieben worden.

Die Protection des Herzogs konnte gleichwohl Neuber's nicht völlig über Waſſer halten, er ſchreibt am 2. Mai 1736 aus Lübeck: „Wir müſſen uns genügen laſſen, daß wir auswärtig, obgleich kümmerlich, doch etwas in der Fortſetzung unſers angefangenen Werkes verrichten können. Jederman ſieht, wie gern wir hierin was Gutes thun wollten, wenn wir könnten, und uns nur nicht das niederträchtige Geldvermögen hinderte. Es iſt nun ſo und nicht möglich zu ändern, bis Zeit und Glück dazu kommt.“

Das Glück kam nicht, aber der Neuber Entſchloſſenheit ſtieg, und eine öffentliche thatſächliche Manifeſtation ſollte der Welt zeigen, daß an eine Umkehr auf ihrem Wege nicht zu denken ſei.

Gottſched, dem die Abſchaffung der Stegreifſtücke zu langſam vor ſich ging, hatte ſie dazu bewogen. Er erkannte ſehr richtig in der luſtigen Perſon, dem Harlekin, den Mittelpunkt und Lebensnerv des ganzen alten Comödiantenweſens und daß mit Verbannung des maskenhaften Spaßmachers auch die Regelloſigkeit und Willkür aufhören werde. Er veranlaßte daher die Neuber, den Harlekin auf ihrer Bühne mit einem Streiche abzuſchaffen, und dieſe beſchloß den Schritt durch eine feierliche theatraliſche Demonſtration zu bezeichnen.

Es war im October 1737, in ihrer Theaterbude bei Boſe's Garten, wo ein, eigens von ihr dazu verfaßtes Vorſpiel aufgeführt wurde, in welchem dem Harlekin wegen ſeines theatraliſchen Unfuges förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in ſeinem buntſcheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt und ſein Name von der Bühne verbannt wurde.

Der Vorgang iſt vielfach verhöhnt worden, Leſſing nannte ihn „ſelbſt die größte Harlekinade", dennoch hat er einen ernſten Sinn und wenn man ihn in ſeinen Folgen überſchaut, ſo war er für die Verwandlung der komiſchen Schauſpielkunſt gerade ſo wichtig, als die erſte Aufführung des Pradon'ſchen Regulus für die tragiſche.

Die Neuber hatte nun die moraliſche Verpflichtung übernommen, den Harlekin nicht wieder erſcheinen zu laſſen und ſie hielt ſie. Es iſt unwahr, daß ſie bald darauf in Hamburg wieder zu ihm ihre Zuflucht genommen; ſie ſelbſt iſt allerdings noch einmal als Harlekin erſchienen, aber nur um ihn lächerlich und verächtlich zu machen. Daß dieſelbe luſtige Perſon auf ihrer Bühne fortdauernd in Burlesken erſchien, nur unter andern

Namen und Geſtalten, als Hänschen oder Peter, in weißen und andern Jacken, war durchaus kein Widerſpruch, keine verdeckte Wortbrüchigkeit. Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuber ja nicht eingefallen, vielleicht auch Gottſched nicht, nur der Freibrief totaler Zügelloſigkeit, die Berechtigung zu Unſinn, Plattheit und Schmutzerei, den das buntſcheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifſpiel überhaupt gab, ſollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das ſollte geſchehen: die abgeſtandene, ſtarre Convention der typiſchen Masken ſollte aufgehoben werden, damit die Mannichfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutſchen Comödie finden könne.

Die Verbannung der Stegreifſpiele und des Harlekin iſt von bedeutenden Stimmen getadelt worden, Leſſing und Möſer, keine Geringeren, haben ſogar ihre Wiederherſtellung verlangt und in der neuern Zeit hat man die Abſchaffung als einen großen Fehler bezeichnet, aus dem unendlicher Verluſt für die Poeſie der Comödie erwachſen ſei.

Was die Improviſation betrifft, ſo haben wir ihre Vortheile und Nachtheile im Verlaufe der Geſchichte hinlänglich kennen gelernt, um ihre Anwendung für das eigentliche Gedeihen der Schauſpielkunſt förderlich zu halten. Leſſing und Möſer verlangen im Grunde für ſie auch nur einen kleinen Raum auf der Bühne, in einer leichten anſpruchsloſen Gattung von Scherzſpielen *). Den hat man ihr auch noch lange Zeit gegönnt und würde ihn ihr bis auf den heutigen Tag gönnen, wenn das Stegreifſpiel, in den Bedingungen, die es an ſeine Ausführung macht, nicht den Keim der Vernichtung in ſich trüge. Je mehr die Forderungen an die Schauſpielkunſt geſtiegen ſind, je weniger hat das Stegreifſpiel ſie erfüllen können; ſelbſt in Italien liegt es jetzt in den letzten Zügen.

Das Hauptmoment dieſes wichtigen Wendepunktes iſt die Abſchaffung der Maskencharaktere; denn mit der Abſchaffung der Hauptmaske, des Harlekins, war ihnen allen das Urtheil geſprochen.

Kann man das aber wohl beklagen, wenn man von dem Ayrerſchen Jan Poſſet an, bis zu dem auto da fe des Harlekins, das Leben der luſtigen Perſon verfolgt hat? Ganz abgeſehen von dem pöbelhaften Unfuge, durch welchen der Poſſenreißer die Bühne entwürdigte und der doch ſchlechterdings nicht länger zu dulden war **), blieb er immer nur eine ſtehende Figur, ohne innere Bewegung und Entwicklungsfähigkeit, ohne eigentlich dramatiſches Leben, weil ihm die Individualität fehlte, weil er nur eine ſymboliſche Perſonification des Volkshumors, der Ironie, der Schalksnarrheit war. Wir haben ſchon in den Moralitätsfiguren geſehen, wie leblos die Kunſt durch ſymboliſche Geſtalten, durch perſonificirte Begriffe wird, hier wiederholte ſich daſſelbe in der Komik. Nur zu gut wurde dieſe Unlebendigkeit von Anfang an empfunden, darum wechſelte der uralte Hans Wurſt fortwährend Kleider und Namen: er wollte etwas Neues aus ſich machen und blieb immer der Alte, blieb immer außerhalb der Handlung, die er nur mit ſeinen Späßen begleitete. Wo er dem Verlangen: herzhaft mitzuſpielen, nicht widerſtehen konnte, mußte er ſich ſeiner Eigenheit entäußern, in fremde Geſtalten ſchlüpfen, um nur Individualität, um warmes Blut zu bekommen. Daher die endloſen Verkleidungen des Harlekins in den Burlesken, daher die immer anderen Titel und Qualitäten, die er in den Haupt- und Staatsactionen annahm.

---

*) Möſers Harlekin verlangt „nur eine Stunde aus dem ganzen Tag des Weiſen für ſich, — nur ein Nebenzimmer am Kunſttempel für ſeine Groteskbilder“.

**) Man denke an Alles, was der erſte Band darüber enthält.

Offenbar hatte er ſich jetzt überlebt und war in dem vergeblichen Abarbeiten etwas aus ſich zu entwickeln, ſeine eigne widerliche Fratze geworden.

Aber, rufen ſeine Vertheidiger, man hätte das Kind nicht mit dem Bade verſchütten, man hätte ihn erhalten, beſchränken, verfeinern ſollen. — War denn das nicht verſucht worden? Von Velthen mit dem Curtiſan, von ſeiner Wittwe mit dem Arlequin? Und war denn etwas anderes aus ihm geworden als der alte klobige, pöbelhafte Hans Wurſt? Sind nicht die begabteſten, erſindungsreichſten Schauſpieler der Hanswurſtrolle zuletzt maskenhaft eintönig geworden? Mußte nicht der buntſcheckige Humor wie das buntſcheckige Kleid in ſeinem Einerlei ermüden? Es hat keinen Harlekinſpieler gegeben, der nicht auf wiederkehrende Manieren, auf ſtehende Witze, vorräthige Lazzi, auf Gemeinplätze und zuletzt in Uebertreibung und Abgeſchmacktheit gerathen wäre.

Jede Maske iſt wie eine aus dem nährenden Boden des Lebens geriſſene Pflanze. Eine Zeit lang blüht ſie künſtlich fort, aber da ihr der immer friſche Zuſchuß des allnährenden Lebens fehlt, krankt ſie endlich und muß zuletzt doch weggeworfen werden.

Das iſt auch die Geſchichte des Hans Wurſt.

Seitdem Moliere die Richtung der Comödie beſtimmt, ſeitdem er die Masken wieder in die Mannichfaltigkeit wirklicher Charaktere aufgelöſt hatte, war auch die komiſche Schauſpielkunſt allgemach ihrer eigentlichen Beſtimmung ſich bewußt geworden: „der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen.“ Mit dieſer Richtung aber konnten die conventionellen Figuren nicht mehr beſtehen. Je größere Fortſchritte die Schauſpielkunſt im Individualiſiren, in der Charakteriſtik machte, deſto ungenügender mußte dem Publikum das Stegreifſpiel, deſto abgeſchmackter der Harlekin erſcheinen. Wäre dies nicht der Fall geweſen, hätte beides nicht nothwendig ausarten müſſen, wäre das Publikum deſſen nicht überdrüſſig geworden, ſo würde der extemporirende Harlekin ſich erhalten haben, trotz dem Profeſſor Gottſched und der Frau Neuber.

Die Abſchaffung der Haupt- und Staatsaction, des Harlekins und des Stegreifſpieles griff in Norddeutſchland ſchnell genug um ſich — ein Beweis der raſcheren Culturbewegung und des Einfluſſes, den die literariſche Kritik in dieſem Theile unſers Vaterlandes ſchon gewonnen hatte. Auch wurde die dichteriſche Production an Ueberſetzungen, Bearbeitungen und Originalen immer reicher, ſo daß im Allgemeinen um das Jahr 1750 das Repertoir größtentheils aus regelmäßigen und gelernten Stücken beſtand. Nur vereinzelte Harlekinstalente vertheidigten noch weiterhin den letzten Fußbreit Boden, der ihnen blieb; bisweilen ſogar mit guten Witzworten. So ſagte einer derſelben ſeinem Publikum „ihn verbannen zu wollen, ſei ein wahrhaft Gottſchädlicher Gedanke.“

Bis aber die Reſultate der Neuber'ſchen Reformen ſo günſtig hervortraten, ſollte ſie ſelbſt ſchwer daran leiden. Sie hatte den Harlekin, wie Cortez ſeine Schiffe hinter ſich verbrannt. Vorwärts! war nun ihre Loſung, um jeden Preis! War es ihr bisher ſchon ſchwer geworden die geldbringende Menge für ihr Repertoir zu gewinnen, ſo fehlte ihr nun der allbekannte bunte Lockvogel, um deſſentwillen man ſich die Langeweile einer Alexandrinertragödie allenfalls gefallen ließ, wußte man nur, daß man ihn mit ſeinen gewohnten Poſſen im Nachſpiele zu ſehen bekam. Etwa in „Arlequin oder die lebendige Uhr, der Mann mit zwei Köpfen, oder der liſtige Schnarrhaſe“ u. ſ. w. Vergeblich friſchte die Neuber die burlesken Nachſpiele mit Lokalfarben auf. In Leipzig zog wohl „der luſtige Spaziergang nach Gohlis, das Leipziger Roſenthal und das Geſpräch im Reiche der Todten“, in welchem die Neuber ſelbſt als Jenenſer, Wittenberger und Leipziger Student erſchien, in Dresden machte der „Dresdner Magdeſchlendrian“ Glück, in andern Städten aber erſchöpfte ſie vergeblich alle Decorationsherrlichkeiten und burleske Ankündigungen. Man glaubte an keinen Spaß mehr, ſeitdem Harlekin ihn nicht mehr machte. Man fand die Tragödien unerträglich, ſeitdem ſie ſchulmäßig von allen komiſchen Elementen geſäubert waren, und die Harlekinsluſtbarkeit nicht mehr „die Strenge der Hiſtorie adoucirte“, es war als ob das rächende Geſpenſt des verbrannten Poſſenreißers vor ihr herginge und ihr Theater verödete.

Schon im Jahre 1735, wo ſie drei Vierteljahre in Hamburg verweilte, und alle Anſtrengungen machte, das Publikum für die „gereinigte Bühne“ zu gewinnen, hatte ſie ſo ſehr das Fehlſchlagen ihrer Hoffnungen, Neid, Kabalen und Anfeindungen erfahren, daß die ihres Verdienſtes ſich bewußte Frau in ihrer übereilten, heftigen Weiſe laut auf Unwiſſenheit und Bosheit ſchalt. Die Hamburger nannten ſie eine ſtolze undankbare Frau. Sie ſollte jeden

Biſſen, der ihr von der Reichen Tiſche oder aus ihren Börſen zugeworfen ward, mit Demuth hinnehmen. Sie litt Mangel und machte Schulden. Ihre Feinde triumphirten. Freunde, wie Georg Behrmann, dem ihr Repertoir auch mehrere Ueberſetzungen und Originale verdankte, unterſtützten ſie, konnten ihr aber natürlich nicht durchgreifend helfen. Die choleriſche, unbeſonnene Frau hielt in ihrem Bewußtſein: Dank und Anerkennung vom deutſchen Publikum zu verdienen, ſich berechtigt, daſſelbe mit Ernſt und Bitterkeit zurechtzuweiſen. Zu ihrer Schlußvorſtellung am 5. December gab ſie folgenden Anſchlagszettel aus:

„Allen denen, die uns ſo oft und gern geſehen haben, die uns nicht haben ſehen können, die uns nicht haben ſehen dürfen und die uns nicht haben ſehen wollen zu Ehren und ſchuldigſter Dankbarkeit wird heut zum Abſchiede ein neues deutſches Vorſpiel, genannt: die Umſtände der Schauſpielkunſt in allen vier Jahreszeiten, von den kön. poln. churf. ſächſ. auch Hochfürſtl. Braunſchw. Lüneb. Wolfenbüt. Hof-Comödianten aufgeführt" u. ſ. w.

Der Senat unterſagte dieſe Schlußvorſtellung, er hatte ſchon erfahren, worauf dieſes Vorſpiel hinausgehen ſollte.

In Lübeck ließ die Neuber im nächſten Jahre einen ihrer Prologe: „die wider die Unwiſſenheit geſchützte Schauſpielkunſt" drucken.

Dieſe Dinge waren freilich nicht dazu gemacht, ihr das Publikum zu gewinnen.

Im Jahr 1738, wo ſie zum erſtenmale ohne Harlekin in Hamburg erſchien, zog ſie, da die dortige Oper zu Grunde gerichtet war, — ein Triumph für die Schauſpielkunſt — in das Opernhaus ein. Damit aber zog ſie ſich auch neue Feinde auf den Hals, Partheien, die für die Fortſetzung der Oper unter Direction der Sängerin Kayſer oder mit italieniſchen Sängern waren. Dazu konnte ſie den Opernluxus, den man in dieſem Hauſe gewohnt war, doch nicht herſtellen und — ſie hatte keinen Harlekin mehr. Ihr Publikum ſchmolz. Zur rechten Zeit flüchtete ſie noch zu ihrem fürſtlichen Gönner nach Kiel. Hier aber verlor ſie ihre erſte Schauſpielerin, die Gründler, welche die Bühne verließ. Nun war ihr Repertoir zerſtört. Mit aller Energie warf ſie ſelbſt, 46 Jahre alt, ſich wieder in das Liebhaberinnenfach und ſpielte in allen Stücken; oft zwei Rollen.

Und obſchon Hamburg ihr ſo übel lohnte, war die reiche Stadt dennoch in den letzten Jahren ihr wichtigſter Nahrungsquell geworden. 1739 war ſie zweimal dort.

In dieſem Jahre überwarf ſie ſich auch noch mit ihrem Beſchützer Gottſched, deſſen ſelbſtſüchtige Zumuthungen allerdings anfingen läſtig zu werden. Die Truppe hatte im Sommer Voltaire's Alzire einſtudirt und als Neubers zur Michaelismeſſe nach Leipzig kamen, verlangte Gottſched, die Schauſpieler ſollten das Stück nach einer Ueberſetzung ſeiner „geſchickten Freundin“, (ſeiner Frau) umſtudiren. Koch und Suppig, welche bei dieſer unſäglichen Mühe keinen Gewinn für die Sache ſelbſt fanden, beſtimmten die Neuber, Gottſcheds Forderung abzulehnen. Dies war der Funke zu einem ſpätern Kriegesfeuer zwiſchen beiden.

Nach Hamburg zurückgekehrt fingen eine Menge von ungünſtigen Umſtänden an auf Neubers einzuſtürmen. Unter den Schauſpielern entſtanden Uneinigkeiten, Unzufriedenheit mit den Anordnungen der Prinzipalin, den Rollenvertheilungen, Beſoldungen u. ſ. w. Einige Mitglieder drohten, ſie zu verlaſſen, Schönemanns Abſicht: ſelbſt eine Truppe zu errichten, trat ſchon deutlich hervor; kaum wurde dieſer Sturm beſchwichtigt. Dabei verringerte der Schauſpielbeſuch ſich von Woche zu Woche. Die Opernfreunde trachteten das Schauſpiel aus dem Hauſe zu verdrängen, man intriguirte auf den Kaffeehäuſern und machte die „gereinigte Bühne“ lächerlich. Obenein zog Eckenberg, der ſtarke Mann, durch ſeine Künſte, Harlekinaden, Mariopetten und Schattenſpiele die Menge unwiderſtehlich an, während die hochdeutſchen Comödianten vor leeren Bänken ſpielten. Der Ruin der Neuber ſchien unvermeidlich, als endlich eine längſtgehegte Ausſicht ſich erfüllte und die Kaiſerin Anna — auf des Holſteiniſchen hohen Gönners Empfehlung — ſie mit ihrer Truppe nach Petersburg berief.

Das war Hülfe in der Noth! Aber ſie trieb auch die tief erbitterte Neuber im befriedigten Stolze ſich um ſo kühner zu erheben. Sie, die mit ſo endloſen Anſtrengungen und Opfern die deutſche Kunſt aus Staub und Schmutz, Verfall und Verachtung gezogen hatte und von der Gleichgültigkeit des Publikums dafür mit Entbehrung, Sorge und Verkümmerung belohnt worden war, ſie wurde nun vom mächtigen Auslande ſo geehrt. Sie konnte ihre Schulden bezahlen, allen Anfeindungen, Spöttereien und Verfolgungen Trotz bieten.

Jetzt war für ſie der Augenblick gekommen, von dem Standpunkte herab, den ſie fühlte eingenommen zu haben, dem deutſchen Publikum gerade heraus zu ſagen, was ſie von ihm halte; und ſie verſäumte die Gelegenheit nicht. Ihre letzte Vorſtellung beſchloß ſie mit einer von ihr ſelbſt verfaßten Abſchiedsrede, die zu merkwürdig iſt, als daß die wichtigſten Stellen hier nicht Platz finden müßten:

„Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an!"

ſo ſagt ſie nach dem Eingange und bald darauf heißt es:

„Vielleicht daß Zeiten kommen,
In welchen Ihr und wir in Allem zugenommen,
Was unſer Schauſpiel groß und Euch erkenntlich macht:
Nur gebt auf den Hans Wurſt in Zukunft beſſer Acht,
Daß er nicht Hungers ſtirbt und Euch mehr Schaden ſpielet
In ſeinem Zotenkram, den Ihr im Herzen fühlet.
Verſchreibt Euch einen Mann, geſchickt zum Arlequin.
Aus unbekannter Luft, laßt ihn bei Euch erziehn.

Belehrt ihn, macht ihn groß und gebt ihm Eure Werke
Recht mit Gelehrſamkeit, mit großer Weisheit Stärke,
Zu ſeinem Nutzen hin; nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieſer Euch geſchickter beſſern kann.
— — — — — — — — — — —
Denn Euer Vorſatz iſt: nichts Gutes zu ernähren,
Denn Eure Klugheit ſteigt: die Unſchuld zu verheeren,
Die Ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,
Und wenn ſie Euch nur Salz und Waſſer koſten ſollt,
Dabei das Brod doch fehlt, das man dem Bettler reicht.
— — — — — — — — — —
Bedenkt: mein Vorſatz war, das ſag' ich öffentlich,
Daß unſerm deutſchen Reich' kein Vorzug ſollt gebrechen.
„In einer Kleinigkeit“, ſo werdet Ihr wohl ſprechen,
Denn von der Schauſpielkunſt habt Ihr ſehr wenig Licht,
Weils Euch an zartem Sinn, Natur und Kunſt gebricht.
Das Leſen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reiſen.
Ein Schauſpiel zu verſtehn erfordert einen weiſen,
Wahrhaftig klugen Mann, der jede Wahrheit kennet,
Die Tugend redlich liebt, und dem das Leben gönnet,
Der Fleiß und Wiſſenſchaft pflichtmäßig treibt und übet,
Und nicht bloß um Gewinnſt das wahre Gute liebet;
Nein! der dem Guten folgt, und hätt' er nichts als Hohn,
Der kleinen Geiſter Haß und Spötterei zum Lohn;
Dem auch der Mangel lieb, wenn er ſich nur mit Ehren
Aus der Beſchimpfung reißt, womit ihn die beſchweren,
Die ſeine Feinde ſind. — Iſt dieſes recht gethan,
So nehmt auch, was ich ſag', von mir vernünftig an.
Geht ſelbſt in Euer Herz, das wird Euch deutlich ſagen,
Warum ich Euch ſo frei die Wahrheit vorgetragen.
Glaubt daß hier weder Stolz noch Frechheit aus mir ſpricht,
Und auch kein Uebermuth, darum verwerft es nicht.“

Es iſt zu verwundern, daß die Neuber dieſe Rede ungehindert hat ſprechen können, vermuthlich hatte Niemand Luſt, dieſe Zurechtweiſung auf ſich zu beziehen und Jeder hielt ſich für einen der Freunde der Kunſt, denen die Neuber im Verfolg der Rede ein eben ſo reichliches Lob ſpendete. Der Senat aber theilte die allgemeine Empörung, welche die Neuber der unverſchämten Frechheit, des undankbaren Hochmuths anklagte, und caſſirte ihre Conceſſion. — Sie hat ſich nie wieder in Hamburg zeigen dürfen.

In Rußland wurden ihre Erwartungen keineswegs befriedigt. Die Rivalität mit der italieniſchen Oper, von dem Oberhofmarſchall Grafen von Löwenwalde favoriſirt, ſchaffte ihr viele Noth, und als ihre Beſchützerin, die Herzogin von Curland, ſtarb, blieb ihr nichts übrig, als wieder nach Deutſchland zurückzukehren und ſelbſt einen Theil des Geldes im Stich zu laſſen, das ihr vertragsmäßig zuſtand. Die Herrlichkeit hatte nur ein Jahr gedauert.

Sie fand das Terrain ſehr verändert: Hamburg war ihr verſchloſſen, der Prinzipal Franz Schuch, der den Harlekin und die Stegreifburleske in Norddeutſchland am längſten in Ehren erhielt, beherrſchte die Städte bis zur Elbe. Der kleine Leppert, der beliebte Dresdner Harlekin, war mit ſeiner Truppe in ganz Sachſen gern geſehen. Dazu hatte Schönemann, der in Deutſchland zurückgeblieben war, als die Neuber'ſche Geſellſchaft 1740 nach Rußland ging, eine eigne Truppe errichtet, mit welcher er in Leipzig vielen Beifall und die eifrige Protection Gottſcheds gefunden hatte. Als die Neuber nun zur Oſtermeſſe 1741 wieder in Leipzig erſchien, erhob Gottſched die Schönemann'ſche Geſellſchaft in Wort und Schrift zum Nachtheil der Neuber und die Neckereien und Anfeindungen ſtachelten beide Gegner, die beide eitel, eigenwillig und ſtolz waren, zu bitterer Feindſchaft.

Die Neuber ließ ſich hinreißen, ihre Bühne zum Kampfplatz für ihre Leidenſchaft zu mißbrauchen, ſie wollte Gottſched und ſeine Rathſchläge öffentlich lächerlich machen. Da er ſie nun beſtändig angetrieben hatte, größere Treue des Coſtüms zu beobachten und, auf ihre Einrede nur begehrt hatte einen Verſuch der Art zu machen, damit die lebendige Erfahrung über ſeine Anſicht entſcheiden könne, ſo kündigte die Neuber, als Nachſpiel zu der Burleske „das Schlaraffenland," den dritten Akt des „ſterbenden Cato" als einen Verſuch an. Hierin erſchienen nun die Darſteller „getreu in nachgeahmt römiſcher Tracht, ſogar bis auf die Füße, die ſie mit fleiſchfarbener Leinwand überzogen hatten, um das Nackende auszudrücken." Und ſo ſichre Rechnung hatte die Neuber auf die, in der Gewohnheit des Publikums eingewurzelte Coſtümconvention gemacht, daß dieſe Coſtümtreue zu Spott und Hohn gegen den Geſchmacksreiniger Gottſched ausſchlug*).

---

*) An welch ein Coſtüm das Publikum im Cato und ähnlichen Stücken gewohnt war, erfahren wir aus dem Tadel, den

Da die Schauſpieler nun auch in Ton und Gebehrde die Anweiſungen karrikirten, welche ihnen Gottſched zur Herſtellung eines antiken Styles gegeben hatte, ſo brach endlich, als Neuber, der den Pharnazes ſpielte, den Akt mit den komiſch betonten Worten ſchloß: „nun, das war der Verſuch," ein allgemeines Gelächter aus *).

Gottſched ergrimmte und wandte all ſeinen Einfluß an, um ſich an ſeiner Gegnerin zu rächen. Er ſetzte ſie öffentlich

---

Mylius darüber 1742 in den kritiſchen Beiträgen ausſpricht. „Was würde Cato's Geiſt wohl bei Erblickung der ſeltſamen dreieckigen und hochbefiederten Hüte denken? Des abſcheulichen bepuderten Haarbuſches, der gefalteten Zierrathen und gleißenden Bedeckungen der Hände? Des ſteifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künſtlichen Schuhe und endlich des zu Rom damals nie geſehenen Pariſer Schwerdtchens? Würde er nicht die jetzigen Zeiten einer großen Unwiſſenheit in den römiſchen Alterthümern beſchuldigen? Würde er es nicht für höchſt ungereimt halten, ihn in dieſer Geſtalt vorzuſtellen, da der Schauſpieler niemandem weniger ähnlich ſieht, als ihm? Gewiß, er würde die hartnäckigen Liebhaber und Verfechter ſolcher vermiſchten Vorſtellungen am beſten überzeugen, daß ſich ein mit Gold verbrämter Hut, eine Zipfelperrucke, ein Paar Handblätter und glatte Handſchuh, ein Paar weiße ſeidne Strümpfe und ein Pariſer Modedegen zwar für einen deutſchen Stutzer, aber nicht für einen römiſchen Cato ſchicken." Solche Stimmen ſprachen damals noch ungehört wie in der Wüſte.

*) Die Neuber hatte ſelbſt die Rolle der Porzia übernommen, Koch dagegen ſich klug aus der Sache gezogen und den Cato für dies Mal an Heydrich überlaſſen.

herab und wußte ihr auf empfindliche Weiſe zu ſchaden. Von der Neuber, deren heftiger Charakter durch vierzehnjährige Theaterkämpfe auf's tiefſte verbittert und aufgereizt war, konnte man vernünftiges Maaß nicht mehr erwarten, auch trieben und ſtachelten ihre Genoſſen ſie und ſo wurde ein zweiter, empfindlicherer Schlag gegen Gottſched vorbereitet. Man erfuhr, in einem auf den 18. Sept. 1741 angekündigten Vorſpiele von der Neuber: der allerkoſtbarſte Schatz, ſolle Gottſched in der Perſon des Tadlers ſelbſt auf der Bühne erſcheinen.

Vergebens bot dieſer nun Alles auf, dieſe Vorſtellung zu hindern, der Graf Brühl, welcher gerade mit dem Hofe in Leipzig war, protegirte das beabſichtigte Pasquill und die Aufführung, ja eine Wiederholung am 4. Oktbr. fand ſtatt. Der Tadler Gottſched erſchien darin in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Sonne von Flittergold auf dem Kopfe, eine Blendlaterne in der Hand, womit er Fehler ſuchte.

Dieſer Mißbrauch der Bühne für Parteizwecke oder Privat-Leidenſchaft, dieſe Vergehen der Schauſpielkunſt gegen die Perſönlichkeit mögen ſchon längſt vorgekommen ſein, in der Theatergeſchichte treffen wir die erſten aufgezeichneten Vorgänge bei der Neuber'ſchen Geſellſchaft an. Schon früher hatten Neuber, Kürpe, ſelbſt Kohlhardt ſich erlaubt, Perſonen auf der Bühne zu copiren, was künſtleriſch wie moraliſch gleich verwerflich iſt, denn einen dichteriſch gegebenen Charakter wird eine lebende

Perſon niemals vollſtändig decken, und wenn auch die Lächerlichkeiten der ganzen Welt dem Schauſpieler gehören, ſo hat er doch kein Recht über die Perſon des Lächerlichen *).

Auf dieſen boshaften Streich der Neuber, der allen Verſicherungen von ewiger Dankbarkeit, die ihre und ihres Mannes Briefe an Gottſched in den dreißiger Jahren kund gaben, Hohn ſprach, ſcheint ſich das Glück von der armen heftigen Frau gänzlich abgewandt zu haben. Wie nach der Verbrennung des Harlekins ihr Stern ſich wandte, ſo ging er mit dieſem Schimpfſpiele unter. Kohlhardt ſtarb ihr in demſelben Jahre, faſt auf der Bühne, wie Moliere, in der Rolle des Königs im Schlaraffenlande. Alles mißlang ihr, was ſie begann, im tiefſten Unmuthe und Theaterüberdruß entließ ſie 1743 ihre Geſellſchaft und zog ſich, in der Ausſicht, daß ihr Mann eine Civil-

---

*) Ein früherer Vorgang auf der Neuber'ſchen Bühne in Leipzig hatte einen heiteren Ausgang. Suppe copirte in einem Stücke einen ſehr bekannten überſtudirten Gelehrten, der „närriſche Starke" genannt. Man war boshaft genug, den Mann zum Theaterbeſuch zu veranlaſſen. Aber er bot dem Spaße die Spitze, beklatſchte ſeine Copie, war guter Dinge, ſchüttelte nur bei einigen Zügen den Kopf und ſagte zu ſeinen Nachbarn „Gefehlt, gefehlt meine Herren! Warten Sie, ich will gleich gehen und es ſelbſt zeigen wo er gefehlt hat." Wirklich lief er auf's Theater und war nur mit Mühe in den Couliſſen feſtzuhalten, während das Publikum in tumultuariſche Bewegung gerieth.

verſorgung erhalten werde, nach Oſchatz zurück. Suppig folgte ihr dahin, der dortige Amtmann war ihr Freund und nahm ſie gaſtlich auf.

Unter den mancherlei üblen Nachreden, denen die Neuber ausgeſetzt war, gehört auch die: ſie habe ſich in ihrem Unglücke einem ausſchweifenden Leben ergeben, mit jenem Amtmanne oder mit Suppig, oder mit beiden eine Liebſchaft gehabt. Die neun und vierzigjährige Frau unter den Augen ihres Mannes! Was wird einer Schauſpielerin nicht Alles nachgeſagt! Ein paſquillantiſches Heldengedicht „Die Weltberühmte Comödiantin Karoline Neuberin" verdächtigt auch ihr früheres Leben durch ein zärtliches Verhältniß zu Gottſched, ihre Briefe an dieſen aber widerlegen die Verläumdung auf die unwiderſprechlichſte Weiſe. Auch die Achtung und innige Theilnahme, welche die Neuber bis an ihr Lebensende von den würdigſten Menſchen erfahren hat, beweiſen, daß ſie einen ehrbaren Wandel geführt, denn bei der zu jener Zeit allgemeinen Scheu vor der Beziehung zu Comödianten, mußte ſie die ausnahmsweiſe Schätzung wirklich erworben haben.

Die Hoffnung auf eine Anſtellung ihres Mannes erfüllte ſich indeſſen nicht, auch war noch zu viel Federkraft in ihr, als daß ſie die Ruhe hätte ertragen können. Schon im nächſten Jahre ſtand ſie wieder auf dem Kampfplatze und rührte ihre Werbetrommel. Schnell flog ihr die Elite ihrer alten Truppe wieder zu, Koch, Heydrich, Antuſch, Lorenz, Wolfram zogen neue Genoſſen herbei. Die junge Kleefelder, (ſpäter als Frau Brückner berühmt geworden,) Bruck, der in niedrig komiſchen Bedienten und Alten unnachahmlich genannt und deſſen ſtummes Spiel beſonders lobend hervorgehoben wurde. Schuberth, der die Rechte ſtudirt hatte und deſſen theatraliſche Einſicht gerühmt wurde, that ſich in treuherzigen und zänkiſchen Alten hervor.

Dreiſt warf die Neuber ſich nun in eine gefährliche Rivalität mit Schönemann, der in Leipzig entſchiedenes Anſehen erworben hatte, machte dann einige gewagte Reiſen, übereilte Unternehmungen, die darum unglücklich abliefen. Sie wollte ihr Glück zurückzwingen, es gelang ihr nicht, aber ihren Grundſätzen und dem Eifer für Veredlung ihrer Kunſt blieb ſie treu.

Die erwachte Bewegung in der dramatiſchen Literatur ſchien ihre erneute Unternehmung zu begünſtigen. Elias Schlegels Tragödien und Comödien*) rückten hochgeprieſen in das Repertoir ein, weniger bedeutende Autoren, unter ihnen auch die Schönemann'ſchen Schauſpieler Krüger, Martini, Uhlich, ſchloſſen ſich ihm an. Das Schäferſpiel erwachte wieder. Seit die Oper abſtarb, zog ſie ſich wieder in das Schäferſpiel zurück, woher ſie gekommen. Roſt's „Die gelernte Liebe oder der verſteckte Hammel" und „Gärtners geprüfte Treue" eröffneten den Reigen. Schönemann hatte ſie 1742 auf die Bühne gebracht, die Neuber that es ihm nach und unterſtützte dieſen Geſchmack außerordentlich, ſchrieb ſelbſt ähnliche Stücke, trieb Mylius an, „Die Schäferinſel" zu verfaſſen.

---

*) Die Trojanerin, Kanut, Hermann, der Müßiggänger und der Triumph der ſchönen Frauen, waren die vorzüglichſten.

Die Gattung machte großes Glück, ſie war ein ächtes Modekind und förderte leider die tanzmeiſterliche Affektation, die franzöſiſche Geziertheit in der Schauſpielkunſt außerordentlich. Der fromme Gellert ſelbſt wurde dazu hingeriſſen, gab 1744 der Bühne ſeine „Sylvia" und „das Band", und noch lange hin werden wir dieſe ſchäferliche Unwahrheit auf der Bühne fortwuchern ſehen. Wenn alles dies ſich auch noch ganz in der von Gottſched angegebenen franzöſiſchen Richtung hielt, ſo war doch Regſamkeit und Leben in die poetiſche Production gekommen und neben der Regelmäßigkeit, Brauchbarkeit für die Schauſpielkunſt.

Ein tüchtiges Gegengewicht gegen die tändelnde Manier des Schäferſpieles boten Holbergs Comödien, die ſich das deutſche Repertoir jetzt aneignete. Hier waren der Darſtellung nationalverwandte Charaktere, derbe geſunde Geſtalten aus dem Volksleben, wieder geboten, hier war die körnige Komik der alten Faſtnachtſpiele wieder aufgelebt, die wahre Kraft der Dramatik machte ſich in Situation und Charakteriſtik geltend. Das war eine heilſame Nahrung für die Schauſpielkunſt und zur rechten Zeit geboten.

Und auch bei den franzöſiſchen Dichtern gab ſich eine Richtung kund, welche der deutſchen Empfindungsweiſe ſich inniger näherte. „Der verliebte Philoſoph“ von Destouches, „Melanide“ von la Chauſſée, dann „das Mündel“ von Fagan, und „Sidney“, von Greſſet begannen das Komiſche mit dem Rührenden zu vermiſchen, und der erſte wahrhaft deutſche Dichter dieſer Periode, Gellert, führte nun das rührende Luſtſpiel, mit ſeinen „zärtliche Schweſtern“ in unſre dramatiſche Literatur ein.

Die Neuber, welche 1745 ſchon ſeine „Betſchweſtern“ aufgeführt und an den pietiſtiſchen Anfeindungen, die das Stück erfuhr, mitgetragen hatte, brachte auch „die zärtlichen Schweſtern“ in demſelben Jahre auf die Bühne. Das Spiel der Lorenz und Kleefelder belebten den etwas langweiligen, ſittenpredigenden Ton des Stückes, von dem wir die Entſtehung unſeres deutſchen bürgerlichen Schauſpieles zu datiren haben.

Sollte man nicht glauben, daß bei ſo wichtigen literariſchen Ereigniſſen, die ſo förderlich mit den Beſtrebungen der Neuber zuſammenfielen, ihr Glück wieder emporkommen müſſen? Es war nicht ſo. Ihre Aufgabe war erfüllt, ſie war verbraucht; die Fortbildung der Schauſpielkunſt auf die Schönemann'ſche Truppe übergegangen; es gelang ihr nichts Dauerndes mehr. Sie hatte die neue Zeit herbeiführen helfen, ſie hatte die Schauſpielkunſt wieder fähig gemacht, eine neue literariſche Periode in die lebendige Bühnenwirkung hinauszutragen, aber ſie ſollte die Früchte nicht erndten.

Das Eine war ihr noch vergönnt: ihr Leben anzuknüpfen an den bedeutendſten Entwicklungsmoment ihrer Kunſt. Sie ſollte den großen Mann in das theatraliſche Leben einführen, der beſtimmt war, die deutſche Literatur und die deutſche Bühne in ihrer Eigenheit zu begründen und beide auf das Innigſte miteinander zu vermählen.

Der achtzehnjährige Student Gotthold Ephraim Leſſing brachte ihr in Leipzig ſein erſtes Stück „der junge Gelehrte.“ Sie erkannte auf der Stelle darin das Zeugniß eines vielverheißenden Geiſtes und beeiferte ſich es 1747 aufzuführen. Wolfram ſpielte die Hauptrolle mit all dem Pedantismus und der beſondern Färbung der damaligen Leipziger Gelehrtenwelt, welche in der Intention des Stückes lag, und verſchaffte ihr dadurch lebhafte Theilnahme. „Damon“ und „Die alte Jungfrau“ folgten dieſem erſten Stücke ſehr bald.

Dies iſt aber auch der letzte Lichtblick, den uns die Geſchichte dieſer merkwürdigen Frau darbietet. Im Jahre 1748 erging an Koch, Heydrich ſind die Lorenz ein Ruf nach Wien, wo man jetzt erſt Anſtalt machte, die Neuber'ſchen Reformen nachzuahmen; dem ließ ſich nicht widerſtehen. Später verließ ſie auch ihre Pflegetochter, die

Kleefelder und heirathete den Schauſpieler Kloſch, der immer getreue Suppig aber ſtarb.

Sie ſtand wie ein dürrer Baum, an dem nach und nach Laub, Zweige und Aeſte abfallen.

Nichts half ihr die Erwerbung zweier Talente, die ſich ſpäter geltend machten, Döbellin's und Witthöft's, ſie mußte ſich geſtehen, daß ihre Zeit vorüber ſei und ſo löſte ſich ihre Truppe endlich 1750 zu Zerbſt ſtill und kläglich auf.

Nun glaubte die Neuber noch darauf rechnen zu dürfen, als Schauſpielerin eine Geltung zu bewahren. Eitle Hoffnung! Sie hatte nicht bemerkt, daß ſie alt geworden war und daß die Entwicklung der Schauſpielkunſt, die jetzt anfing mit raſchen Schritten zu gehen, ſie hinter ſich gelaſſen hatte, ehe ſie es dachte. Auch war ſie in den letzten Jahren mehr mit der Leitung, als der Ausübung beſchäftigt geweſen. Als ſie, die Stifterin der erſten Schule, nun wieder in großen Rollen erſchien, ſie, die den edlen Ton der tragiſchen Declamation angeſchlagen, zuerſt das Publikum mit dem Verſe verſöhnt, das extravagante Agiren gemäßigt, der trocknen Steifheit Anmuth geliehen und den verwilderten Ausdruck der Natur genähert hatte, — fand man ſie manierirt, ſteif und outrirt und warf ihr allzuhörbare Scanſion des Verſes und das tremulirende Dehnen der Vokale im leidenſchaftlichen Ausdrucke vor.

In Wien, wo ihre Schule etwas Neues war, verſuchte ſie 1753 Fuß zu faſſen, ebenfalls mit ungünſtigem Erfolge, dann irrte ſie mit ihrem Manne als Genoſſin einer elenden Budengeſellſchaft umher, bei welcher ſie ſich zuletzt in dem kleinen Bade Gießhübel zeigte. Durch den Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges um die letzten Ausſichten gebracht und gänzlich verarmt, war ſie glücklich genug, die letzten Jahre eines ſtürmiſchen Lebens in Dresden durch Unterſtützung edler Menſchen hinzufriſten.

Man hat ihr vielfach vorgeworfen, ſie habe durch Eigenſinn, Hochmuth und Heftigkeit ihr Glück verſcherzt, auch unverſtändig ihren Gewinn nicht zu Rathe gehalten.

Wie bequem iſt es, mit ſolchen Vorwürfen die Schuld einer undankbaren Zeit zu bezahlen! — Hätte denn ohne den halsſtarrigen Sinn dieſer Frau, die Verbeſſerung der Bühne ſo raſch und ſicher geſchehen können? Und dieſer Stolz, der halbſchläfrigen Vergnügungsluſt des Publikums gegenüber, war er nicht das Zeugniß der edelſten Unabhängigkeit, des tapferen Willens: das Gute um jeden Preis durchzuſetzen, ſelbſt mit der Ausſicht auf den Bettelſtab? Soll dieſe ſtolze Uneigennützigkeit ihr zum Vorwurf gemacht werden? Und dieſe Heftigkeit, von der ſie ſich freilich oft zu weit hinreißen ließ — was war ſie im Grunde anders als die überreizte Energie, welcher die Kunſt ſo viel verdankt? und wird jeder tüchtige, ſeines Werthes bewußte Menſch, dem man die billige Anerkennung verſagt, ſich nicht zuletzt in trotziger Anmaßung überheben?

Aber dieſe Beſchuldigungen beweiſen auch nur, daß die Ankläger den Standpunkt der Neuber gar nicht begriffen hatten. Wie konnte man ſie bloß nach dem ſpießbürgerlichen Maaßſtabe des Prinzipalgewerbes meſſen wollen? Die Neuber war ein reformatoriſcher Charakter, der eine bis dahin unerhörte Tendenz in die Theaterdirection gebracht hatte, nämlich: *Das Durchſetzen einer beſſeren Ueberzeugung gegen den Geſchmack des großen Publikums.*

Bisher hatte die Schauſpielkunſt ſich durchaus den Neigungen der Menge bequemt, von ihr Geſetze angenommen, ihr geſchmeichelt in jeder Weiſe — wir haben geſehen, wohin beide dabei gerathen waren. Die Neuber ſtellte ſich dem Strome gradezu entgegen und drang dem Publikum förmlich auf, was in dieſem Momente der Kunſt noth that.

Als die erſte Trägerin dieſes völlig neuen Prinzipes, *der Oppoſition gegen die Majorität*, muß ſie beurtheilt werden und dann wird ihr trauriger Untergang als ein natürlich nothwendiges Ergebniß erſcheinen.

Die Schauſpielkunſt zählt noch mehrere ſolcher Märtyrer, aber der Neuber gebührt unter ihnen die erſte Stelle.

Es iſt eine Pflicht, die merkwürdige Frau auf dem dunklen Reſt ihres Lebens zu begleiten. In Dresden hatte der Königliche Leibarzt Dr. Löber in ſeinem Hauſe auf der Pirnaiſchen Gaſſe dem Neuber'ſchen Ehepaare eine freie Wohnung in einer Unterſtube gegeben *). Als mit dem Beginn des ſiebenjährigen Krieges (im Septbr. 1756) die Stadt von preußiſchen Soldaten beſetzt wurde, bekam dieſes Haus ſo ſtarke Einquartierung, daß man das Zimmer der Neuber nicht verſchonen konnte. Sie mußte mit Soldaten zuſammen wohnen. Aber die Würde behauptete ihre Rechte. An einem Fenſter ſtand das Bücherrepoſitorium und das Tiſchchen, an welchem die Neuber arbeitete; ſie machte noch allerlei Gelegenheitsgedichte. Dieſer Tiſch war den feindlichen Soldaten heilig, nicht eine Tabakspfeife legten ſie jemals darauf.

Ihr Mann erkrankte und ſtarb. Die Soldaten halfen ihn pflegen und begleiteten ihn zu Grabe.

Während des Bombardements im Jahre 1760, wurde das Haus niedergeſchoſſen. Die Neuber flüchtete mit einigen Gliedern der Löber'ſchen Familie in die Dresdner Neuſtadt und bald darauf nach dem Dorfe Laubegaſt, wo die Familie öfters im Sommer wohnte und auch die arme Neuber ein Stübchen erhielt.

Hier erkrankte ſie ſchwer. Der Hausbeſitzer wollte nicht dulden, daß jemand Fremdes, am wenigſten eine Schauſpielerin, in ſeinem Hauſe ſterbe. Ihre unermüdlichen Wohlthäter mietheten ihr eine Wohnung in einem andern Hauſe und brachten ſie dahin.

---

*) Von einer Tochter des Dr. Löber rühren die Angaben her, auf welche ſich meine Erzählung ſtützt.

Zu Tode gehetzt von den Kämpfen des Theaterlebens, verfolgt von dem Vorurtheile gegen ihren Stand, den Winkel ſuchend, wo ſie ihr Sterbekiſſen hinlegen dürfe, trat ſie in das Stübchen, deſſen Fenſter auf die Weinberge von Pillnitz hinaus ſahen. Da fiel die alte gottesfürchtige Frau überwältigt auf die Knie nieder und brach in die Worte des Pſalmes aus: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hülfe kommt: meine Hülfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat.“

Bald hernach iſt ſie geſtorben; es war am 30. Novbr. 1760 Sonnabends früh gegen 1 Uhr. — Nicht zu überwindender Widerwille gegen dasjenige Mittel, welches in ihrer Krankheit das Wirkſamſte geweſen ſein würde, war vermuthliche Urſache ihres Todes. Ihr Eigenſinn iſt ihr bis an's Ende treu geblieben.

Die Löber'ſchen Familiennachrichten geben an, daß die Verwendung ihrer Freunde ihr kein feierliches Begräbniß habe erwirken können, weil ſie eine Schauſpielerin geweſen. Sie iſt, dem Kirchenbuche zufolge „am 1. December, Sonntags früh in der Stille beerdigt worden.“

Ihr Grab ſoll ſich hart an der Kirchhofsmauer, die längs der Pirnaiſchen Landſtraße hinläuft, befinden. Der Sage zufolge, die ſich in Laubegaſt erhalten hat, ließ der Pfarrer das Kirchhofsthor für das Begräbniß nicht öffnen und der Sarg mußte über die Mauer geſchafft, der Volksmund ſagt: geworfen werden*).

Als der Krieg ausgedonnert hatte und wieder Sinn und Dankbarkeit für Kunſterinnerungen zurückkehrten, vereinigten ſich einige Freunde und Verehrer der Neuber ihr ein Denkmal zu ſetzen. Da es auf dem Friedhofe nicht geſchehen durfte, ſo errichtete man es in Laubegaſt am öffentlichen Wege, nahe dem Hauſe, wo ſie geſtorben.

Das Denkmal, nach der Angabe des Oberlandbaumeiſters Krubſacius, iſt in drei ſeiner Füllungen mit Emblemen der Schauſpielkunſt, in der vierten mit folgender Inſchrift geziert:

„Dem verdienten Andenken einer Frau voll männlichen Geiſtes, der berühmteſten Schauſpielerin ihrer Zeit, der Urheberin des guten Geſchmacks auf der deutſchen

---

*) Vielleicht hat die Leiche der Neuber nur wenig mehr Rückſichtsloſigkeit erfahren, als in dieſem furchtbaren Kriegsjahre zur Gewohnheit geworden war. Dresden, zum Theil eingeäſchert, die Umgegend verwüſtet, wurden jetzt, nach der entſetzlichen Schlacht bei Torgau, vom öſterreichiſchen Winterlager heimgeſucht. Die Sterblichkeit war groß, — die Begräbnißliſte des Leubner Kirchenbuches nimmt kein Ende — die Leichen wurden ſchnell und größtentheils „in der Stille“ beerdigt. Man hatte es verlernt viel Umſtände mit den Todten zu machen. — Demungeachtet ſcheint doch der Paſtor Michael Heinrich von dem Vorwurfe prieſterlicher Härte nicht rein.

Bühne, Carolinen Friederiken Neuberin, welche nachdem ſie 30 Jahre hindurch ſich und Deutſchland Ehre gemacht, endlich zum Lohn ihrer Arbeiten zehn ganze Jahre lang alle Beſchwerlichkeiten des Alters und der Armuth mit chriſtlicher Großmuth gelaſſen ertragen hatte, aus dem durch Bomben eingeäſcherten Dresden mit ſchon krankem Leibe flüchtend, in Laubegaſt elend ſtarb und in Leuben armſelig begraben wurde, widmeten dieſen Stein einige Kenner ihrer Verdienſte und Liebhaber der Kunſt in Dresden. Im Jahre 1776."

II.

Schönemann und ſeine Truppe.

(1740—1758.)

Es iſt eine allgemeine hiſtoriſche Erfahrung, daß der Fortſchritt der Dinge die Individuen ſchonungslos verbraucht, Reformatoren und Lenker der Bewegungen, wenn ſie abgenutzt ſind, am Wege liegen läßt und ſich neue Werkzeuge, neue Führer wählt.

So war die Fortentwicklung der Leipziger Schule, als das Glück der Neuber ſich wandte und ſie aus dem Vaterlande trieb, unmittelbar auf Schönemann übertragen worden, der mit dem Jahre 1740 in Lüneburg ſeine Prinzipalſchaft begann.

Er beſaß alle Eigenſchaften für ſeine Miſſion, gerade in dieſem Momente: unternehmenden Geſchäftsgeiſt, guten Muth, Fügſamkeit in die Umſtände, dabei gleichmüthige Nachhaltigkeit in Schwierigkeiten, und war der Umſchrift ſeines Siegels getreu: „Ehrlich währt am längſten.“ Er hatte wenig Kenntniſſe, ſeine Kunſtanſichten waren ſehr untergeordneter Art, aber er verſtand es, ſich fremde Einſicht für ſeinen Ruhm und Vortheil zu Nutzen zu zu machen, ſoweit dabei ſein oft lächerlicher Prinzipalſtolz nicht offen verletzt wurde. Seine Schauſpielereitelkeit verführte ihn Rollen leidenſchaftlich gern zu ſpielen, für die er nicht im Geringſten paßte: ernſte, edle Charaktere, Luſignan, Eſſex u. A., in denen er „ein unleidlicher ſteifer Harangueur“ genannt wurde, während ſein Harlekinstalent ſich vortrefflich in die valets der haute comédie und in die Mantelrollen ſchickte. Auch den Geizigen, Tartuffe und ähnliche Rollen hat er ſehr gut geſpielt.

Im Ganzen ſtand ſein Charakter im kompletten Gegenſatze zu dem der Neuber: er ſchickte ſich in die Dinge und ſorgte nur für das Nächſte, ließ darum aber auch die allmählige Umwandlung der Schule, welche ſich bei ſeiner Truppe verbreitete, ungehindert geſchehen.

Faſt wunderbar erſcheint es, daß die Talente, welche eine neue Phaſe der Entwicklung in der Schauſpielkunſt herbeiführen ſollten, ſich gleich beim Beginn ſeines Unternehmens, wie mit einem Schlage zuſammenfanden, auch in ein und demſelben Stücke miteinander die Bühne betraten. Es war am 12. Januar, da Konrad Ackermann*) den Mithridat, Sophie Charlotte Schröder (die

---

*) Ackermann hatte ſchon bei dem Prinzipal Stelle, einem Schwager Denners, einige Uebung erlangt.

Mutter des großen Schröder) die Monimie und Konrad Eckhof den Xiphares ſpielte.

Außerdem hatte Schönemann Heydrich gewonnen, er ſelbſt und ſeine Frau ſowie einige untergeordnete Perſonen wie Thöring, Kröning, Apel, Roſche und Frau Henkel machten den anfänglichen Beſtand ſeiner Truppe aus. Später haben ſich bei derſelben noch ausgezeichnet: Bubbers durch Lebhaftigkeit und Einſicht in feurigen Rollen und Stutzern, Joh. Chriſt. Krüger, Martini, Uhlich, alle drei weniger als Schauſpieler denn als Schriftſteller, Kirchhoff in geſetzten Liebhaberrollen und einigen Heldencharakteren, auch in Landjunkern und Pedanten, Philippine Tumler, Antuſch und Fabricius von der Neuber'ſchen Truppe, Starke, der Sohn des Veltheniſchen Mitdirektors in Dresden, welcher Bediente und launige Alte mit Glück ſpielte, und bald bedeutend in Charakterrollen wurde, Schönemanns Tochter, die treffliche Frau Starke, die Rudolphi (ſpäter Uhlichs Frau) und die junge Spiegelberg (Eckhofs Frau) u. A.

Der Anfang des Schönemann'ſchen Unternehmens, mit einem Perſonal von 11 Köpfen, war beſcheiden genug, aber wir haben uns überhaupt von der Einrichtung und Beſchaffenheit dieſer Truppen ſehr geringe Vorſtellungen zu machen. Ihre Verfaſſung war die der heutigen wandernden kleinen Provinzialbühnen, mit denen die Theatergeſchichte längſt ſo gut wie gar nichts zu thun hat.

Damals aber waren dieſe Truppen, welche ſich mit einem geringen Kapital errichten ließen, und die eigentlich permanent zwiſchen Sein und Nichtſein balancirten, die einzigen Träger der dramatiſchen Kunſt und die Pflanzſchule unübertroffener Talente.

Welch einen Aufſchluß giebt uns ein Blick in Schönemann's Rechnungsbuch, bei Eröffnung ſeines Theaters in Lüneburg! Da beträgt die Summe der wöchentlichen Gehalte für das geſammte Perſonal 16 Thlr. 8 Gr. Ackermann, Heydrich und Frau Schröder beziehen die größten Gagen, wöchentlich 2 Thlr. die geringſte iſt 1 Thlr. 8 Gr.*), gerade ſo viel erhalten die Schneidergehülfen, deren vier beſchäftigt ſind. Eckhof bekömmt 1 Thlr. 16 Gr., das iſt wenig über 5 Gr. auf den Tag, während als Tagelohn für den Zettelträger und einen Zimmermann 6 Gr. notirt ſind. Auch ſteht dieſe Einnahme in einem peinlichen Verhältniſſe mit den Preiſen nothwendiger Bedürfniſſe; z. B. findet ſich von Schönemann der Poſten notirt: „Vor mich ein paar Schuh 1 Thlr. 4 Gr.“ Wenn der arme Eckhof alſo dergleichen kaufen mußte, ſo blieben ihm gerade 12 Gr. von ſeiner Wochengage übrig. Man möchte annehmen, daß zu dieſen geringen Gehalten, die obenein in der Faſtenzeit, wo nicht geſpielt werden durfte, noch vermindert wurden, ein Freitiſch hinzugekommen ſei, nur erſcheint die wöchentliche Haushaltungsausgabe des Prinzipals zwiſchen 4 und 5 Thlr. dafür nicht ausreichend. Schönemann's wöchentliche Hausmiethe betrug 2 Thlr., die Zettel koſteten für jede Vorſtellung 20 Gr., die Beleuchtung des ganzen Theaters wurde mit 1 Thlr. für Talglichter beſtritten, die „Muſike vor einen Tag" koſtete 1 Thlr. 8 Gr. — Mit dieſem Ausgabeetat konnte vor hundert Jahren ein Theater eröffnet werden.

---

*) Bei der Neuber hat der berühmte Kohlhardt nie mehr als wöchentlich 5 Fl. erhalten, Koch erlangte in der letzten Perioden die unerhörte Gage von wöchentlich 9 Fl.

Mecklenburg-Schwerin, Hamburg, Hannover, Braunſchweig, Göttingen, Halle, Magdeburg und Leipzig waren in den erſten Jahren die Hauptſtützpunkte von Schönemanns Wanderungen. Er folgte der von der Neuber eingeſchlagenen Richtung mit großer Vorſicht, ließ die Harlekinsluſtbarkeiten wieder friſch floriren, zeigte ſich ſelbſt wieder in dieſer Rolle mit allen altherkömmlichen Pöbel-Streichen und wartete ab, bis das Publikum allmählig ſelbſt der Haupt- und Staatsactionen und Stegreifburlesken überdrüſſig werden würde*). Daneben führte er allerdings auch die Verstragödien und feineren Luſtſpiele mit möglichſter Sorgfalt auf und überließ es den ausgezeichneten Talenten, welche ſich dafür bei ſeiner Geſellſchaft ausbildeten, der Gattung den Sieg zu verſchaffen. Fleiß und Sorgfalt legte ſeine Direction auf's Wirkſamſte an den Tag, die Ueberſetzungen wurden gewiſſenhaft geprüft, gute Originale kamen ſchnell zur Aufführung, immer beſſer wurden Garderobe und Decorationen. Nur ſeine Ballette wurden wenig gelobt, was ihm indeſſen keineswegs zum Vorwurf gemacht werden ſoll.

---

*) Flögel erzählt: „Noch im Jahr 1749 als Schönemann in Breslau in dem alten Ballhauſe der Neuſtadt ſpielte, führte

In Hamburg brachte er 1741 die erſte dortige Lokalpoſſe „der Bocksbeutel" zu ſeinem und ſeiner Nachfolger großen Vortheil auf die Bühne; ein Jahr ſpäter in Leipzig das erſte wiederbelebte Schäferſpiel „die gelernte Liebe oder der geſtohlne Hammel" von Roſt, das durch Eckhofs und der Rudolphi Spiel zur Lieblingsvorſtellung wurde.

Hier ereignete ſich aber in der noch jungen Geſellſchaft eine bedenkliche Spaltung. Frau Schröder ging ab, man ſagte um eines Rollenſtreites willen, in Wahrheit aber handelte es ſich um eine unerfüllte Gagenforderung. Und welcher Art war dieſe Differenz, welche der erſten Truppé dieſer Zeit ihre erſte Schauſpielerin raubte? Frau Schröder verlangte eine Gehaltzulage von wöchentlich 12 Groſchen, zu welcher ſich Schönemann nicht verſtehen wollte.

Die Spaltung der Geſellſchaft griff weiter, der Schrö-

---

er die aſiatiſche Baniſe auf, wo er ſelbſt als Hanswurſt den Bedienten des Prinzen Balancin vorſtellte; und als Baniſe ſollte geopfert werden, erſchien er in einem Hemde, welches hinten mit Leim beſchmiert war und viel Gelächter erregte. So was fand damals noch Beifall."

der folgten Ackermann, Starke's und die **Rudolphi**, mit denen ſie in Hamburg eine eigne Geſellſchaft bildete, deren Rivalität aber nur von kurzer Dauer war. Die Abtrünnigen kehrten nach Jahr und Tag zu Schönemann zurück, bis auf Ackermann und Frau Schröder, welche von der aufgelöſten Neuber'ſchen Geſellſchaft Koch, Heydrich und die Tumler an ſich zogen und ihr Glück in Schwerin verſuchten. Es ſchlug fehl, die Neuber rief ihre Getreuen wieder zuſammen und Frau Schröder gab ihre erſte Prinzipalſchaft auf, ging 1746 mit Ackermann nach Danzig, wo ein Goldſchmied Diederich eine Bühne errichtet hatte, ſpäter dann nach Petersburg. Erſt zehn Jahre nachher, ſollten beide wieder in der deutſchen Theatergeſchichte mit großer Bedeutung auftreten.

Schönemann, der ſein weſtliches Wandergebiet ſo bedroht ſah, richtete ſeine Augen auf Berlin, das unter dem jungen Könige Friedrich II. ein neu Athen zu werden verhieß, und wirklich wurde er 1743 willkommen geheißen, um dort einen beſſeren theatraliſchen Geſchmack zu erwecken.

Denn in Berlin herrſchten fortwährend Eckenbergs Haupt- und Staatsactionen, in denen der Harlekin Quartal ſich berühmt machte, des Pantalons Hilverding Burlesken, denen die ſchöne und galante Ohlin Anziehungskraft gab, und die Ballette und Stegreifcomödien Franz Schuchs. Die letzteren ſcheinen zu dem Vorzüglichſten gehört zu haben, was damals in der burletzten Improviſation geleiſtet wurde, alle Stimmen, und unter ihnen Leſſings, vereinigen ſich zu ihrem Lobe. Schuch erfand die Scenarien zum Theil ſelbſt, theils nahm er ſie aus ſpaniſchen, italieniſchen und Molieriſchen Luſtſpielen, auch wohl aus Plautus und Terenz. Er ſpielte den Harlekin, ſeine Frau die Colombine, Stenzel den Anſelmo und alle drei müſſen auf die bewundrungswürdigſte Weiſe einverſtanden geweſen ſein. Schuch und Stenzel waren beide in ihrer Jugend aus einem Tyroler Kloſter entwichen und dergeſtalt weltlich geworden. Sie wurden beide im bürgerlichen Leben als ehrbare und ſtille Männer gerühmt, die Bühne aber verwandelte ſie völlig und machte Alles an ihnen wahr, was man zum Vortheil des Stegreifſpieles zu ſagen weiß. Lebhafte Spannung, fieberhaft erregte Erfindungskraft, natürlich unmittelbarer Ausdruck, ungezwungne und lebendige Sprache, eine Hetzjagd von ſpaßhaften Einfällen ohne Behelf von Zoten und Unfläthereien, eine wahrhaft komiſche Begeiſterung gab an glücklichen Abenden dieſen Spielen den außerordentlichſten Reiz. Schuch, ein trockner und finſtrer Mann, ſagte von ſich ſelbſt: „Wenn ich ſchon die Hanswurſtjacke anziehe, ſo iſt es, als wenn der Teufel in mich führe.“

Daß die eigenthümlichen Mängel des Stegreifſpieles auch dem Schuch'ſchen anhingen, war um ſo natürlicher, als ſein Perſonal, auf ſeinen unausgeſetzten Wanderungen, unabläſſig wechſelte. Zum Glück für ihn nahm man es noch nicht ſo ernſthaft mit dem Comödienſpielen und es war leichter Auskunftsmittel zu finden. Märchner, einer ſeiner beliebteſten Schauſpieler, hatte die Bühne verlaſſen und ſich in Berlin als Branntweindeſtillateur etablirt, wenn aber Schuch in Perſonalverlegenheit gerieth, ſo durfte er ſich nur an ſeinen alten Freund wenden und der kam voll Luſt und Bereitwilligkeit, ſpielte Helden und Könige zu allgemeinſter Befriedigung des Publikums — denn Märchner ſpielte nur die noblen Charaktere — und kehrte, wenn ſein alter Prinzipal wieder anderweitig Rath geſchafft hatte, in ſeinen Schnappsladen zurück. Ein Pendant zu den alten Ab- und Zuzügen der Studenten. Niemand hat bei Schuch ausgehalten, als Stenzel; auch ſeine Frau nicht, die ſich immer nur auf kurze Zeit bei ihm gefiel und ihren Harlekin oft in die ärgſte Verlegenheit um eine Colombine ſetzte.

Daß die beiden geübteſten Extemporanten Schuch und Stenzel ſich vielfach mit Gemeinplätzen und oft wiederkehrenden Phraſen und Scenen helfen mußten, mochte hingehen, aber ihre weniger geübten Spielgenoſſen waren dieſer Auskunft nicht mächtig, ſie hatten gewöhnlich nicht nur den allgemeinen Fehler der Extemporanten: eine ſtockende Sprache, die ſie auch dann in memorirten Stücken nicht los wurden — ſondern ſie blieben auch oft genug völlig ſtecken, oder warfen den ganzen Zuſammenhang des Stückes über den Haufen. Das erzeugte eine Unzahl von Theateranekdoten. Brandes, der mehrere Jahre in Schuchs

Comödien den Liebhaber (Leander) geſpielt hatte, erzählt, daß ihm einmal ſeine Liebeswerbung ſo feurig gerathen ſei, daß ſeine Angela ganz bedrängt davon geweſen und, obſchon das Stück kaum angefangen hatte, mit den letzten Worten ihrer Rolle, auf die ſie verabredetermaßen ausgehen ſollte, herausgeplatzt ſei: „Ach liebſter Leander, ich kann unmöglich länger widerſtehen. Hier empfangen Sie meine Hand und mit derſelben das zärtlichſte Herz.“ Nun wäre die Comödie zu Ende geweſen, wenn er, der Liebhaber, nicht Geiſtesgegenwart genug gehabt hatte, geſchwind einige Schwierigkeiten aufzufinden, welche der Verbindung der Liebenden noch im Wege ſtanden.

Dergleichen Verwirrungen ſtörten aber das Vergnügen des Publikums keineswegs, im Gegentheile ſie erhöhten es. Da weder die dargeſtellte Handlung noch die Charaktere, alſo das dramatiſche Intereſſe, die Zuſchauer in der Steigreifcomödie feſſelte, ſondern nur die Virtuoſität der Spieler, ſo erhöhte es natürlich den Reiz, wenn dieſe auf die möglichſt härteſten Proben geſtellt wurde. Dieſer Reiz, den das Gewagte und Unſichre ausübt, ſcheint auch begabte Extemporanten wie Franz Schuch zu immer weiterem Hazardiren verlockt zu haben. Brandes erzählt, daß er oft nicht gewußt habe, welch eine Comödie gegeben werden ſolle — wenn der Theaterzettel nur „ein luſtiges Nachſpiel“ ankündigte — und wenn er noch beim Ankleiden in Schuch gedrungen ihm das Stück anzugeben, habe dieſer gewöhnlich geantwortet:

„Schwatz' der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr ſchon erfahren.“ So ſei der Vorhang aufgezogen worden und er habe getroſt die Scene mit allgemeinen Betrachtungen über die Freuden und Martern der Liebe, oder ſo etwas Aehnlichem, begonnen. Schuch ſei dann, als Harlekin, ſein vertrauter Diener und Rathgeber, dazu gekommen, habe die Expoſition des Stückes hingeworfen und ihm ſo den Faden des Stückes gegeben.

Dergleichen Züge zeigen uns, wie anziehend und unterhaltend das Schuch'ſche Stegreifſpiel war, wie doppelt amüſant für die Zuſchauer, ſowohl beim Gelingen als beim Mißlingen. Wie hinderlich die ganze Gattung einer ernſt gemeinten Kunſtentwicklung ſein mußte, da ſie, im beſten Falle, nur den Schaum vom Becher zu koſten gab, den kräftigen Lebenswein aber leichtfertig verſchüttete, leuchtet eben ſo wohl ein, als daß ſie gerade um deswillen dem Publikum, das nur unterhalten ſein will, um ſo lieber ſein mußte.

Schönemann hatte alſo, da er nach Berlin kam, in der Schuch'ſchen Bühne eine ſchwierige Rivalität zu beſtehen. Das hatte aber den Vortheil, daß er hier ſeinen Harlekin ins Hintertreffen und die Reſultate der Leipziger Schule voranſtellte, wodurch es ihm wenigſtens gelang, in Berlin einige Saamenkörner des regelmäßigen Geſchmackes auszuſtreuen, die freilich erſt lange nach ihm zur Aerndte reifen ſollten. Er erlangte ein preußiſches

Privilegium, wodurch Berlin und Breslau auf das Regiſter ſeiner Stationsplätze kamen.

Der ſteigende Ruf von Schönemanns Truppe zog viele Talente nach Berlin, die rückkehrenden Abtrünnigen und einzelne Mitglieder der zum erſtenmal aufgelöſten Neuber'ſchen Truppe kamen hinzu. Er nahm auch an, was eine Zukunft verſprach, und als ſein Perſonal zu zahlreich und koſtſpielig wurde, ſo verlieh er die eine Hälfte deſſelben förmlich an den Prinzipal Joh. Ferd. Müller, der dann in Sachſen damit agirte.

Eine andre Speculation machte er bei dieſem erſten Aufenthalte in Berlin mit der Wiederbelebung des Singſpieles, indem er die engliſche Operette „the devil to pay, der Teufel iſt los,“ vom Geheimrath von Bork wörtlich überſetzt, auf die Bühne brachte. Die engliſchen ſehr trivialen Geſänge waren beibehalten und wurden ohne Orcheſterbegleitung vorgetragen. Von dieſem höchſt beſcheidenen Verſuche datirt die neue Phaſe der modernen Oper.

Seit einigen Jahren war die alte Oper zu Grunde gegangen, aber aufgehört hatte das muſikaliſche Drama keineswegs. Theils hatten ſich die Wandertruppen mehrere Nürnberger und Hamburger Opern für ihre beſchränkten Mittel bearbeitet und zugerichtet, prahlten nun entweder mit dem Titel von Opern oder gaben ſie als Trauerſpiele mit Geſang, theils ſpielte in den Haupt- und Staatsactionen, wie wir wiſſen, der Geſang eine ſehr feierliche Rolle und den Burlesken und Schäferſpielen waren ebenfalls Lieder eingeflochten. So erſchien „der Teufel iſt los“ eigentlich nur als eine Fortſetzung dieſer letzteren Gattung und war durchaus nichts Neues; nur der Erfolg, mit welchem dieſer Verſuch bald darauf von andrer Hand aufgenommen und verfolgt wurde, hat ihm Bedeutung gegeben. Schönemann legte um ſo weniger Werth darauf, als die Aufführung keinen Beifall fand. Er verſuchte es noch einmal 1747 damit in Hamburg, auch ohne Erfolg.

Ueber zehn Jahre lang beſuchte ſeine Truppe alle Städte Ober- und Niederſachſens bis Hamburg, Mecklenburg, die Marken und Schleſien. Ihr Anſehn ſtieg, jemehr das der Neuber ſank, und wie willig auch Schönemann ſich dem Geſchmacke des großen Publikums accomodirte, immer war doch der Fortſchritt der Schauſpielkunſt an ſeine Truppe geheftet. Ja auch von ihm hören wir bittere Beſchwerden über die Rohheit und Unempfänglichkeit für die edlere Richtung. Sie heften ſich mehr an äußerliche und kleinliche Dinge — von dem großartigen Sinne der Neuber war ihm wenig überkommen — aber ſie geben uns doch wieder lebendige Anſchauungen von dem damaligen Theaterzuſtande und treffen manchen wichtigen Punkt.

In den Vorreden zu den von ſeiner Truppe aufgeführten Stücken, welche er, nach alter Prinzipalgewohnheit, zu ſeinem Vortheile in Druck gab, äußert er unter Anderm: „Ich will anjetzt nur einen einzigen Grund des elenden Geſchmacks in Deutſchland anführen, und ich ſchmeichle mir in ihm die Hauptquelle aller andern entdeckt zu haben. Ich habe faſt an allen Orten die Erfahrung gemacht, daß die Schönen und die jungen Herren, obgleich lange noch nicht einen feinen und ganz richtigen, doch noch immer in Vergleichung den beſten und natürlichſten, die ſogenannten Gelehrten aber den wenigſten und verderbteſten Geſchmack gezeigt haben. — — Der Satz, daß die ſchönen Wiſſenſchaften die Herzen menſchlicher und ihre Anhänger geſitteter machen, iſt wegen ſeiner Wahrheit ſo allgemein angenommen, daß man ihn faſt in allen todten und lebendigen Sprachen als ein Sprichwort findet. Unter allen Zuſchauern aber, die mich irgendwo meine Schauſpiele zu beſuchen gewürdiget haben, habe ich noch keine ungeſittetere geſehen, als auf den Univerſitäten, wo ich bisher meine Bühne eröffnet habe; das wegen ſeiner Sitten ſo liebenswürdige Leipzig ausgenommen. Unter den Bürgern der andern ſcheinen die meiſten einen Ruhm darin zu ſuchen, den niedrigſten Pöbel an ſcheußlichen Sitten zu übertreffen. Die meiſten Handlungen, wodurch man die Schauſpielhäuſer an ſolchen Oertern entehrt, ſind zu niedrig, als daß man viel davon ſchreiben und ſie an das Licht bringen könnte. Nur ein Exempel anzuführen: Wer kann es ſich, ohne es geſehen zu haben, in Deutſchland als möglich vorſtellen, daß Leute alle Ehrfurcht vor ſich ſelbſt, vor einer großen Verſammlung, vor dem anweſenden Frauenzimmer und vor den beſten Werken des Witzes ſo weit verlieren, und in einem Schauſpielhauſe den Tobacksrauch auf die frechſte Weiſe um ſich her ausſchütten, ganze Wolken davon auf die Bühne jagen und die ſpielenden Perſonen darin einhüllen können? Andrer Niederträchtigkeiten nicht zu gedenken. Kann man es nun wol einem Franzoſen oder Engländer, der niemals ein deutſches Geſicht geſehen hat, wenn er von dieſer Aufführung in Schauſpielhäuſern hört, oder gar ſelbſt ſieht, verdenken, wenn er dann ſich von einem Deutſchen ein Bild macht, welches dem Rhinoceros ähnlicher ſieht, als einem Menſchen? Denn welcher Engländer oder Franzoſe hat ſolche Aufführung jemals von einem Matroſen in ſeinem Lande geſehen? Unſre Nachkommen wenigſtens, wofern dieſe Schande unſrer Sitten bis auf ſie aufbehalten werden ſollte, werden ſich uns unmöglich anders, als in Bärenhäute gekleidet vorſtellen: daß man aber ſeidne Kleider nach franzöſiſchem und neuem Schnitte, reiche Weſten und Federhüte tragen und doch in einer Comödie Toback rauchen könne, das wird ihnen ſo etwas gräslich wunderbares ſein, wie uns die Schilderung der Chimäre. Die übrigen Sitten werden ſich aus dieſer Handlung deutlich genug muthmaßen laſſen.

Von der Unwiſſenheit der meiſten Studirenden in den Werken des Witzes werden noch folgende Exempel ſehr ſtarke Beweiſe abgeben können. Die Vorſtellung des Cinna aus dem Corneille hat auf Univerſitäten vielen im Parterre Anlaß zu der Unterſuchung gegeben, ob Cinna eine Tragödie oder Comödie heißen müſſe; die Vorſtellung des Geizigen, warum Harpagon, weil er mit einem kleinen Barte vorgeſtellt wird, ein Jude und nicht ein Chriſt ſei. Man kann einige Jahre auf Univerſitäten gelebt haben und nach der Vorſtellung des Mahomet des Herrn von Voltaire doch noch gern wiſſen wollen: ob ſich die Geſchichte wirklich ſo bei den Römern zugetragen habe.

So lächerlich auch dieſe Anekdoten ſind, ſo wahr und zugleich ſo entſetzlich ſind ſie auch für einen, welcher auch gern des guten Geſchmacks wegen auf ſein Vaterland ſtolz ſein zu können wünſchet. Deutſchland wird ſich gleichwol nicht eher bei ſeinen Nachbarn aus dem Verdacht bringen, daß die Natur ſeine Kinder am Witze enterbt habe, als bis ſeine Pedanten anfangen werden, ihre Wortforſchungen und ihre Gedächtnißweisheit gegen die edlern, fruchtbarern und geiſtigern Wiſſenſchaften zu verachten.“

Daß die Gelehrſamkeit immerdar ein Krankheitsmoment im deutſchen Theaterleben abgeben ſollte, davon hat der beſchränkte Schönemann doch ein ſichres Gefühl gehabt.

Als die Geſellſchaft im Jahre 1749 Leipzig wieder beſuchte, begann ſie ihre Vorſtellungen in dem neu eingerichteten kleinen Theater der Neuber, in Quandts Hofe, mit Cinna, den Schönemann häufig zur Eröffnung gab. Koch, von Wien zurückgekehrt, hatte ſich mit ſeiner Frau der Truppe in Göttingen ſchon angeſchloſſen, hier in Leipzig aber gerieth er mit Schönemann in Uneinigkeit und trennte ſich wieder von ihm. Er blieb zurück, als Schönemann abzog, ermuntert von einigen Gönnern bewarb er ſich um das erledigte ſächſiſche Privilegium und erhielt es.*)

Alle Gegenbemühungen Schönemanns ſcheiterten, er erlangte von Koch, der noch keine Geſellſchaft zuſammengebracht hatte, nur die Vergunſt, in der Oſtermeſſe des nächſten Jahres zum letztenmale in Leipzig ſpielen zu dürfen. Aus Breslau und Magdeburg wurde er durch Schuch verdrängt, aus Braunſchweig durch den Balletmeiſter Nicolini, der mit ſeinen Kinderballetts und italieniſchen und deutſchen Burlesken und Intermezzi — bei denen der Harlekin Quartal jetzt ſein Weſen trieb — zum maitre des plaisirs des Herzogs geworden war, und ſo ſah ſich Schönemann völlig nach den Küſtenländern gedrängt. **Roſtock, Stralſund, Hamburg, Kiel, Lübeck, Lüneburg, Hannover** blieben ſeine Stützpunkte, auch ſpielte er auf dem Jagdſchloſſe Göhrde neben einer franzöſiſchen Truppe, als der König Georg II., auf dem Beſuch ſeiner deutſchen Staaten, dort Parforcejagden hielt.

*) Der Harlekin Müller, welcher es bis jetzt beſeſſen, hatte in Lithauen ſeine Geſellſchaft aufgegeben.

In dieſer mißlichen Lage war Schönemann gern zur Schließung eines Verhältniſſes bereit, das ihn der Sorge des unſtäten Lebens enthob.

Der Herzog Chriſtian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin nahm ihn mit ſeiner Truppe als Hofcomödianten in bleibenden Dienſt. Nur vier Sommermonate wurden ihm als Urlaub zu Reiſen nach Hamburg u. ſ. w. freigegeben. Schönemann eröffnete am 11. Mai 1751 das neue herzogliche Theater in Roſtock mit Elias Schlegels „Geheimnißvollen“ und dem allbeliebten Schäferſpiele „Die gelernte Liebe“ von Roſt, und ſo war der wandernden Schauſpielkunſt zum zweitenmale ein Ruhepunkt gegönnt, wo ſie zur Beſinnung kommen und die Reſultate ihrer Beſtrebungen feſtſtellen konnte.

Wie viel war verloren gegangen, wie viel gewonnen worden, ſeit Magiſter Velthen am Dresdner Hoftheater den Fieberparoxismen der Improviſation Einhalt zu thun verſucht hatte! Jetzt war es endlich gelungen, aber der Sieg hatte unſere Bühne den Franzoſen verkauft. Indeſſen bereitete ſich ſchon eine neue große und volksthümliche Epoche der deutſchen Dramatik vor, und gerade in dieſen nächſten fünf Jahren — denn länger dauerte das Mecklenburger Hoftheater nicht, der Tod des fürſtlichen Protektors machte ihm ein Ende, wie damals in Dresden — gerade in dieſer Zeit der beſonnenen Ruhe ſollte der Schauſpieler, deſſen Talent und Einfluß ſchon jetzt die edlere Richtung der Schönemann'ſchen Truppe vertreten und erhalten hatte, ſich immer mehr in ſeiner Eigenthümlichkeit befeſtigen. Und dieſer Schauſpieler war berufen den Uebergang von der franzöſiſchen zur deutſchen Schule als ein vorleuchtendes Muſter an ſich zu vollenden.

Es war Konrad Eckhof.

Da ſeine individuelle Entwicklung die der nächſtfolgenden Kunſtperiode beſtimmt, ſo müſſen wir uns ſogleich näher mit ihm bekannt machen.

Er wurde 1720 in Hamburg geboren. Sein Vater war ein armer Stadtſoldat, der nebenbei ein Handwerk betrieb; ſpäter hat ihm ſein Sohn ein Unterkommen beim Schönemann'ſchen Theater geſchafft, wo er ſich aber nur zum Lichtputzer tauglich zeigte; wie untergeordnet mag alſo Eckhofs Erziehung geweſen ſein! Dennoch müſſen ſchon frühe Anregungen in dem Knaben den Trieb zur Darſtellungskunſt erweckt haben. Oft zog es ihn auf den einſamen Boden des Hauſes, um dort, von Niemand geſehen, dem Drange zu declamiren und zu agiren genug zu thun. Merkwürdig iſt dabei, daß er alte Kleider vor ſich aufhing, um ſich die Zuſchauer zu bezeichnen; ſo beſtimmt empfand das Kind, daß die Ausübung der dramatiſchen Kunſt den Zuſchauer bedinge.

Wie untergeordneter Art auch Eckhofs Schulkenntniſſe geweſen ſein mögen, ſo finden wir ihn doch ſchon, kaum den Knabenjahren entwachſen, als Schreiber bei dem ſchwediſchen Poſtcommiſſar Boſtel in Hamburg, während einer Abweſenheit ſeines Herrn, die Geſchäfte allein und zu deſſen Zufriedenheit verſehen. Es war ſein Fleiß, ſeine Ordnungsliebe und Pflichttreue, die ſchon früh dieſe Zuverläſſigkeit ſeines Charakters erzeugten. Ja er trieb die gewiſſenhafte Redlichkeit und Dienertreue ſo weit, daß, als auf Anſinnen der Frau Poſtcommiſſärin, ſein Herr von ihm eines Sonntags verlangte: er ſolle bei der Kirchenfahrt als Lakay hinten auf die Kutſche treten, er dieſen Dienſt nicht unbedingt verweigerte, nicht das Haus ſofort verließ, ſondern mit echt deutſcher gewiſſenhafter Beachtung der Formen erklärte: er werde, wenn man auf der Forderung beſtände, gehorchen, aber dann den Dienſt verlaſſen. Da der Poſtcommiſſär von ſeinem Begehren nicht abſtand, ſo führte Eckhof auch beides buchſtäblich aus; er ſtand auf der Kutſche und ging dann aus dem Dienſt. — Dieſer Vorgang charakteriſirt uns den Mann vollſtändig.

Bei dem Advokaten in Schwerin, dem er hierauf als Schreiber diente, fand er eine reiche Bibliothek, und unter dem gierigen Leſen von allerlei Büchern erwachte ſein früher Trieb zur Schauſpielkunſt auf's heftigſte. Er kam nach Hamburg zurück, traf mit Frau Schröder zuſammen, die ſich damals, getrennt von ihrem Manne, einem Berliner Organiſten, von Handarbeit ernährte, ſteckte ſie mit ſeiner Theaterbegeiſterung dergeſtalt an, daß ſie mit ihm zu Schönemanns Geſellſchaft ging. Bei der Spaltung, welche den Abgang der Frau Schröder herbeiführte, blieb Eckhof ſeinem Prinzipal getreu.

Er war von Anfang an ein Feind des Wechſels und der Unruhe, welche unabläſſig die damaligen Schauſpieler von einer Truppe zur andern trieb, als ob ſie „Kämmerchenvermiethen“ ſpielten.

Eckhofs Aeußeres war den Liebhaberrollen ungünſtig: er war klein, hochſchultrig, von eckigem Knochenbau, der ſich beſonders in den ſtark hervortretenden Knöcheln der Beine markirte: eine plebejiſche Geſtalt. Sein Geſicht, von ſtarken Zügen, die in reiferen Jahren einen ebenſo energiſchen als weichen Ausdruck und eine entſchiedene Würde zeigten — wie ſie uns aus dem von Graff gemalten Porträt entgegentritt — mag in der Jugend wenig Anmuth gehabt haben. Das Auge aber, wie Iffland ſagt, „wenn auch nicht groß, war von einem Email, welches weit hin glänzte und des heftigſten wie des ſanfteſten Ausdrucks fähig war, und mit einer Stimme war er begabt, welche an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut ſeines Gleichen auf der deutſchen Bühne noch nicht gefunden hat.“ So war [illegible] alſo von Natur weſentlich darauf angewieſen, durch die geiſtige Gewalt des Wortes, auf das Gemüth und die Urtheilskraft, auf die Seele des Zuhörers zu wirken. Keine gewinnende Geſtalt, keine Anmuth der Erſcheinung in Haltung und Bewegung kam ihm zu Hülfe, ja man zog anfangs ſein Darſtellungstalent in Zweifel: und doch gelang es ihm in wenig Jahren ſeinen Namen zu den vorragenden jener Theaterepoche zu ſtellen und bei der Schönemann'ſchen Geſellſchaft einen entſcheidenden Einfluß zu gewinnen. Es war der Ernſt und Eifer, das nimmerraſtende Pflichtgefühl, die vernünftig ſich entwickelnde Urtheilskraft, welche ihn bald vor ſeinen Genoſſen auszeichneten. Dabei hatten die Eindrücke, welche Konrad Ackermanns urkräftiger Naturalismus in den erſten Jahren ſeines Theaterlebens auf ihn gemacht, ſich nicht verlöſcht, er ſchwamm daher nicht geradehin mit dem Strome der Leipziger Schule, ſondern neigte zu größerer Natürlichkeit und Simplicität des Ausdruckes.

Daß er ſich im Allgemeinen auch von franzöſiſchen Muſtern abhängig zeigte, war unausbleiblich. Er konnte der herrſchenden Richtung nicht entlaufen, traf auch in Berlin, Dresden und auf dem Lüneburgiſchen Jagdſchloſſe Göhrde, wo die Schönemann'ſche Truppe mehr als einmal neben der franzöſiſchen ſpielte, die allbewunderten Muſter an, deren Spielart, in ihrer ſchon ſo national abgeſchloſſenen Conſequenz, nothwendig etwas Verführendes haben mußte. Natürlich [illegible] es demnach, daß Eckhof lange Zeit den Tonfall franzöſiſcher Declamationsmanier behielt, und daß die vorgeſchrittene Kritik ihm eine hörbare Skanſion der Alexandriner vorwerfen durfte. Die Eigenheiten der Kunſtepoche, in welcher er erwuchs, mußten ihm anhangen, wie der Staub des Bodens, den er trat, ſeinen Füßen.

Doppelt erklärlich iſt es, daß er in den meiſten komiſchen Rollen, beſonders denen des franzöſiſchen Luſtſpiels, von den Muſtern, die er geſehen, abhängig blieb, weil ihm der erfindende Humor nicht reichlich zugemeſſen war. In der ernſten Gattung aber, wo ſeine Productionskraft voll und eigenthümlich aus ſeiner durchaus deutſchen Natur hervorging, führte er eine immer merklichere Verwandlung herbei.

So wichtig aber auch die Fortſchritte waren, welche Eckhof in der künſtleriſchen Ausführung vermittelte, ſo unendlich bedeutſamer wurde es für die innere Kräftigung der Kunſt, daß eine höhere Anſchauung von ſeinem Berufe in ſeinem redlichen Gemüthe eine wahrhaft religiöſe Begeiſterung erweckt hatte. Sie war es, die ihn mit dem unverwüſtlichen Eifer erfüllte, nicht nur an ſich ſelbſt zu vollenden, was er als die künſtleriſchen und ſittlichen Pflichten ſeines Standes erkannt hatte, ſondern auch in ſeinem ganzen Kreiſe den beharrlichen Fleiß, das unausgeſetzte Bildungsbeſtreben, den hingebenden Gemeinſinn und das ernſte Bemühen um eigne, perſönliche Veredlung — ohne welche keine wahrhaft edle Darſtellungen möglich ſind — kurz alle Tugenden, welche der Schauſpielerberuf fordert, zu wecken und zu pflegen.

Dieſes erſte Schauſpielermuſter, das Eckhof in ſeiner künſtleriſchen Sittlichkeit der Geſchichte darbietet, die vollendete Perſönlichkeit iſt es, welche mehr als alle einzelnen künſtleriſchen Fortſchritte, die wir ihm verdanken, die Bahn der Vervollkommnung, die Ausſicht auf höhere Anerkennung eröffnet hat. Das iſt es, warum er den Namen: *Vater der deutſchen Schauſpielkunſt* mit vollem Recht verdient.

Ein Unternehmen, wozu er die Muße des Aufenthaltes der Truppe am Mecklenburgiſchen Hofe benutzte, giebt uns eine Probe von ſeiner Geſinnung und orientirt uns zugleich über die Zuſtände dieſes Momentes.

Zu dem Standpunkte, den Eckhof in ſeiner Kunſtanſchauung durch einſames Selbſtſtudium erreicht hatte, wollte er gern auch ſeine Kunſtgenoſſen führen, aber er wollte es auf eine lebendigere und anregendere Weiſe, auf die der gegenſeitigen Förderung: bei welcher auch noch das Lebensprinzip der Schauſpielkunſt: die *Gemeinſamkeit*, ſich heben könne.

Er veranſtaltete daher regelmäßige Zuſammenkünfte der Geſellſchaft, um durch gemeinſame Beſprechung die Grundſätze ihrer Kunſt aufzufinden und deren Anwendung feſtzuſtellen. Er gab dieſen Zuſammenkünften eine beſtimmte Form und unternahm damit die *Stiftung einer deutſchen Schauſpieler-Academie.*

Dieſe Abſicht, aus der gereiften praktiſchen Erkenntniß der Schauſpieler ſelbſt, eine gewiſſe Geſetzlichkeit für die Schauſpielkunſt zu gewinnen und zu gemeinſamer Anerkennung zu bringen, zeugt von dem geſunden natürlichen Sinne Eckhofs. Er wußte zu gut, daß wiſſenſchaftliche Theorien den Künſten nur in den ſeltenſten Fällen frommen, weil ſie von außen an ſie herantreten; er wollte darum ſeinen Genoſſen die Kunſtregeln aus ihrer eignen lebendigen Erfahrung zum Bewußtſein bringen und eine Begeiſterung für das Ideal aus der Praxis entwickeln.

Wir werden ſehen wie weit ſeine echt künſtleriſche Abſicht gedieh.

Am 5. Mai 1753 fand zu Schwerin die erſte Sitzung dieſer Academie Statt, von da ab wiederholte ſie ſich alle vierzehn Tage von 2 bis 4 Uhr Nachmittags. Eckhof hatte Schönemann für das Unternehmen zu intereſſiren gewußt, der das Ehrenamt eines Präſes übernahm. Faſt alle andern beitretenden Männer wurden durch Uebertragung von Aemtern an die Academie gefeſſelt. Er ſelbſt war Vicepräſes, Proponent und erſter Lector, Stark Viceproponent und Vicelector, Kirchhof zweiter Lector, Martini Inſpector, Berger Secretär, Schleiffer Pedell, nur Rainer und Bernhard Eckhof*) gingen leer aus. Dieſe vielen Titel und Aemter geben dem Unternehmen freilich ein ſteifes Formalitätsanſehen, das vielleicht etwas in Eckhofs Geſchmack war, aber er hatte wohl auch gehofft den Antheil ſeiner Genoſſen dadurch zu ködern. Außerdem traten dieſer Academie Frau Schönemann und deren Tochter, die Frauen Stark, Eckhof und Rainer bei; nur Herr Fabricius hatte für gut gehalten der Einladung nicht zu folgen.**)

---

*) Ob dieſer Bernhard Eckhof verwandt mit Konrad Eckhof war iſt nicht bekannt, ſein Name kommt nirgent weiter vor.

**) Der Künſtlerberuf mag nicht ſehr mächtig in ihm geweſen

Mit aller Umſtandlichkeit war in 24 Artikeln die Grundverfaſſung der Academie verzeichnet, die deutlich genug auch auf Verſittlichung der Geſellſchaft gerichtet war, Beiſteuern und Strafen feſtſetzte.

Nach dem 15. Artikel ſollte die Academie ſich „mit Vorleſung der aufzuführenden Schauſpiele beſchäftigen, mit gründlicher und genauer Unterſuchung der Charaktere und Rollen derſelben und vernünftiger Ueberlegung: wie ſie geſpielt werden können und müſſen. Ferner ſolle eine unpartheiiſche, ohne Anſehn der Perſon, von allen Vorurtheilen entfernte kritiſche Betrachtung über die Stücke und Vorſtellungen vorgenommen werden, welche von einer Sitzung zur andern aufgeführt worden, und wie etwa unterſchlichene Fehler abgeſchafft oder verbeſſert werden können. Auch mit vernünftigen Abhandlungen und Erläuterungen über die Schauſpielkunſt überhaupt oder über abgeſonderte Theile derſelben, mit beſcheidenen Anmerkuugen über der Schauſpieler Pflichten im gemeinen Leben, in ſo weit ſie mit der Aufnahme der Geſellſchaft und den Theaterverrichtungen in Verbindung ſtehen, ſollten ſich die Sitzungen beſchäftigen, wobei weder Entrüſtungen, Beleidigungen, noch Empfindlichkeiten ſtattfinden dürften.“

ſein, er verließ ſechs Jahre ſpäter die Bühne und wurde Gaſtwirth im Holſteiniſchen. — Ein Standeswechſel, welcher ſich bis auf den heutigen Tag bei Theatermitgliedern wiederholt.

Der 16. Artikel verpflichtet die einzelnen Mitglieder der Geſellſchaft, ſelbſt ſolche, welche der Academie nicht beitreten, die durch Stimmenmehrheit gerügten Fehler auf Inſinuation des Prinzipals zu verbeſſern und „vernünftige Erinnerungen vernünftig anzunehmen. Im Fall aber ein ſolcher oder eine ſolche ſich darin gegen das Anſehn des Directeurs widerſpänſtig erwieſe, und ſich weigre dieſe Anmerkungen anzunehmen oder ſich darnach zu verhalten, ſo ſollen alle und jede Mitglieder der Academie verbunden ſein, das Anſehn des Directeurs hiebei zu unterſtützen und ihren gefaßten Entſchluß gegen den Widerſpänſtigen aufs nachdrücklichſte zu vertheidigen und zu behaupten.“

Wie ſtark erſcheint in dieſem Beſchluſſe der Corporationsgeiſt unter den damaligen Schauſpielern! Wie beſtimmt das Bewußtſein davon: daß der weſentliche Erfolg theatraliſcher Darſtellungen in ihrer Uebereinſtimmung zu ſuchen ſei, daß dabei alſo das Intereſſe der ganzen Geſellſchaft auf dem Spiele ſtehe und der Einzelne ſich ſchlechterdings den allgemein angenommenen Intentionen fügen müſſe.

In ſeiner Eröffnungsrede verſichert Eckhof: daß er nicht willens ſei ſich zum Lehrer aufzuwerfen, im geringſten nicht, er ſei ein Lernender. Ein Jeder habe ſeine Anſichten zu erkennen zu geben und er werde ſeine eignen nicht eher für begründet halten, als bis ſie von der Academie geprüft und für richtig erklärt worden ſeien. Später ſagt er: „Es iſt gewiſſermaßen mit der Schauſpielkunſt wie mit der Sprache beſchaffen. Wir lernen in unſrer zarten Jugend reden; wir lernen es, ſo wie wir es hören, und begnügen uns Worte zu wiſſen, durch deren Aneinanderfügung wir unſre Gedanken ausdrücken können. Viele begnügen ſich zeitlebens damit und halten eine gründliche Sprachlehre für überflüſſig. Nur diejenigen erkennen ihren Vortheil, welche ſich die Mühe ſie zu erlernen nicht verdrießen laſſen und einen Begriff davon haben. Laſſen Sie uns alſo, meine Herren und Damen, die Grammatik der Schauſpielkunſt ſtudiren, wenn ich ſo ſagen darf, und uns mit den Mitteln bekannter machen, durch deren Anwendung wir zu der Fähigkeit gelangen, die Urſachen von allem einzuſehen, nichts ohne hinlänglichen Grund zu reden noch zu thun und den Namen eines Künſtlers mit Recht zu verdienen."

Im erſten resumé, welches Eckhof nach Verlauf eines jeden Vierteljahres über die Reſultate der angeſtellten Betrachtungen gab, ſagte er: daß die Schauſpielkunſt weder ſo leicht ſei, als von Vielen angeſehen werde, noch ſo ſchwer als von Andern vorgeſtellt würde. „Nein, es iſt eine Kunſt, die zwar keine Grenzen zu haben ſcheint, ſie aber doch hat. So wie einem Wandrer eine Wüſte grenzenlos wird, wenn er die Unvorſichtigkeit begeht, ſich in dieſelbe zu wagen, ohne ſich vorher nach dem rechten Wege zu erkundigen, da ihn alsdann jeder Abweg verleitet und er folglich beſtändig in der Irre herumgeht und das Ende derſelben nicht finden kann. Da hingegen derjenige, welcher des rechten Weges kundig, nach angewandter Mühe ſie zur gehörigen Zeit zu Ende kommt. Wie nothwendig iſt es alſo nicht, daß diejenigen, welche die Schauſpielkunſt ausüben und Comödianten ſein wollen, ſich um die Mittel bekümmern, die ihre Bemühungen erleichtern, und wodurch ſie in ihrer Kunſt vollkommner werden können.“

Durch ſolche Vorträge, welche die Anregungen des Leſſing'ſchen Geiſtes nicht verkennen laſſen, ſuchte Eckhof die Thätigkeit der Academie*) zu leiten. Es iſt nur zu gewiß, daß er mit ſeinen Anſichten noch ſehr iſolirt unter ſeinen Kunſtgenoſſen geſtanden habe, gleichwohl bezeichnet es einen enormen Fortſchritt, daß dieſe Anſichten und Beſtrebungen aus der Mitte des Schauſpielerſtandes ſo ſelbſtändig auftauchen konnten.

Schönemann lieh Eckhofs Bemühungen willig ſeine Autorität, da es leicht einzuſehen war, daß ein günſtiger Erfolg derſelben ſeiner Prinzipalſchaft zu Gute kommen mußte. Die Arbeiten der Academie, praktiſch wie ſie waren, nahmen ihm manche Mühe ab. Es wurden nicht nur die neuen Stücke geprüft, auch die älteren geſichtet und das Repertoir von den unwürdigen gereinigt. Zweckmäßige Einrichtungen des Decorations-, Beleuchtungs-

---

*) Ausführliche Nachrichten über dieſe im Gothaer Theaterkalender von 1779.

und Coſtümweſens wurden getroffen, energiſche Beſchlüſſe gegen unſittliches Verhalten gefaßt.

Sollte man nicht glauben, daß die offenbar ſegensreichen Wirkungen einer ſolchen Vereinigung alle Störungen derſelben hätten niederhalten und die Schauſpieler antreiben müſſen, ſie zum Hebel ihrer Ausbildung und ihrer Standesehre zu machen? Dem war nicht ſo. Nach dreizehnmonatlicher Amtsführung ſah ſich Eckhof genöthigt, in Hamburg, wo ſich gerade die Geſellſchaft aufhielt, am 15. Juni 1754 zurückzutreten und die Verſammelten ſelbſt zu ermahnen: die Academie lieber aufzugeben als fortzuſetzen. „Ich war ein Menſch“ ſagte er, „als ich ſie ſtiftete und konnte alle die Hinderniſſe, die Widerſpänſtigkeiten und elenden Spöttereien nicht vorherſehen.“ — Natürlich war mit Eckhofs Ausſcheiden die Academie aufgelöſt. Schönemann hatte ihr präſidirt ſo lange ſie beſtand, er ließ ſie fallen, als Eckhof ſie nicht mehr halten konnte.

So ſcheiterte dieſer erſte Verſuch, die Schauſpieler zu einer ernſtlichen und gründlichen Betrachtung ihrer Kunſt zu vermögen.

Es gereicht Eckhof zu nicht geringem Ruhme, daß er durch ſolch eine niederſchlagende Erfahrung keinesweges vermocht wurde, ſich von dem Geſammtintereſſe der Kunſt und der Truppe, welcher er angehörte, zurückzuziehen, ſondern daß er unverdroſſen fortfuhr, ſich um das Gedeihen des Ganzen zu bemühen. Schönemann wußte von dieſer

Geſinnung Nutzen zu ziehen; er räumte ihm großen Antheil an den Directionsmaßregeln ein und ließ ihm immer freiere Hand bei Proben und Vorbereitungen der Stücke. Eckhof gab ſich dem Geſchäfte mit allem Eifer hin, obſchon es ihm bald durch die Einmiſchung des Schriftſtellers Löwen verleidet wurde, welcher um Schönemanns Tochter warb und darum nicht zu entfernen war. Der Prinzipal, der ſeine Angelegenheiten nun wohl beſorgt ſah, bekümmerte ſich immer weniger darum; eine wunderliche Pferdeliebhaberei nahm ihn ganz gefangen, er ſpielte ſeltener, vernachläſſigte die Rollen, die ſeinem Talente zuſagten, beharrte aber dagegen mit dünkelhafter Vorliebe auf Rollen, die ihm mißlangen, unter denen der Eſſer von Corneille den oberſten Rang einnahm. Er ſpielte ihn mit überaus ſteifem Air und ſtets geſchloſſenen Augen; was überhaupt eine Zeit lang für ausbündig vornehm galt.

Die kunſtſinnige Herzogin Ulrike, eine eifrige Beſchützerin der Schauſpielkunſt, die beſonders Eckhofs Talent sehr hervorzog, forderte Schönemann einſtmals auf, ihn den Eſſer ſpielen zu laſſen. „Den Eſſer?“ fragte Schönemann haſtig. „Den Eſſer? Ihre Durchlaucht, ich möchte lieber in Ihrem Dömitz vier Wochen auf Waſſer und Brod ſitzen, als meinen Eſſer an Eckhof überlaſſen.“ Die Antwort bewies wenigſtens, daß Schönemann es viel weiter im Comödiantendünkel gebracht hatte, als in guter Lebensart. Die verdießliche Antwort der Herzogin

„ſo werden Sie mir wenigſtens erlauben, Ihren Eſſer nie wieder zu ſehen" brachte auch keine weitere Wirkung auf ihn hervor. Aus dieſer Anekdote erhellt, daß Schönemann in keinem Falle der Mann war, um das Theater am Hofe heimiſch zu erhalten, zugleich aber iſt auch daraus zu erkennen, wie groß ſeine Unabhängigkeit, als Director dieſes Hoftheaters, in allen künſtleriſchen Anordnungen, ſelbſt den geradezu ausgeſprochenen Wünſchen fürſtlicher Perſonen gegenüber, war. Die Selbſtandigkeit der Kunſt war alſo in dieſem Verhältniſſe noch anerkannt.

Der Tod des Herzogs löſte indeſſen 1756 den Vertrag auf und wies Schönemann wieder ganz auf's Wanderleben an.

Die Truppe ging zunächſt nach Hamburg. Das Perſonal veränderte ſich wieder, für Kirchhoff trat Anton Gantner ein, der durch ſeine bizarre Geſichtsbildung und eine auffallend lächerliche Ausſprache in komiſchen Rollen Glück machte und den berühmten Wiener Hanswurſten die Handgriffe des Stegreifſpielens abgeſehen hatte. Sophie Schulz kam zur Geſellſchaft, die als Kokette, beſonders aber in Männerrollen glänzte, ſie ſpielte, merkwürdiger Weiſe, das Fach der Chevaliers; ferner Frau Steinbrecher mit ihrer talentvollen Tochter und die Anfänger Brandes und Schröter genannt Müller*).

---

*) Er wurde ſpäter ein wichtiges Mitglied der Wiener Bühne.

So war das Perſonal allen Forderungen gewachſen, der Stamm der Geſellſchaft hatte ſich im fünfjährigen ruhigeren Beiſammenſein gegenſeitig verſtändigt und gut eingeſpielt. Das höhere Drama insbeſondere zeigte davon die glänzendſten Reſultate; ein Verdienſt, das Eckhof gebührte. Die in ſanften und zärtlichen Rollen vortreffliche Frau Starke, das liebenswürdige Talent der jungen Schönemann, Löwens Braut, waren ſchon auf ſeine Richtung der natürlicheren und einfacheren Weiſe der Declamation und des Spieles eingegangen, das Trauerſpiel ſchien hier eine Bahn fortwährender Siege betreten zu haben. Eckhof, der als eine Art von Unterprinzipal fungirte, begünſtigte die deutſchen Originale. Schlegel's, Gellert's, Leſſing's, Krüger's, Behrmann's, Mylius, Romanus, Weiſſe's Namen waren auf dem Repertoir in voller Ehre; neben Corneille, Racine, Voltaire, Moliere, le Grand, Regnard, Marivaux, la Chauſſée, Destouches, Delisle, Favart, Goldoni und Holberg. Das bürgerliche Drama erſtarkte immer mehr, Ueberſetzungen engliſcher Stücke wie Moore's „Spieler“, durch Eckhof als Beverley, die Starke als ſeine Frau, die Schulz als Charlotte getragen, traten auf die Bahn, welche das rührende Luſtſpiel bereitet hatte, die bürgerlichen Geſtalten gewannen Berechtigung in der Tragödie und Leſſing's „Miß Sara,“ am 6. Oktober 1756 aufgeführt,

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

entſchied mit der größten Senſation für die folgenreiche Wichtigkeit dieſer Gattung*).

So hob ſich in dieſer Periode noch einmal das Anſehen der Schönemann'ſchen Truppe höher als es jemals geſtanden, ſie ſchien beſtimmt die Fortſchritte der Schauſpielkunſt zu ſichern und zu lenken, — leider ließ der Prinzipal ſelbſt die gute Sache und ſeinen wohlverſtandenen Vortheil im Stiche.

Man hat Schönemann für einen Mann von Einſicht und gutem Geſchmack, von brennendem Eifer für die Verbeſſerung der Bühne ausgegeben. Dies Lob, von ſeinem Schwiegerſohn Löwen ausgebracht, iſt ebenſo ungeprüft nachgeſchrieben worden, wie manche andre Angabe dieſes unzuverläſſigen Autors. Nur den thatſächlichen Hergang von Schönemanns Leben und Treiben braucht man zu betrachten, um ganz zweifellos zu erkennen, daß Schönemann nur ein Prinzipal gewöhnlichen Schlages war. Er huldigte dem poetiſchen Geſchmacke, wo er es vortheilhaft fand und ſpielte den Harlekin mit all ſeinen Schmutzereien, wo dies Geld einbrachte.

Seine Erfolge hatte er dem ſinkenden Glücke der Neuber zu danken und ſein größtes Verdienſt war, daß er Eckhof ſchalten ließ. Von der Geſinnung und edlen

---

*) Das Stück war in Leipzig von Koch ſchon im April auf die Bühne gebracht worden, in Hamburg ſpielte Eckhof den Mellefont, Frau Starke Sara, die Schulz Marwood.

Willensſtärke ſeiner Meiſterin Neuber war ihm nichts überkommen und die Miſſion, welche ihm und ſeiner Truppe durch den Lauf der Dinge zugetheilt war, hatte er nicht begriffen.

Das bequeme Leben am Mecklenburger Hofe — das die tüchtigen Talente in ſeiner Geſellſchaft verſtändig und eifrig für ihre Bildung benutzten — hatte ihn arbeitſcheu und lottericht gemacht und die müßige Liebhaberei an Pferden genährt. Nun fing er gar an ſich auf Pferdehandel zu legen. Mit ſeinem Sohne, einem verzogenen Burſchen, trieb er ſich zwiſchen Hamburg und Lübeck, wie ein Roßtäuſcher umher, hatte bei Hamburg dort und da Gäule ſtehen, zu denen er fortdauernd unterwegs war, während der arme Eckhof, mit halber Autorität, das Theater mühſam im Gange erhielt, Löwens ungeſchickte Einmiſchungen unſchädlich zu machen, die Zwiſtigkeiten des Damenperſonals zu ſchlichten ſuchte. Dabei verſchleuderte Schönemann auch viel Geld in dem Geſchäfte, deſſen er gar nicht kundig war und ſuchte den Verluſt durch Einſchränkung ſeines Gagenetats zu decken. Er ſchützte die Bedrängniß des Krieges vor, aber dieſer gerade war ihm vortheilhaft, weil er viele wohlhabende Leute nach dem ſicheren Hamburg trieb. In der Haſt, ſein allerdings ſehr zahlreiches Damenperſonal zu vermindern und dem ewigen Rollenſtreite ein Ende zu machen, verabſchiedete er Frau Steinbrecher und ihre Tochter, zwei der beliebteſten Talente und Eckhofs Verwandte.

Dieſer war darüber entrüſtet, er glaubte mehr Rückſicht für ſeine Verwandte, gerade in dieſer ſtürmiſchen Zeit, verdient zu haben. Die alte Frau Spiegelberg, ſeine Schwiegermutter, welche, als ehemalige Prinzipalin, alle Wanderzüge nach Dänemark, Schweden und Norwegen durchgewettert hatte*), war troſtlos über die Verweiſung ihrer Tochter und Enkelin; ſtarb ſogar bald nach der Trennung von ihnen. Zudem war Eckhof längſt im Intereſſe ſeiner Frau unzufrieden mit der Rollenvertheilung, bei welcher Schönemann die auffallendſten Mißgriffe zu machen pflegte, unzufrieden mit des Prinzipals Geſchäftsvernachläſſigung, welche ſeine Regie, einer Fraction der Truppe gegenüber, ſtützelos ließ, der das Uebergewicht ſeiner Einſicht, ſeine ernſte Richtung und ſeine „Schulmeiſterei" läſtig fiel. Kurz Eckhof verlor Luſt und Muth den inneren Verfall aufzuhalten und verließ die Geſellſchaft im Juni 1757. Alle Bemühungen Schönemanns, ihn zum Bleiben zu bewegen, kamen zu ſpät. Das ſiebenzehnjährige Verhältniß wurde zerriſſen, das in ſeiner Dauer, für jene Zeit, ebenſo merkwürdig war, als in den Wirkungen ſeines Beſtehens und ſeines Bruches.

Eckhof ging nach Danzig zu Franz Schuch, der ſo eben Miene machte, ſich auf regelmäßige Stücke zu verlegen und deshalb auf kurze Zeit vorragende Talente an ſich zog, die der Krieg aus Sachſen vertrieben hatte. Brückner und ſeine Frau (die Kleefelder in zweiter Ehe) von Kochs Truppe, Henſel, der dumme Bediente und lächerliche Gravität gut ſpielte und ſeine junge Frau geb. Sparmann, welche eine der berühmteſten tragiſchen Schauſpielerinnen wurde, von der ſeit 1749 beſtehenden Truppe des Harlekin Kirſch. Kirchhoff und Stephanie, der bald in Wien eine wichtige Stellung einnehmen ſollte. Eckhofs und ſeiner Frau Hinzutreten, gab nun dem Unternehmen Bedeutung. Er hatte ſich „nur zu ſtudirten Stücken“ verpflichtet, eine Kontraktsklauſel, welche zu jener Zeit von Wichtigkeit war und die Schauſpieler förmlich in zwei Klaſſen theilte. Die Regelmäßigkeit hielt aber bei Schuch nicht lange aus, es war ihm nie Ernſt damit, dem Stegreifſpiel gefährliche Nebenbuhler zu hegen, und bald ſtoben die bis in das nördlichſte Deutſchland zuſammengezogenen Schauſpieler wieder wie Spreu auseinander, um ſpäter in Süd und Weſt einzeln wieder aufzutauchen.

---

*) Sie hatte beide Füße dabei erfroren und einen unſicheren, watſchelichten Gang bekommen, der ihr bei alten Weiberrollen nun zu Statten kam.

Eckhofs Entfernung von der Schönemann'ſchen Geſellſchaft erwies es jetzt auf das Unzweifelhafteſte, daß er der gute Geiſt, die eigentliche Seele derſelben geweſen. Nicht allein, daß nun in allen beſſeren Stücken die empfindlichſte Lücke entſtanden war, auch die Abſicht das beſſere Repertoir zu pflegen, oder doch die Energie es durchzuſetzen, ſchien mit ihr verſchwunden. Löwen kam mit ſeiner dramaturgiſchen Leitung hart ins Gedränge, ſein Mangel an künſtleriſcher Erfahrung gab ihn in die Hände der Schauſpieler, von denen nun ein jeder ſein Steckenpferd zu reiten wünſchte. Große Regſamkeit und erſtaunlicher Fleiß wurde dadurch allerdings in der Geſellſchaft angefacht. Eine jede Woche brachte ein neues Stück, die Gegner Eckhof's wollten beweiſen, daß man den Schulmeiſter mit ſeiner Pedanterie entbehren könne, man wollte ſein Andenken mit Kaſſenreſultaten aus dem Felde ſchlagen. Aber welcher Art waren dieſe Stücke? Von welchem Geiſte waren die Aufführungen? Man arbeitete eben für den Markt, für den Geſchmack der Menge, die Geld für Schönemann's Nebengeſchäft bringen ſollte. Der Prinzipal ſelbſt nahm ſich wieder zuſammen, beſann ſich auf all ſeine alten Rollen und Schnurren. Gantner durfte jetzt mit ſeinem aus Oeſterreich mitgebrachten Vorrath von Zauber- und Lokalpoſſen hervorrücken, begierig fiel man darüber her, die alten Stegreifkünſte wurden hervorgeſucht, die Luſt des Publikums daran neu geweckt, Alles ſchwelgte wieder in der Zügelloſigkeit.

Aber die Triumphe der Gemeinheit waren nicht von Dauer, bald war das Publikum des bunten Unfuges wieder ſatt und ließ die Poſſen leer. Gerne hätte ſich Schönemann nun wieder in den guten Geſchmack geworfen, aber die Verheirathung ſeiner Tochter war vor der Thür, denn Löwen hatte eine Sekretärſtelle in

Schwerin erhalten, die beliebte Sophie Schulz verließ die Bühne, „durch anderweitige vortheilhafte Ausſichten gereizt“ wie die Chronologie ſagt*), ſo waren abermalige Lücken in das Perſonal geriſſen. Zu andern Zeiten hätte Schönemann dieſe Schwierigkeit nicht hoch genommen, jetzt ſchien ſie ihm unüberwindlich. Seit Eckhof's Abgang war er völlig rathlos geworden. Dazu kam ſein Ueberdruß am Theater, — die gewöhnliche Schauſpielerkrankheit nach einer Reihe von arbeitsvollen Jahren — und ſein unglückliches Erpichtſein auf den Pferdehandel, kurz Schönemann entſchloß ſich, zu allgemeinem Erſtaunen, ſein Theater aufzulöſen. Am 2. Decbr. 1757 ſchloß er feierlich mit Schlegel's Hermann und einem Epiloge von Löwen, worin der Ton der Neuber nachgeahmt und ebenfalls über Neid und Anfeindung und über Geſchmacksloſigkeit der Deutſchen geklagt wurde. Löwen wollte ſeinen Schwiegervater gerne zu den Kunſtmärtyrern ſtellen.

Wenn aber noch etwas mangelte, um Schönemann als eine ſehr untergeordnete Natur erſcheinen zu laſſen, ſo ergänzte dies der klägliche Ausgang ſeines Lebens.

Was er aus der übereilten Verſchleuderung ſeines Theaterinventars gelöſt, war bald im Pferdehandel aufgegangen, er mußte froh ſein, daß Löwen ihm beim

---

*) Dieſe zeitweiligen Entfernungen vom Theater, dies Privatiſiren der Schauſpielerinnen, das ſelten aus ehrbaren Antrieben geſchah, kommt von nun an leider oft vor.

Prinzen Ludwig von Mecklenburg einen Ruſtmeiſterdienſt erbat, der ihm ein klägliches Auskommen gab. Seine Frau ſtarb 1770, er verheirathete ſich, faſt 70 Jahre alt, zum zweitenmale und unglücklich genug. Ehelicher Zwiſt, Sorgen und Bekümmerniß machten ihn zum Trunkenbolde. Seine Frau betrank ſich mit ihm, Zank und Schlagerei wurde oft ſo lautbar, daß der Herzog mehr als einmal beide Eheleute einſperren ließ. Endlich 1780 wurde die Frau gar ins Zuchthaus abgeführt, aber auf Schönemanns Bitten wieder entlaſſen. Und mitten in dieſem anſtößigen und widrigen Leben ſchrieb er ein Communionbuch. Ob er dies aus innerem Troſtbedürfniß gethan, oder um ſich bei dem frommen Herzoge einzuſchmeicheln, bleibt dahin geſtellt. Er ſtarb endlich 78 Jahr alt i. J. 1782.

Seine verlaſſene Truppe war großen Theils beiſammen geblieben. Die Mitglieder wollten ſich gerne auf dem günſtigen Terrain der nordiſchen Städte, wo ſie beliebt waren und ſicher vor den Kriegsunruhen, erhalten, aber ihnen fehlte ein erſter Schauſpieler, ihnen fehlte ein Führer von Anſehen und Talent. Da lenkten ſich Aller Augen auf Eckhof. Man wünſchte ſich den „Schulmeiſter“ zurück; die Sorge um den eigenen Vortheil brachte ſeine Superiorität wieder zur Anerkennung. Man ſchrieb an ihn, bat ihn zurückzukehren und ſich an die Spitze der Geſellſchaft zu ſtellen. Er that es. Unverdroſſen das Gute in ſeiner Kunſt zu wirken, wo er es vermochte, kehrte er zu Weihnacht in ſeine Vaterſtadt zurück, aber da er die geſchäftlichen und Geldgarantien nicht allein übernehmen mochte, theilte er die Direction mit Starke und dem Balletmeiſter Mierk.

Die Geſellſchaft zog im neuen Jahre nach Kiel zum Umſchlage. Aber aus gänzlichem Mangel an Coſtüm und Dekorationen konnten nur Stücke gegeben werden, welche in der täglichen Kleidung zu ſpielen waren — nach damaliger Coſtümconvention immer ein ziemlich weites Gebiet — und die Decoration der Bühne mußte auf die alte Weiſe der engliſchen Comödianten zurückgeführt werden. Das Theater wurde mit zweierlei Tapeten behangen, eine gelbe galt für alle Interieurs, eine grüne für Wald, Feld, Garten u. ſ. w.

Der Geldgewinn, den die Geſellſchaft von dieſem Jahrmarkte zog, bewies, daß es der Lebendigkeit der Darſtellungen geglückt war, die Mangelhaftigkeit des Apparates vergeſſen zu machen, aber in dieſer Weiſe war das Werk doch nicht fortzuführen; das Perſonal war zu klein, Decoration und Coſtüm länger nicht zu entbehren.

Um Alles dies zu beſchaffen, hätte Eckhof — bei dem perſönlichen Vertrauen, das er in Hamburg genoß — leicht Capitalien erhalten können, ja man bot ſie ihm an; hier zeigte ſich eine der günſtigſten Gelegenheiten für ihn, ſelbſt eine Prinzipalſchaft zu gründen, wofür er bei der ganzen Richtung ſeines Talentes, bei ſeiner vorherrſchenden Neigung und Befähigung zum Lehren, Leiten und Ordnen, ſo ganz berufen ſchien — er benutzte ſie nicht, wie er es auch ſpäter nie gethan. Ihm fehlte aller Geſchäftsgeiſt. Er wollte nur für ſeine Kunſt, nicht um ihren Preis am Markte Sorge tragen, und was ihm über Alles theuer war, nicht durch die Angſt um Gewinn und Verluſt entheiligen laſſen. In ſeiner abgeſchloſſenen künſtleriſchen Natur hatte er keinen Sinn für Geldſpekulation und mochte wohl fühlen, daß er beim Unternehmen einer Prinzipalſchaft entweder zu Grunde gehen, oder von der Strenge ſeiner Anſichten nachlaſſen, ſich ſelber untreu werden müſſe. In ſolche Gefahr wollte er ſich niemals bringen.

So wurde denn von der Geſellſchaft der Beſchluß gefaßt: Koch, der in Leipzig durch den Krieg ſehr bedrängt wurde, aufzufordern, die Prinzipalſchaft zu übernehmen. Er beſaß Alles, was der Truppe fehlte und ſeine Führung hatte den Ruf der Solidität erlangt. Koch nahm auch die Aufforderung an und trat zu Oſtern 1758 in Lübeck an die Spitze der ehemalig Schönemann'ſchen Geſellſchaft, wodurch denn beide Zweige der Leipziger Schule vereinigt wurden.

III.

Koch's Prinzipalſchaft.

(1750 — 1771.)

Als Koch, acht Jahre früher, ſich angeſchickt hatte in Leipzig ſein Churſächſiſches Privilegium zu benutzen, koſtete es große Mühe eine Truppe zuſammen zu bringen. Er durfte es nicht verſchmähen den kleinen Leppert aufzunehmen, einen Harlekin, der früher in Dresden eine Art von Hofnarr, dann wie wir wiſſen Prinzipal einer Burleskenbande geweſen, bis Kirſch ihn ausgeſtochen. Mit ihm erhielt er auch alle die Harlekinaden in Kauf, die auf dieſen zwerghaften Poſſenreißer berechnet waren. Da die beiden Theater in Quandts Hofe und im Blumenberge noch in Schönemanns und der Neuber Beſitz waren, ſo mußte er ſogar ſeine Vorſtellungen in Richters Garten, auf einem lebendigen Theater, unter freiem Himmel beginnen. Es geſchah am 6. July 1750 mit der wilden Inſel von Saintfoix und dem Harlekin Hulla von Dominique und Romagneſi. Zur Michaelismeſſe aber hatte er von ſeiner alten Prinzipalin, der Neuber, deren Geſellſchaft ſich ſo eben aufgelöſt, ihr Theater im Blumenberge zur Benutzung erhalten und Oſtern 1751 konnte er ſein neu eingerichtetes Theater in Quandts Hofe beziehen.

Ein würdiger Schauplatz war gefunden, aber die Harlekinaden waren noch nicht zu entbehren. Langſam verbeſſerte ſich das Repertoir bei beſchränktem Perſonale, doch rückte das bürgerliche Drama in engliſchen Stücken, wie der Spieler von Moore und Georg Barnwell oder der Londoner Kaufmann von Lillo, mit großem Erfolge vor. Erſt nach und nach ſammelten ſich um Koch Wolfram, Mylius, Schuberth, die Komiker Witthöft und Bruck, Frau Kletſch (die Kleefelder) und Frau Steinbrecher mit ihrer Tochter. Im Jahr 1753 aber vervollſtändigte er ſein Perſonal durch Brückner, einen genialen Menſchen von Bildung und Geiſt, ſchmächtiger Geſtalt und ſcharfgezeichneten Geſichtszügen*). Seine außerordentliche Nachahmungsgabe und die Biegſamkeit ſeines Talentes unterſtützten ihn, ſich leicht in die verſchiedenartigſten Rollenfächer werfen zu können. Freilich war auch er ein großer Anhänger der franzöſiſchen Schauſpielkunſt, die er in Berlin an ausgezeichneten Talenten bewundern gelernt und die Leipziger Schule bekam in ihm einen friſchen Vertreter, aber ſein Feuer, ſein Humor, ſeine hinreißende Suada und die ſeltne Eigenſchaft, daß er des Anſtandes und Tones der höheren Stände mächtig war, ſtellten ihn zu den erſten Künſtlern ſeiner Zeit.

---

*) Sein Porträt erinnert an Ludwig Devrient.

Nun fühlte Koch ſich ſtark genug den kleinen Leppert ſammt ſeinen Burlesken fortzuſchicken und ein beſſeres Repertoir zu bilden.

Unſtreitig war man berechtigt auf Kochs mannichfaltige Eigenſchaften ein ganz beſondres Vertrauen für ſeine Prinzipalſchaft zu gründen. Er wurde zu den erſten Schauſpielern gezählt, beſaß eine gelehrte Bildung und ſchriftſtelleriſche Fähigkeit, hatte ein maleriſches Talent bewieſen, das eine vortheilhafte Einwirkung auf dieſe noch wenig ausgebildete Seite der Dramatik verhieß, dazu war er ein rechtſchaffener, wohlwollender Mann, der die allgemeine Achtung verdiente, welche die feſten Züge ſeines Geſichtes, der gerade Blick ſeines braunen Auges einflößten.

In der That hat er auch der Schauſpielkunſt außerordentliche und nachhaltige Dienſte geleiſtet, nur nicht gerade in der Weiſe, welche die friſch erwachte Theilnahme für das Theater begehrte.

Den guten und ernſten Geſchmack hat er allerdings auch gepflegt, jeden Fortſchritt der Literatur benutzt, ſich um die Bildung junger Talente mit Fleiß, ſogar mit

Freigebigkeit bemüht; ſein Hauptaugenmerk aber war, der Bühne eine ſichre bürgerliche Stellung zu geben, die Zuverläſſigkeit all' ihrer Verhältniſſe durch finanzielle Solidität zu fördern. Niemals hat er, um irgend eines Fortſchritts willen, einen der bereits errungenen Vortheile aufs Spiel geſetzt, er war durch und durch conſervativ, der kluge Haushalter der reformirten Kunſt. Das Schickſal ſeiner alten Prinzipalin hatte ihn vor allen raſchen Neuerungen ſcheu gemacht.

Er wachte über Ordnung und Pünktlichkeit in der Bühnenpraxis, über Wohlanſtändigkeit des Verhaltens, insbeſondere aber war ſein Beſtreben beharrlich darauf gerichtet, der Bühne die möglichſte Stabilität zu geben und das ebenſo nachtheilige als anſtößige Wandern einzuſchränken. Er hat die erſten Beweiſe geliefert, daß es der unausgeſetzten Kreuz- und Querzüge nicht bedürfe, um eine Truppe zu erhalten, und welche Vortheile daraus erwüchſen, wenn man ſich der Koſten, Strapatzen und Verſäumniſſe dieſer Reiſen entſchlüge.

Allerdings mußte Koch dafür auch alle Erfindungskraft aufbieten ſeinen Darſtellungen ungewöhnliche Abwechſelung zu geben, da er es lange mit ein und demſelben Publikum zu thun hatte. Der ewige Theaterjammer, die bloße ſchaale Vergnügungsſucht des großen Publikums, muß alſo ihn mehr als jeden andern Prinzipal entſchuldigen, dieſen gebieteriſchen Amüſementsforderungen Conceſſionen gemacht zu haben.

Zudem, durch welch eine bunte Menge von theatraliſchen Genüſſen waren jetzt die Städte ſchon verwöhnt! Die deutſchen Truppen traten einander auf die Ferſen, rivaliſirten wohl auch nebeneinander, und franzöſiſche und italieniſche Schauſpieler, Sänger, Tänzer durchzogen das Land. Nicolini mit ſeinen zu Tanz und zu italieniſchen Intermezzi abgerichteten Kindern, — ſeine kleine Affen, wie Leſſing ſie nannte — entzückte überall, in den plattdeutſchen Gegenden zeigten ſich holländiſche und engliſche Comödianten wieder. Was war natürlicher, als daß bei dieſer Ueberreizung, das Publikum für einfache Vorſtellungen, für die bloß rhetoriſche Tragödie wenig Sinn hatte und die Tageseinnahmen oft — ſelbſt in den größten Städten — auf wenige Thaler herabgeſtiegen*).

---

*) So nahm Frau Schröder bei ihrer erſten Prinzipalſchaft in Hamburg nur einmal, bei einer Vorſtellung zur Vermählungsfeier einer Holſteiniſchen Prinzeſſin 400 Thlr. ein, ein andermal 200, dann 110 und 70 Thlr. Das blieben die höchſten Einnahmen. Im Uebrigen brachten Vorſtellungen wie Cato, Zaire, Melanide, der poetiſche Dorfjunker, Regulus, Oreſt und Pylades, Don Juan, ſelbſt der beliebte Bocksbeutel nur 6 bis 7 Thaler, Mithridat, Iphigenia 3 bis 4. Ja eine Februarvorſtellung des geſchäftigen Müßiggängers von Holberg mit einem Nachſpiele nur drittehalb Thaler. Schönemann erging es nicht beſſer, ſelbſt der Hamburger Oper nicht, die zuletzt oft vor der zu kleinen Zahl der Theaterbeſucher ihre Lichter nicht anzünden mochte.

Der Verlauf der Theatergeſchichte ſtellt es zur Genüge heraus, daß kein Theater, welches ausſchließlich vom Geſchmack des Publikums abhängig iſt, ſich unverrückt in einer edlen Richtung zu erhalten vermag.

Koch hat wenigſtens den Ruhm gerettet, daß er bei der Nachgiebigkeit gegen die Menge das edle Ziel nie ganz aus den Augen verlor.

Die Burlesken waren aufgegeben, aber etwas Anderes mußte an die Stelle geſetzt werden. Koch fiel auf die durch Nicolini wieder beliebt gewordenen Intermezzi. Sie waren nichts Anderes als die Zwiſchenſpiele oder ſogenannten Aufzüge der engliſchen Comedianten, „welche nach Beliebung zwiſchen die Comedien zu agiren." Kurze Schwänke, welche ſich muſikaliſch in wenig Scenen abſpielten. Der Komiker **Bruck** hatte großes Talent dafür und ſo wurden denn wieder, wie 100 und 150 Jahre früher, ſolche kleine komiſche Singſpiele, serva padrona oder dergleichen, in die Zwiſchenacte der größeren Stücke, leider auch der Tragödien, eingeſchoben.

Das Tollſte war, daß ſie auch noch im geradebrechten Italieniſch aufgeführt wurden, um vornehm ausländiſch damit zu thun.

Der Beifall, den dieſe kleinen Singſpiele fanden, die außerordentliche Senſation, welche die franzöſiſche Operette der Geſellſchaften von Hammen und Bergé in Hamburg und Berlin hervorbrachte, veranlaßte Koch auf die Erwerbung dieſer Gattung zu denken. Obſchon Schönemanns Aufführung der Operette „der Teufel iſt los“ wenig Glück gemacht hatte, ſo fanden ſich doch gute Elemente darin, Koch veranlaßte den Dichter Weiße zu einer neuen Bearbeitung des engliſchen Originales, ließ die Geſänge von Standfuß, dem Correpetitor ſeiner Geſellſchaft, mit Orcheſterbegleitung neu componiren, und ſo iſt von dieſer erſten Aufführung am 6. Oktober 1752 der eigentliche Wiederbeginn des neueren muſikaliſchen Drama's in Deutſchland zu rechnen; Schönemanns Aufführung war nur ein annähernder Verſuch.

Bruck wurde berühmt in der Rolle des Jobſt Zeckel, die Steinbrecher veranlaßte durch ihre Darſtellung des Lenchen den Dichter Weiße die Frauenrollen ſeiner ſpäteren Gedichte ihrer Individualität anzupaſſen.

So war die Oper wiedererſtanden, in beſcheidener Form, als eine mit Geſängen geſchmückte Comödie. Niemand ſah Gefahr dabei, niemand ahnte, daß die Schauſpielkunſt damit ſich ſelbſt ihre gefährliche Nebenbuhlerin auf's Neue groß ziehen werde als — Gottſched. Er und ſeine Anhänger ließen ihrer alten Opernfeindſchaft wieder freien Lauf. Seine Frau ſchrieb eine bibliſch weiſſagende Satyre: „Der kleine Prophet von böhmiſch Brod“. Gottſched ſelbſt gab ſich in ſeinem Eifer manche Blöße und verfiel dem Hohne einer umfangreichen Libellenliteratur. Vor funfzehn und zwanzig Jahren hatte man ſeiner Verfolgung der Oper Beifall gezollt, jetzt machte man ihn lächerlich, weil er blinden Feuerlärm ſchlüge. Man wollte nicht glauben, daß aus dem harmloſen, freundlichen Singſpiele wieder jene Oper erwachſen könne, die, ſo überaus ſchwer vor Ausartung zu bewahren, mit Schaugepränge und Sinnenkitzel die erhabene Vernunft der Dramatik wieder verfälſchen und vergiften könne.

Für jetzt hatte allerdings mit dem Singſpiele das Schauſpiel eine erwünſchte Erweiterung, hatte Grazie und poetiſche Färbung erhalten. An den Geſang wurden beſcheidene Anforderungen gemacht, die einigermaßen ſingfähigen Schauſpieler konnten ſie erfüllen, die Darſtellung blieb die Hauptſache. Da es auch nur den Vortrag von Geſängen galt, die leicht in die Scenen eingeflochten waren, da die Momente der eigentlichen dramatiſchen Handlung noch nicht componirt und nicht geſungen wurden, die Darſtellungsweiſe alſo noch nicht durch den muſikaliſchen Ausdruck unnatürlich geſpannt und geſteigert wurde, ſo blieb die Schauſpielkunſt in ihrer eigenthümlichen Entwicklung für jetzt ungeſtört.

Nur eine Studienaufgabe mehr war der Schauſpielkunſt durch das Singſpiel zugeſchoben: die gelegentlich von Einzelnen ausgeübte Geſangfertigkeit wurde jetzt von Allen verlangt. Tanzen und ſingen mußte von nun an jedes Theatermitglied, und neben dem Rollenſtudium forderten die Lectionen bei dem Ballettmeiſter und dem Correpetitor nicht geringe Zeit und Mühe, die, wenn die

Reſultate davon auch nur mittelmäßig ſein konnten, mindeſtens eine ſehr gedeihliche Gymnaſtik für die Kunſtmittel der Schauſpieler abgaben. Die Fortbildung der Schule konnte doch auf eine vorhandene allgemeine Dreſſur des Körpers und der Stimme Rechnung machen.

War Kochs Bemühung: die Anziehungskraft des Schauſpiels zu vermehren, mit der Operette ſo glücklich gelungen, ſo ging aus der vermehrten Aufmerkſamkeit, welche er dem Theater gewann, ein andres erwähnenswerthes Ereigniß hervor. Es erſchienen die erſten abgeſonderten Theaterbeurtheilungen. Bisher war die Schauſpielkunſt in literariſchen Zeitſchriften neben andern Gegenſtänden der Kunſt und Wiſſenſchaft beſprochen worden, das große Publikum hatte faſt keine Notiz davon genommen. Nun wurde der Anfang gemacht die Theaterkritik ſelbſtändig und populär zu conſtituiren.

Im Jahr 1755 erſchienen in Leipzig „Schildereien der Koch'ſchen Bühne“, dann „Gegenſchilderungen“ und „Vernünftige Gedanken über den Zuſtand der Koch'ſchen Bühne“. Die Polemik war alſo gleichzeitig ins Feld gerufen, die Zeit des Friedens und der Unbefangenheit für die Schauſpielkunſt vorüber. Der unmittelbare Rapport zwiſchen Darſteller und Zuſchauer war geſtört, der Rezenſent hatte ſich als Mäkler dazwiſchen geſchoben, die Reſultate des gegenſeitigen Verkehrs gingen durch ſeine Hand.

Gleichwohl war dies Erſtehen der Theaterkritik ein Beweis, daß der Antheil für die Schauſpielkunſt immer tiefer griff, ein Beweis, daß die reale Schaubühne in Zuſammenhang mit den allgemeinen Fortſchritten der Literatur und der Wiſſenſchaft des Schönen gekommen war. Auch in dieſem Anzeichen trat es deutlicher hervor, wie ſeit den Gottſched-Neuber'ſchen Reformen die Schauſpielkunſt eine tiefe, nahrungsquellende Wurzel in den Boden des geiſtigen Lebens der Nation geſenkt hatte.

Was Kochs Prinzipaleinfluß auf ſeine Truppe und dadurch auf die Schauſpielkunſt im Allgemeinen betrifft*), ſo haben wir ihn durchaus im Prinzip der urſprünglichen Leipziger Schule, d. h. in fortwährender Abhängigkeit von den Franzoſen zu denken. Allerdings verhöhnt Koch den franzöſiſchen Geſchmack in dem Prologe zur Eröffnung ſeines Theaters und ſagt von dem Ton der Tragödie:

> „Der unaufhörlich flucht und immer klagt und weint,
> und das Wohlklingende zu überſteigen ſcheint:
> wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge ſtehet,
> wo für Entzückungen das Auge ſich verdrehet;
> wo ein geſchmücktes Bein ganz ſteif und wankend ſteigt,
> und was Cothurnen ſind, in hohem Abſatz zeigt;

---

*) Das ſtete Ab- und Zulaufen der Schauſpieler bei den Truppen verbreitete die Spielart der tonangebenden Bühnen ſehr ſchnell.

wo ein beinahe faſt verrenkter Arm ſich zwinget,
damit er recht ſcharmant für Schmerz die Hände ringet:
wo ein geſchmiegter Leib, als wie ein Wurm ſich krümmt,
der Deutſchen ſteife Art den Vorzug gänzlich nimmt:"

auch lautet eine ſpätere Stelle vielverheißend:

„In ſolcher Schule ſind wir Armen nicht erzogen,
Die Lehren haben wir, o Unglück! nicht geſogen,
Was ſollen wir nun thun? Wir wiſſen doch noch Rath,
Und der den Troſt für uns recht gründlich bei ſich hat:
Wir folgen dem Verſtand, der ſoll uns blos belehren,
Der ſoll der Meiſter ſein, den wollen wir nur hören."

dennoch treffen alle Urtheile darin überein, daß der gute Wille: den Verſtand, das eigne Urtheil den Meiſter ſein zu laſſen, noch keinesweges durchgedrungen war und daß Koch und ſeine Geſellſchaft — wenn ſie auch nicht gerade die Uebertreibungen der Franzoſen mitmachten — doch immer noch die Tanzmeiſtergrazie, das Gedrechſelte, Abgezirkelte der Bewegungen, den unnatürlich ſingenden oder predigenden Declamationston, den klappenden Rhythmus des Alexandriners für anmuthig und ſchön ausgaben.

Kochs Declamation im Trauerſpiele wurde weit unter ſeinen Leiſtungen in der Comödie geſchätzt, von ſeiner Geſticulation ſagt man: er habe ſeine Hand nicht in die offene Weſte ſtecken können, ohne damit einen Halbzirkel zu beſchreiben, und mit derſelben geſchwungenen Bewegung habe die Hand ihren Rückzug in die Rocktaſche genommen *).

Auch Brückner übertrug die modiſchen Manieren auf ſeine Heldenrollen und ſein Pathos neigte zum Kanzelton.

Unter den Damen ſchien das Muſter der Neuber unvergänglich. In vornehmen und tragiſchen Rollen herrſchte der preciös gezierte Ton, ſah man die geſchwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand, als die Flagge ausbündiger Nobleſſe. Selbſt in Hamburg dauerten dieſe Manieren, trotz Eckhofs Bemühungen fort, ja ſeine eigne Frau war am ärgſten darin befangen. Das waren die „gleichgültigen Bewegungen“, gegen welche Leſſing ſich revoltirte, „durch deren beſtändigen Gebrauch — wie er ſagte — ein ſo großer Theil von Schauſpielern, beſonders die Frauenzimmer, ſich das vollkommene Anſehn von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper beſchreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von ſich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewiſſen Tanzmeiſtergrazie zu thun geübt iſt, o! der glaubt uns bezaubern zu können. — Weg mit dieſen unbedeutenden Portebras! Reiz am unrechten Orte iſt Affectation und

---

*) Dieſe habituelle Weiſe die Hände zu placiren war damals feine Sitte und gehörte förmlich zum Coſtüm der Zeit.

Grimaſſe, und eben derſelbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich eckel. Ich ſehe einen Schulknaben ſein Sprüchelchen aufſagen, wenn der Schauſpieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man bei dem Menuet die Hand giebt, mir zureicht, oder ſeine Moral gleichſam vom Rocken ſpinnt.“

Es iſt augenſcheinlich, daß man immer noch mittelmäßige oder ſchlechte franzöſiſche Muſter nachahmte, aber wären es auch die beſten geweſen, ſo müßten ſie der Ausbildung einer deutſchen Darſtellungsart immer hinderlich geblieben ſein.

Das Prinzip der Franzoſen: die Mode ihrer Zeit allemal zum Maßſtab für das Schöne, zum Ideal zu erheben, alſo zu jener Zeit den Ton und die Tournure des Verſailler Hofes als muſterhaft für alle Kunſtgeſtalten zu nehmen, dies beſchränkte Prinzip mußte, ſo lange es von der deutſchen Kunſt noch anerkannt war, dieſelbe in einem Kreiſe von angelernten Conventionen und Manieren erhalten. Selbſt Moliere, an deſſen natürlicheren Charakteren unſre Schauſpielkunſt ſich aus der Verwilderung hervorgearbeitet hatte, lehrte doch auch eine franzöſiſche Natur. Seine Gedichte haben für die Schauſpielkunſt den ganz beſondern Werth: daß ſie von einem Schauſpieler geſchrieben, daß alle ihre Geſtalten im Geiſte des Dichters auch ſchon künſtleriſch ausgeführt ſind, daß der Schauſpieler lauter durchgeſpielte Rollen vorfindet. Nichts iſt darin hemmend und untheatraliſch; nichts grillig oder unpraktiſch, der Darſteller kann getroſt auf der Spur des Dichters gehen, denn der Dichter war ein großer Schauſpieler. Darum konnten an Moliereſchen Rollen unſre erſten Schauſpieler eine ſo bequeme Schule machen, darum zeichneten ſich Velthen, Kohlhardt, Schönemann, Koch, zum Theil auch Eckhof, Alle in Molieres Stücken aus. Darum aber waren ſie auch Alle in den Kreis ſeiner nationalen Eigenthümlichkeit gebannt und dieſe Eigenthümlichkeit wurde je länger je mehr dem reifenden Urtheile auffallend.

Daß die deutſche Schauſpielkunſt danach rang eine nationale Selbſtändigkeit zu gewinnen, zeigt uns Kochs Aeußerung: daß der eigene Verſtand ihr Meiſter ſein ſolle, zeigen uns Eckhofs Beſtrebungen, die einzigen, welche einen merklichen Fortſchritt bewirkten; ohnmächtig aber mußten alle dieſe Bemühungen bleiben, ſo lange die Dichtkunſt nicht die Schranken durchbrach und der Schauſpielkunſt Charaktere und eine Sprache von deutſcher Erfindung, deutſcher Natur und deutſchem Ausdruck darbot. So lange das Repertoir nicht nur von fremdländiſchen, beſonders franzöſiſchen Stücken beherrſcht wurde, ſondern ſo lange auch die deutſchen Productionen alle ohne Ausnahme nach franzöſiſchen Muſtern gearbeitet waren, konnte auch die Schauſpielkunſt die franzöſiſchen Manieren nicht los werden, blieb die Leipziger Schule ihr unverrücktes Geſetz.

Doch was der deutſchen Bühne frommen ſollte, das mußte aus einer tiefgreifenden Revolution der ganzen Literatur, ja des geſammten Geiſteslebens in unſerm Vaterlande hervorgehen.

Die Zeit dafür war gekommen, ein neuer, der wichtigſte Wendepunkt für die deutſche Schauſpielkunſt trat in ihrer Geſchichte ein, und auf eine höchſt eigenthümliche und bedeutungsvolle Weiſe.

Die nationale Dramatik der andern Völker wurde von rein künſtleriſchen Genies begründet; Arioſto, Taſſo, Lope de Vega, Shakeſpeare, Corneille und Moliere waren Dichter und Schauſpieler und nichts anderes, ſie vertraten ihr abgeſondertes Kunſtgebiet. Der Stifter des neuen deutſchen Theaters dagegen war ein univerſelles Genie, es war derſelbe große Geiſt, in dem die Anfänge unſrer ganzen neuen Bildung — der wiſſenſchaftlichen wie der künſtleriſchen — zu finden ſind. Derſelbe Leſſing, welcher neue große Bewegungen in der Poeſie, Philoſophie, Theologie und der Wiſſenſchaft des Schönen erzeugte, der den deutſchen Geiſt mündig machte und ihm ſeine Sprache gab — derſelbe Leſſing verfolgte keines ſeiner Ziele mit ſo hingebender Nachhaltigkeit, machte nichts ſo vollſtändig zu ſeiner Lebensaufgabe, als das unabläſſige Bemühen: die nationale Schaubühne von Grund aus neu und ſelbſtändig zu beleben.

Wie bei keiner Nation ſammeln ſich ſo alle Strahlen des neuen Geiſteslebens im Brennſpiegel eines einzigen Geiſtes und wie bei keiner Nation erſcheint bei uns — eben in dieſem großen Repräſentanten der neuen Bildung — das Theater ſo mit klarem Bewußtſein als edelſte Kunſtblüthe des ſocialen Geiſtes überhaupt, als dasjenige Inſtitut, in welchem das Nationalleben ſich ſelbſt verſtändlich werden ſoll.

War die Schaubühne im Mittelalter von der innigſten Religiöſität und naiven Heiterkeit geweiht, ſo wurde nun ihre Bedeutung für die Neuzeit von großartiger Vernunft, von geläutertem Geſchmack und ſcharfſinniger Urtheilskraft anerkannt.

Eine merkwürdige Eigenthümlichkeit von Leſſing's Theaterreform war, daß er ſein großes Ziel durch nahliegende Mittel verfolgte, die weder die Prätenſion machten neu noch großartig zu ſein und beides dennoch waren; daß er in ſeinen Unternehmungen auch nie über die gegenwärtige Fähigkeit der Schauſpielkunſt, nie über die Faſſungsgabe und Empfänglichkeit des Publikums, wie es eben war, hinausging. Aber er wußte die vorhandene Kraft und Einſicht immer auf dem Gipfel ihres Vermögens, und mit einem praktiſchen Griffe dergeſtalt zuſammenzufaſſen, daß er mit jedem ſeiner vier großen dramatiſchen Gedichte den ganzen theatraliſchen Zuſtand um einen gewaltigen Schritt vorwärts trieb, ohne dadurch die bisherige Stellung wankend oder unſicher gemacht zu haben. Im Gegentheile hat nach jeder Anſtrengung, welche

Leſſing der Schauſpielkunſt zugemuthet, dieſe ſich nur um ſo ſichrer, freier und geſünder gefühlt.

Seine erſten Stücke hatten keinen weſentlichen Einfluß auf den Entwicklungsgang der Bühne geäußert; nur „der Freigeiſt“ und „der Schatz“ erhielten ſich auf dem Repertoir. Bei weitem wichtiger war ſein kritiſches Bemühen, der einſeitigen franzöſiſchen Richtung entgegenzuwirken und die gelehrte Dichterwelt, welche bis dahin den Muſtern des Seneca und Terenz zugewandt war, mehr auf Sophokles und Plautus, auch auf die freiere Formen der Spanier und Engländer, beſonders auf Shakespeare aufmerkſam zu machen. Am wirkſamſten aber war vielleicht der Einfluß ſeines perſönlichen Umganges, die Anregung ſeiner Theaterbegeiſterung, wodurch er bei den aufwachſenden Literaten die dramatiſche Production und eine größere Verſtändigung zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt zu fördern ſuchte.

Er hatte die vornehme Abſonderung des gelehrten Dichterſtandes von der realen Bühne gänzlich über Bord geworfen. Schon als Student verkehrte er mit der Neuber, — die. wie wir uns erinnern, ſeine erſten Arbeiten auf's Theater brachte — war ein großer Anhänger Koch's, und ſo hoch ſchlug er ſchon als Jüngling den ſelbſtändigen Werth der Schauſpielkunſt an, ſo genau zog er ihn in eine praktiſche Berechnung für den Erfolg, daß er im J. 1747 den Plan eines Trauerſpieles aufgab, weil Koch ſich damals rüſtete nach Wien zu gehen und er dieſem die Hauptrolle zugedacht hatte. Später verkehrte er mit Brückner, von dem er declamiren lernen wollte, dem er aber bald ſelbſt zum Lehrer wurde. So verſchmolz in Leſſing die Gelehrſamkeit mit der poetiſchen Anſchauung und der Vertrautheit mit der künſtleriſchen Ausführung auf das Innigſte. Kein Literat hat wie er, die Schauſpielkunſt verſtanden und keiner ſo im genaueſten Rapport mit ihr gewirkt.

Im Fortgange der Begebenheiten wird ſich dies noch näher erweiſen, aber auf eine merkwürdige Erſcheinung müſſen wir ſchon hier einen Blick werfen: es iſt die geheimnißvolle Uebereinſtimmung des Beſtrebens zwiſchen Leſſing und dem erſten Schauſpieler dieſer Zeit, Eckhof. Beide von derſelben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geiſt Leſſings geleitet und Alles was dieſer gedacht und gewollt, trat in Eckhof — und nur in ihm — vollkommen in die künſtleriſche Erſcheinung. Sie waren für einander geſchaffen. Wie Gottſched und die Neuber das Verdienſt theilen, die Schauſpielkunſt auf die erſte Stufe regelmäßiger Entwicklung geſtellt zu haben, ſo ungetrennt im Geiſte müſſen wir uns Leſſing und Eckhof als Stifter der eigenthümlich deutſchen Schule denken.

Was Leſſing bisher gethan, war Vorbereitung, den eigentlich entſcheidenden Moment des Lebendigwerdens des deutſchen Drama's und der deutſchen Schauſpielkunſt führte er im April 1756 herbei, wo unter ſeinen Augen von Koch's Geſellſchaft in Leipzig das bürgerliche Trauerſpiel „Miß Sara Sampſon“ zum erſten Male aufgeführt wurde*).

Leſſing knüpfte hiermit ganz einfach an die rührenden Comödien Gellerts und der Franzoſen, beſonders Diderots**), ſo wie an die engliſchen Dramen dieſer Gattung an, aber er übertraf ſie alle an Geiſt und Energie des Ausdrucks, an Conſequenz des Baues und an ſicherer und reichhaltiger Zeichnung der Charaktere. Er lehrte die Deutſchen dadurch ihre Selbſtändigkeit, den Ausländern gegenüber. Er führte die Proſa, den ſchlichten, natürlichen Ausdruck für edle und ernſte Vorgänge ein***) und gründete, mit ſeinem immer unfehlbar richtigen Takte, den erſten großen Erfolg des deutſchen Drama's auf das ſtärkſte Gefühl im Leben des deutſchen Volkes, auf das Familienintereſſe.

Unſer Publikum hat ſich nie von Herzen für die Helden des Alterthums intereſſirt, die gelehrte Regelmäßigkeit, das ſententiöſe Pathos, das Gottſched vertrat, hatte wohl durch Vornehmheit imponirt, auch begriff man, daß der alte Unfug unmöglich fortdauern dürfe, populär aber waren weder die franzöſiſchen Muſter, noch ihre Nachahmungen geworden. Dagegen erklärte ſich das deutſche Publikum entſchieden für moraliſche Stoffe aus dem bürgerlichen Leben, für Darſtellungen der Zuſtände, die ſeinem Gemüthe, das nun einmal von Natur empfindſam iſt, zuſagten.

---

*) Weiße hatte das Stück für die Aufführung abgekürzt.

**) Vier Jahre ſpäter überſetzte er ſelbſt deſſen natürlichen Sohn und den Hausvater.

***) Erſt zwölf Jahre ſpäter wagte Weiße in ſeinem Romeo und Julia dieſem Beiſpiele zu folgen.

Leſſing hat dieſen natürlichen und geſunden Geſchmack lebenslang in Schutz genommen und mit der „Sara Sampſon“ ſetzte ſeine Autorität das Publikum förmlich in ſein Recht ein. Der Schauſpielkunſt leiſtete er den unſchätzbaren Dienſt: ihrem verworrenen Umherſchweifen nach Vorbildern und Regeln ein Ende zu machen, er ſtellte ſie auf den Boden der eignen, nationalen Denk- und Empfindungsweiſe, brachte ſie wahrhaft zur Beſinnung über ſich ſelbſt und gewann ihr die volle Sympathie des Publikums.

Leſſing's ſpätere Stücke haben dieſe volksthümliche Eigenheit noch viel präciſer und energiſcher ausgeprägt, aber mit der Sara war ſie gefunden. Dies Stück war das Ei des Columbus in unſrer dramatiſchen Literatur.

Von nun an war der Schauſpieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunſtmuſtern fort an die Natur gewieſen. Er hatte Menſchen, er hatte Leidenſchaften, Schwächen und Tugenden darzuſtellen, Gedanken und Empfindungen auszuſprechen, wie er ſie kannte, wie er ſie im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geſchichte des deutſchen Herzens war Gegenſtand ſeiner Kunſt geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein franzöſiſch geſchliffenes Glas zu betrachten, er ſah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländiſchen Conventionen ſeinen Ausdruck zu ſuchen, frei aus der bewegten Bruſt durfte der Schauſpieler in deutſcher Weiſe zum deutſchen Zuhörer reden, durfte in ſeiner Darſtellung auf des Publikums eigenſte Natur, auf deſſen eigne Erfahrung von menſchlichen Dingen ſich ſtützen. Unverfälſcht und geradezu zog die Sympathie zwiſchen Künſtler und Zuſchauer hin und wieder, der Angelpunkt des gegenſeitigen Verſtändniſſes war in der Natur gefunden.

Und zu welchen Fortſchritten riß er die Schauſpielkunſt durch die reich variirten Charaktere fort, welche er ihr zu Aufgaben ſtellte! Wie begründet muß ſein Vertrauen zu der Fähigkeit der deutſchen Talente ſchon geweſen ſein, daß er ihnen Rollen wie Mellefont und die Marwood zumuthen konnte! Dieſer weiche, allen Eindrücken hingegebene Mellefont, immer zwiſchen tugendhaften Entſchlüſſen und der Verſuchung zum Böſen, zwiſchen Lüge und Wahrheitsliebe, zwiſchen Eitelkeit und Selbſtüberwindung ſchwankend, ſo ganz ein Menſch in allen menſchlichen Widerſprüchen; dieſe medeiſche Marwood, die in ihrer Verderbtheit und ihrem verruchten

Beginnen immer noch den Antheil für den unerſchöpflichen Reiz ihrer Koketterei, für die Stärke ihrer Leidenſchaft feſthält — wie verſchieden waren ſie von den einſeitigen Charakteren, welche bisher nur eine einzige Hauptfärbung von der Darſtellung verlangt hatten*).

Wie hoch ehrte Leſſing die junge deutſche Schauſpielkunſt durch ſolche Aufgaben, in denen die Verſchmelzung der Gegenſätze zu einem Individuum alle Feinheit der Charakteriſtik herausforderte! Aufgaben, welche in unſerm Jahrhundert den Namen der „undankbaren“ erhalten haben, weil ſie einen gemiſchten, alſo gebrochenen Eindruck hervorbringen und faſt ein eben ſo richtiges Verſtändniß vom Zuſchauer, als vom Darſteller fordern, die ſich aber die erſten Schauſpieler jener Zeit zur höchſten Ehre rechneten. Brückner und Eckhof wetteiferten als Mellefont. Eckhof, deſſen Perſönlichkeit ſogar für die Rolle nicht paßte, wollte überlange nicht davon laſſen, eben um des künſtleriſchen Ruhmes willen, der in ihrer Löſung lag.

Die gewiſſenhafte Natürlichkeitsrichtung, zu welcher Leſſing unſre Kunſt beſtimmte, iſt ſpäterhin ausgeartet, — welche Kunſtrichtung wäre das nicht? —

---

*) Selbſt die beſten Moliere'ſchen Charaktere zeigen bei Weitem dieſe Reichhaltigkeit nicht. Sie geben mehr auf eine beſtimmte und concentrirte Theaterwirkung aus. An das eigentliche Geheimniß des menſchlichen Lebens, an den Widerſpruch im Charakter, hat Moliere ſich nicht gewagt.

darum aber iſt es nicht weniger gewiß, daß in ihr die einzige geſunde Grundlage für eine nationale Darſtellungsweiſe zu finden war. Sie begann hier abermals, wie in den Faſtnachtſpielen des Mittelalters, mit der Darſtellung der eignen Zuſtände. Damals in den unteren Geſellſchaftsſchichten, wo es roh, friſch und luſtig zuging, jetzt in höheren, wo die deutſche Neigung zur Empfindſamkeit und Moral dominirte.

Die folgenreiche Aufführung von Leſſing's Sara Sampſon war der letzte wichtige Vorgang von Koch's erſter Prinzipalſchaft. Der Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges brachte ihn ins Gedränge, viele ſeiner Schauſpieler waren aus Leipzig geflohen*); ſo nahm er den Ruf willig an, den die ehemalige Schönemann'ſche Geſellſchaft an ihn ergehen ließ und trat, wie wir wiſſen, zu Oſtern 1758 in Lübeck als Prinzipal an ihre Spitze.

Seine erſte Aufgabe mußte ſein, das lückenhafte Perſonal zu ergänzen; hierbei kam ihm die plötzliche Auflöſung des Hoftheaters zu Statten, welches in Weimar entſtanden war.

Es hatte folgenden Urſprung. Theophilus Döbellin, der zuerſt bei der Neuber, dann bei der Ackermann'ſchen Geſellſchaft in Preußen geweſen, ein wilder excentriſcher Menſch, hatte im Spiel 6000 Thlr. gewonnen. Er wollte eine große Reiſe damit unternehmen, in Leipzig aber bewog Gottſched ihn, — in der Abſicht ſeinem alten Widerſacher Koch einen Nebenbuhler zu ſchaffen — mit ſeinem Capitale eine Prinzipalſchaft zu gründen. Döbellin that dies 1756 in Erfurth, führte ſeine Truppe nach Weimar, wo der Hof ihr beſondern Antheil und bleibenderen Aufenthalt gewährte. Aber ſchon binnen Jahr und Tag hatte Döbellin des Herzogs Gnade verſcherzt und mußte Weimar verlaſſen. Seine Geſellſchaft behielt der Hof in ſeinem Dienſt, berief Brückner dazu und war lebhaft auf ihre Verbeſſerung bedacht.

---

*) Sie waren bei Schuch mit Eckhof zuſammengetroffen.

Das dritte Beiſpiel eines deutſchen Hoftheaters, freilich von noch kürzerer Dauer als das Mecklenburger. Wieder war es der Tod des beſchützenden Fürſten, der die Bühne im J. 1758 zerſtörte.

Die Elite ihrer Schauſpieler vervollſtändigte jetzt die Koch'ſche Geſellſchaft in Hamburg, die nun die berühmteſten Namen verband. Eckhof und Frau, Starke und Frau, Brückner, der in tragiſchen Rollen Eckhof am nächſten kam, jetzt aber, neben ihm, ſich willig und mit größtem Erfolge in das offne Fach der Chevaliers warf. Seine Frau, in komiſchen Rollen vortrefflich, die Rainer, Bruck der Komiker, Fabricius, Gantner, Martini, als Dichter durch die erſte Nachahmung von Miß

Sara, Abenſolt und Saphire bekannt*), **Witthöft**, von groteſker Lächerlichkeit.

In ſolcher Zuſammenſetzung ſchien die Geſellſchaft befähigt einen großen Fortſchritt in der edleren Richtung der Bühnenkunſt durchzuſetzen; daß es nicht geſchah, hatte verſchiedene Urſachen.

Die ernſteren Stücke wurden vernachläſſigt, ſeltner als früher aufgeführt; Koch, ſcheint es, wollte dadurch das Anſehen Eckhofs, das ihm allerdings in ſeiner Eigenſchaft als Prinzipal läſtig werden mochte, niederhalten; Eckhof wenigſtens trug den Groll gegen ihn bis an ſein Ende. War das ſchon ſchlimm genug, ſo wurde es noch ſchlimmer dadurch, daß Koch die in Leipzig abgenutzten Intermezzi hier wieder in die ohnehin vernachläſſigten ernſten Stücke einſchob. Der Kaſſe that es wohl, aber dem guten Geſchmack ſehr weh, und machte den beſſeren Theil des Publikums oft verdrießlich. Es mußte den Eindruck der trefflichſten Darſtellung vernichten, wenn zwiſchen die Akte der Miß Sara oder eines Schlegel'ſchen Trauerſpieles, Karrikaturſtücke ohne Sinn, Zuſammenhang und Wahrheit, mit platten Späßen und mittelmäßigem italieniſchen Geſange ſich eindrängten und die Menge, welche nicht einmal die Sprache verſtand, in der geſungen und geredet wurde, um ſo mehr durch Grimaſſen, Schlägerei und Buffonerien wiehern machten. Auch der größere Glanz, den Koch ſeinen Balletten verlieh und damit die gröbere Schauluſt der Menge immer mehr pflegte, war dem Gedeihen der edleren Richtung keineswegs günſtig.

---

*) Bald folgten mehrere: Lucie Woodwill von Pfeil, die Liſſaboner von Lieberkühn u. A.

Koch war, bei ſeinem hauptſächlichen Beſtreben, eine möglichſte Stabilität der Bühne zu erhalten, begreiflicherweiſe dem Hamburger Publikum gegenüber genöthigt, deſſen vorherrſchenden Neigungen huldigen zu müſſen. Vielleicht hätte er, bei weniger Indolenz und angeſtrengter Erfindungskraft, — die ihm bei Anordnung von geſchmackvollen Ballettverwandlungen nicht fehlte — die Menge für das feinere Luſtſpiel und die komiſche Oper heranziehen können; machte doch der zweite Theil der Operette „der Teufel iſt los“ unter dem Titel „der luſtige Schuſter“, im Januar 1759 zuerſt in Lübeck gegeben, ſo großes Glück. Indeſſen werden wir ſpäter ſehen, daß viel größere Fähigkeiten und ein viel ernſterer Wille als Kochs, an der Schau- und Lachluſt des Hamburger Publikums ſcheiterten, und mögen alſo ſeine Direction mit Billigkeit beurtheilen.

Daß ſie immerhin, den Umſtänden nach, keine unwürdige war, bewies der Antheil, den ihm Männer von Geſchmack und Geiſt, wie Bode, Dreyer, Weſſely und Leſſing (ſo lange er in Hamburg war) erhielten. Sie und andere gute Köpfe pflegten ſich mit Koch und einigen ſeiner Schauſpieler zu zwangloſen Abendzirkeln zu verſammeln, wo Witz und Scharfſinn manches Samenkorn in empfänglichen Boden ſtreute.

An Koch's unerſchütterlicher, behutſamer Vorſicht, ſcheiterten indeſſen die meiſten Zumuthungen, welche der Geiſt des Fortſchrittes an ihn machte. Man ſchalt ihn träg, geizig, ängſtlich, augendieneriſch gegen Vornehme und Reiche, eigenwillig und begeiſterungslos — er blieb auf ſeinem conſervativen Sinn, und ſetzte ſchlechterdings nichts auf's Spiel. Er war der Mann der Sicherheit; es war, als ob die Miſſion, die ihm übertragen war, ihm inſtinktartig wie Blei in den Adern lag.

So hat er es denn aber auch durchgeſetzt, ſeine Truppe fünf Jahre lang, nur durch kleine Reiſen nach Lübeck unterbrochen, bleibend in Hamburg, und mit Ehren und gutem Credit zu erhalten. Dieſer Fortſchritt in der Bühnenſtabilität war wichtig genug, um die unterbliebenen künſtleriſchen nachzuſehen.

Der Friedensſchluß, welcher das theatraliſche Leben wieder in lebhafteren Fluß brachte, zog Koch nach ſeiner Heimath zurück. Er kam zur Michaelsmeſſe 1763 nach Leipzig, die doppelte Landestrauer aber um Auguſt II. und Kurfürſt Friedrich Chriſtian hob ſein Theater bald wieder auf. Noch einmal im Januar 1764 führte er ſeine Truppe nach Hamburg. Hier kam es mit Eckhof, bei ſeiner allerdings begründeten Unzufriedenheit, zum Bruche, er verließ Koch und ging im April nach Braunſchweig zu Ackermann, der nach langen Kreuz- und Querzügen ſich jetzt mit ſeiner Truppe den Elbländern genähert hatte, dieſem Wahlplatze für die Entwicklungskämpfe der Schauſpielkunſt.

Koch ſchloß in demſelben Monate ſeine Hamburger Prinzipalſchaft mit Chronegs Kodrus, einem Abſchieds-Prologe und einem Ballett, verſetzte die Leipziger Schule nach Leipzig zurück und räumte den Platz für die Entſtehung einer neuen, deren Grundſäulen Eckhof und ſein Jugendgenoſſe wurden, mit dem er ſich jetzt nach 22 Jahren wieder vereinigte.

Für Koch und ſeine Geſellſchaft ſchien ſich nun Ausſicht auf eine geſicherte Stellung zu eröffnen. Der Dresdner Hof, der allmählig am deutſchen Schauſpiel Geſchmack gefunden und den deutſchen Truppen das 1754 erbaute Schauſpielhaus eingeräumt hatte, berief Koch's Geſellſchaft auf drei Jahre zum Dresdner Hoftheater, aber nach Ablauf des erſten ſchon hatten die Verhältniße ſich als unhaltbar gezeigt. Koch kehrte nach Leipzig zurück, bewirkte den Bau eines neuen Schauſpielhauſes durch den Ingenieurobriſten Fäſch; Oeſers Malereien verſchönerten es, ſeine Eröffnung geſchah am 6. Oktbr. 1766 mit Elias Schlegels Herrmann und der unvermutheten Rückkehr von Regnard.

An dieſe Aufführung des Herrmann knüpfte ſich ein Fortſchritt des Coſtümweſens, den wir nicht überſehen dürfen.

Daß die damals moderne franzöſiſche Hoftracht den Grundbeſtand des Coſtüms bei allen Comödiantengeſellſchaften bildete und nur ſchwache Verſuche gemacht worden waren, dem Rococoluxus des Operncoſtüms nachzukommen, iſt uns bekannt. Koch, obſchon ſeine Kenntniß und ſein maleriſches Talent ihn befähigten auf dieſem Gebiete raſchere Fortſchritte herbeizuführen, war doch zu ökonomiſch dafür und wartete die äußere Nöthigung dazu ab. Er ſelbſt hatte 1748 in Wien noch den Voltaire'ſchen Oedip in einer Quarré-Perrücke, mit Bändern über und über bedeckt, den franzöſiſchen Hut in der rechten Hand, die Beinkleider durch breite geſtickte Bänder und große Franzen halb verhüllt, mit Zwickelſtrümpfen und deutſchen Schnallenſchuhen geſpielt. Noch war man im Allgemeinen bei den Wandertruppen nicht weiter gekommen. Zur Bezeichnung orientaliſcher Tracht, z. B. für den Orosman, begnügte man ſich eine Domino über die geſtickte Schooßweſte zu ziehen und die Perrücke mit Muſſelin zu durchflechten.

Dergleichen Toilettenkünſte wollten aber doch nicht anſchlagen, um den Urzuſtand der alten Teutonen zu veranſchaulichen. Das durchbrach die eingefleiſchte Modeconvention und bewog Koch die erſten Annäherungen zu einem naturtreuen Coſtüm zu verſuchen. Man rühmt dieſer Vorſtellung des Herrmann nach: die Kleider ſeien im genaueſten Coſtüm gefertigt geweſen. Wie viel oder wie wenig Koch gethan, um der damals äußerſt beſchränkten

Kenntniß von ältern Kleidertrachten zu genügen, iſt uns nicht aufbewahrt. Herrmann und Thusnelde erſchienen wenigſtens nicht in Puder und Reifrock, die Bekleidung mit Thierfellen wurde doch angedeutet, wenngleich die ganze Anordnung des Coſtüms dem herrſchenden Rococogeſchmack gemäß bleiben mußte. Die Bühne konnte ſo wenig davon loskommen, als die Malerkunſt jener Zeit in ihren Götter- Helden- und Schäfergruppen. Jedenfalls aber datirt von dieſer Eröffnung des neuen Leipziger Theaters*) ein beſtimmter Fortſchritt des Coſtüms.

Von nun an beſchäftigte Koch ſich vornehmlich mit der Pflege ſeines Schooßkindes, des Singſpiels. Er veranlaßte Weiße mit dem beliebten „der Teufel iſt los“ eine abermalige Bearbeitung vorzunehmen und da nun die Muſik von Standfuß nicht mehr zureichte, ſo vermochte er den Leipziger Componiſten Johann Adam Hiller, dieſelbe zu ergänzen.

Mit dieſer Aushülfsarbeit wurde das wichtige Talent, von welchem die eigentliche Schöpfung der neuen deutſchen Oper ausgegangen iſt, der Bühne gewonnen.

---

*) Ein Ueberreſt der mittelalterlichen Bürgerſpiele machte ſich bei Feſtſtellung der Hausordnung für das neue Theater wieder bemerklich. Das Bäcker- und Schneidergewerk behaupteten nämlich ihr altes Vorrecht, die Statiſten zu liefern und dagegen für die Geſellen beider Zünfte beſondre Freiplätze in Anſpruch zu nehmen.

Seine Compoſition von Schiebeler's „Liſuart und Dariolette“ im Novbr. 1766, hatte einen Erfolg, welcher nur im Mai des folgenden Jahres durch Weiße's „Lottchen am Hofe“ und im J. 1770 wiederum durch „die Jagd“ von demſelben Dichter übertroffen wurde. Weiße wußte in dieſen Bearbeitungen franzöſiſcher Originale, denſelben glücklichen naiv gemüthlichen deutſchen Ton zu treffen, den Hiller angeſchlagen, die Steinbrecher erwarb ſich durch den graziöſen Uebermuth in den Hauptparthien den Beinamen der deutſchen Favart, Bruck war freilich ſchon im J. 1765 geſtorben, aber Löwe war ihm in den komiſchen Parthien, wenigſtens in der Gunſt des Publikums, wenngleich durch viel plumpere und geiſtloſere Mittel, gefolgt. So erlangte dieſe heitre, leichte Gattung, noch immer ohne große muſikaliſche Prätenſion an die Darſteller, noch ganz von der Schauſpielkunſt getragen, eine unbedingte Beliebtheit. Die Opernwuth kam auf's Neue über Deutſchland, Dichter und Muſiker ſetzten ſich wieder in Bewegung dafür, ſelbſt Nicolai ſchrieb eine Operette „der luſtige Schulmeiſter.“

Koch ſchloß ſich mit dieſer Wiederbelebung der Oper, ſeiner Kunſtrichtung durchaus gemäß, an die Vorgänge des franzöſiſchen Theaters an; er bildete dadurch die Leipziger Schule fort, die durch Weiße und Hiller nur einen mehr deutſchen Ton erhielt. Koch hat ſeine Direction bis an ſein Lebensende auf das Singſpiel geſtützt, aber die größere Theaterluſt, die er damit im Publikum erweckte, brachte auch die geiſtliche Feindſchaft wieder gegen die Bühne in Harniſch.

Diesmal war ein Profeſſor der Phyſik, Namens Winkler, der Anſtifter. Seine Vorleſungen begannen mit dem Theater zu gleicher Zeit, um 5 Uhr, und konnten dieſe Rivalität nicht ertragen; die Studenten ließen ihn im Stich. Darüber ergrimmt, ſtachelte er Geiſtlichkeit und academiſchen Senat zu Maaßregeln gegen dieſen überhandnehmenden Theaterunfug, der einen entſittlichenden Einfluß auf die ſtudirende Jugend übe, und man erwirkte im Juni 1768 den Befehl, daß Koch nur zweimal wöchentlich, Mittwochs und Sonnabends ſpielen dürfe. Koch's Remonſtrationen waren fruchtlos, und da er bei ſo beſchränkten Spieltagen nicht beſtehen konnte, war er ſchon im Begriff, ſeine Geſellſchaft aufzulöſen, als die regierende Herzogin Amalia von Weimar ihn dorthin berief.

Drei Jahre lang hatte er dort einen bleibenden, ehrenvollen Aufenthalt und beſuchte Leipzig nur während der Meſſen. Auch in Weimar belebte er die Opernproduction. Muſäus dichtete, Wolf komponirte für ihn.

In Leipzig nahm man es ihm übel, daß er nicht dort auf alle Gefahr ausgehalten, bewilligte ihm auch nach Jahr und Tag wieder vier Spieltage, es war zu ſpät, der Riß war geſchehen, die tonangebende Wichtigkeit Leipzigs in der Theatergeſchichte war vorüber.

Nun protegirte man andre Wandertruppen, beſonders die Wäſer'ſche, durch welche Koch ſchon in Dresden beeinträchtigt worden war, und die ſich jetzt in einer Bude vor dem Grimmaiſchen Thore heimiſch machte. Die Kaiſerin Katharina II. hatte von dieſer Geſellſchaft geſagt: ſie habe die vorzügliche Eigenſchaft, daß man über ſie fortwährend, nicht bloß im Luſtſpiele, lachen könne. Trotz dieſer Beſchaffenheit ſuchte ein Theil des Publikums ſie, ſchon aus Animoſität gegen Koch, zu halten. Es entſtanden förmliche Partheien in Leipzig und die Kritiker führten einen heftigen Schriftenkampf. Koch konnte gegen die Verletzung ſeines Privilegiums keine Hülfe finden und als ſie endlich kam, hatte er, dieſer Wirren müde, ſich das erſte preußiſche Privilegium verſchafft.

Er kam nur im nächſten Jahre noch zu den Meſſen wieder und überließ dem unruhigen Döbellin die Benutzung ſeines Schauſpielhauſes und Privilegiums. Das Anſehen, die Bedeutung der Leipziger Bühne aber verpflanzte er nach Berlin und machte dort der langen unregelmäßigen Theaterwirthſchaft ein Ende.

In Berlin war die deutſche Schauſpielkunſt durch Friedrich des Großen Vorliebe für die franzöſiſche fortwährend zurückgeblieben. Die feine Welt beſuchte, außer den Carnevalsvorſtellungen der italieniſchen Oper, nur das franzöſiſche Theater, das der König auf dem Gensd'armenplatz hatte erbauen laſſen und wo zeitweilig die größten Talente der Pariſer Bühne, auch Lecain und Aufresne, erſchienen. Natürlich blieb das deutſche Theater nur zur Unterhaltung der untern Bildungsſchichten im Publikum; man verirrte ſich aus der beſſern Geſellſchaft nur dahin „um einmal tüchtig zu lachen.“ Unter den Wanderbühnen, die ſich in Berlin zeigten, befand ſich auch die Ackermann'ſche im J. 1755; ihre acht Vorſtellungen auf dem Rathhauſe machten aber nur die Wirkung eines Streifzuges; und wenn auch in demſelben Jahre Franz Schuch ein Generalprivilegium für die preußiſchen Länder erhielt und länger als ſonſt in Berlin verweilte, ſo war eben damit auch nichts gewonnen. Dieſer letzte Ritter der Harlekinaden wurde alt, überließ die Pritſche ſeinem rohen Sohne, der nach des Vaters Tode 1761 in deſſen Rechte trat und durch das außerordentliche Glück, das ſeiner wüſten Wirthſchaft anhing, in Stand geſetzt wurde, das ſehr bekannt gewordene Theater in der Behrenſtraße zu erbauen. Die Gebrüder Schuch holten noch einen zweiten Hanswurſt, Namens Berger herbei, der wenngleich etwas feiner und gebildeter als der junge Prinzipal, dennoch den Verfall der Burleske nicht aufhalten konnte. Nun ſtieß Döbellin, der ſeit ſeiner Verweiſung von Weimar bei Ackermann in Süddeutſchland geweſen, zur Geſellſchaft, eine heroiſche Schauſpielerin Frau Neuhof ebenfalls, und beide brachten, ehe man es ſich verſah, die Tragödie in Flor; aber in welchem Geſchmack! Die wilde altengliſche Manier ſchien wieder aufgelebt. Döbellin war das Urbild der couliſſenreißeriſchen Comödianterei. Er erhielt das Publikum in ſteter Furcht, er werde die Wände niederreißen oder einen Gott aus der Höhe zu ſeinem Beiſtande herunterziehen. Er war der raſende Oedip in allen Rollen, ſpielte den Bauer Gürgel, wie den Richard III.; was ihm auch einmal aus dem Berliner Parterre zugerufen wurde. Frau Neuhof zeigte ſich ihm als würdige Genoſſin; ſchon in der Wahl ihrer Debütrolle, ſie trat als Orosman in Zaire auf. Die Sucht der Schauſpielerinnen, Männerrollen zu ſpielen, hatte ſich alſo ſogar bis in's Tyrannenfach gewagt. Als Heldin glänzte ſie durch das äußerſte emportement, wie man in der damaligen Kunſtſprache dieſe Uebertreibungen nannte; wenn man die Schauſpielerin in dieſem Winkel der Bühne glaubte, ſo flog ſie ſchon mit ausgebreiteten Armen in den entgegengeſetzten.

Daß dieſe Manier in Berlin gefiel, war natürlich, da der Geſchmack des Publikums den Haupt- und Staatsactionen noch gar nicht entfremdet war; leider vererbte ſie ſich auch auf das Talent von Brandes junger, ſchöner Frau. Er war ein kalter, talentloſer Schauſpieler, der jetzt anfing, als Schriftſteller ſich geltend zu machen, ſeine Frau dagegen beſaß ein natürliches, hinreißendes Feuer, das leider bei ſolchen Muſtern der Entſtellung nicht entging. Man ſagte von ihr: ſie ſchwämme gleichſam in der Luft und gebrauche die Arme um durchzuſegeln. Auch die Mühe, welche der würdige Ramler ſich mit der Verbeſſerung der Declamation am Berliner Theater gab, ſchlug nicht zum Segen aus. Er drang auf einen geſangartig pathetiſchen Vortrag, der ſeinen Oden und Cantaten angemeſſen ſein mochte, aber nicht der lebendigen, dramatiſchen Sprache, und der leider nur zu gut zu Döbellins und der Neuhof Spielweiſe paßte, dem Unfuge alſo noch eine gelehrte Autorität gab.

Ein wohlthätiges Reſultat hatte Döbellins ertobtes Anſehen doch, auch den Harlekin donnerte er auf der Berliner Bühne nieder. Die Gebrüder Schuch ſahen ein, daß der buntſcheckige Spaßmacher auf dem Theatermarkte allen Cours verloren hatte und ließen daher ſeine Abſchaffung 1766 zu. Damit war der letzte Funke der Stegreifburleske in Norddeutſchland ausgelöſcht.

Döbellin erlangte ein Jahr darauf das zweite preußiſche Privilegium und unternahm nun mit ſeiner Geſellſchaft das Leipziger und Hamburger Repertoir in Königsberg, Breslau, Magdeburg und in Berlin zu Anſehen zu bringen. Das Unternehmen war ſchwer. Unter einem der größten Könige der Geſchichte, der vom feinſten Kunſtgeſchmacke, ſelbſt Dichter und Muſiker war, Angeſichts einer Academie der Wiſſenſchaften und der Künſte, in einer Hauptſtadt von allgemeinem Bildungsſtreben, — war das deutſche Theater um fünfundzwanzig Jahre hinter den Städten Mitteldeutſchlands zurück.

Ein wichtiger Moment ſollte Döbellin zu Hülfe kommen.

Leſſing hatte Minna von Barnhelm geſchrieben, das deutſche Drama auf einen Schlag von den letzten Anhängſeln des franzöſiſchen Coſtüms frei gemacht, das Nationalgefühl, das durch Friedrichs II. Siege, durch die Bewegung, welche Klopſtock in der Poeſie hervorgerufen, mächtig angeregt war, für die Bühne gewonnen. Er hatte den Sieg bei Roßbach auf dem Felde der Dramatik wiederholt und dabei ſeine, in der „Miß Sara“ eingeſchlagene Richtung, noch dreiſter verfolgt; er war den Intereſſen der bürgerlichen Geſellſchaft, ja denen deſſelbigen Tages förmlich zu Leibe gerückt. Döbellin ſetzte, nach vielen Schwierigkeiten die Aufführung in Berlin (1767) durch. Das brach die Gleichgültigkeit des beſſeren Publikums für die deutſche Bühne. Sechsmal hinter einander und binnen zwei und zwanzig Tagen neunzehnmal -- etwas zu jener Zeit in Norddeutſchland Unerhörtes -- wurde das Stück gegeben.

Leſſing hatte den Lebensnerv der Berliner getroffen, das patriotiſche Intereſſe zur Bühne hingelockt und die verirrte Schauſpielkunſt für die Wahrheit electriſirt.

Die Wirkung dieſes Momentes wurde freilich nicht feſtgehalten und fortgebildet, Berlin behielt ein unſtät wechſelndes Theatertreiben bis Koch mit ſeiner trefflichen und wohlgeordneten Geſellſchaft erſchien, im Juni 1771 mit Miß Sara und einem Prologe von Ramler begann und bald durch die Anziehungskraft ſeiner Singſpiele ein ſtabiles Theater in Berlin möglich machte.

Leipzig büßte mit ſeiner Entfernung für immer den Vortritt im Entwicklungsgange der Schauſpielkunſt ein. Das Anſehen der Leipziger Schule war bereits im Verlöſchen, die neue Phaſe unſrer Kunſt leuchtete ſchon an einer andern Stelle.

IV.

Beginn der Hamburger Schule.

Ackermann's Prinzipalſchaft.

(1764 — 1767.)

Nach Hamburg haben wir unſern Blick zu wenden, dieſer Stadt, welche bisher ſchon an theatraliſcher Wichtigkeit mit Leipzig gewetteifert hatte. Hier war es, wo die große Wandlung, welche in Eckhofs Beſtrebungen, in Leſſings Erfolge mit Miß Sara ſich angekündigt hatte, feſten Boden gewinnen und ſich vollenden ſollte.

Konrad Ackermann hatte hier mit ſeiner Geſellſchaft im September 1764 Koch's Stelle eingenommen.

Wir erinnern uns, daß er mit Eckhof zugleich bei Schönemann debütirt, dann ſich den Unternehmungen der Frau Schröder angeſchloſſen hatte, die er 1749 in Moskau geheirathet. Alles was er bei der Prinzipalſchaft in Rußland erworben, hatte er ſehr übereilt an den Bau eines Schauſpielhauſes in Königsberg geſetzt, dies beim Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges noch übereilter im Stich gelaſſen, ſeinen Wanderzug bis nach der Schweiz hinunter geführt und erſt nach dem Frieden ſich dem Kreiſe der tonangebenden Bühnen wieder genähert. — Die Zeit war eben gekommen, wo der geſunde Naturalismus ſeines Talentes wichtigen Einfluß äußern ſollte.

Ackermann war von wohlgebildeter, imponirender Geſtalt, ſeltener Körperſtärke und Gewandtheit, mit einer tönenden Stimme begabt. Eine ſoldatiſche Natur, die ſich in der Jugend unter dem Feldmarſchall von Münnich im Türkenkriege geſtählt hatte. Er war ein guter Fechter und Reiter, ein Schlittſchuhläufer, der von Danzig bis Königsberg die Eisbahn in einem Zuge durchmaß. Ein geſchickter Tänzer, der noch bei vorgerückten Jahren und ziemlicher Corpulenz, die gewagten Ballettſprünge jener Zeit: durch den Spiegel oder durchs Fenſter u. ſ. w. nicht ſcheute. Er verſtand mehrere Sprachen, etwas von Wundarznei und Landwirthſchaft, vom Zeichnen und Malen, und das Tabackrauchen aus dem Grunde.

Er war beherzt und entſchloſſen bei äußern Anläſſen, ja zu Gewaltſamkeiten geneigt, dagegen verlor er leicht den Muth und das Selbſtvertrauen, wo es auf ruhige Beharrlichkeit, auf kluge Mäßigung ankam. Streng rechtſchaffen und von orthodoxer Gottesfurcht, gutherzig nnd dabei leichtgläubig. Schnell vertrauend und von ſanguiniſchen Hoffnungen, ſprang er bald von gewagten Unternehmungen zu verzagtem Aufgeben derſelben über.

Er war recht ein Mann von deutſchem Schrot und Korn, von geſunder Derbheit und Naivetät. Seine Darſtellungen, Muſter von farbiger Friſche und natürlichem Maaß, hatten gar kein Vorbild, ſondern kamen unbefangen aus ſeiner geraden Natur, nach unvermittelter Auffaſſung. Darum mißlangen ihm auch ideale Rollen, Liebhaber, Heroen der franzöſirenden Tragödie gänzlich, er konnte ſich ihre künſtleriſche Convention durchaus nicht zu eigen machen, wogegen Eckhof und Schröder mit Bewunderung von ſeinen bürgerlichen, gutherzigen, ſoldatiſchen und humoriſtiſchen Rollen ſprachen. Schröder ſagte von ihm: „Der komiſche Schauſpieler ſtand in ihm weit über dem tragiſchen, aber in erſterem Fache gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darſtellte Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muſter — dem einzigen komiſchen Schauſpieler, den ich für vollendet erkannte — hierin treu geblieben zu ſein. Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn verſehen! O es muß noch Menſchen geben, die ſich ſeines Sir Sampſon, ſeines Ulſo, Sternfels, Paul Werner, Kauzer*) erinnern. Dieſe mögen beurtheilen, ob er in früheren Jahren, bei gutem Gedächtniſſe und des Theaters nicht überſatt, auf Herzen wirken konnte." Daß Moliere'ſche und Holberg'ſche Charaktere ihm beſonders gelingen mußten, geht aus alle dem hervor und ſo nennt man denn auch unter ſeinen vorzüglichen Rollen: die Crispine, Orgon im Tartüffe, den Geizigen, dann den politiſchen Kannengießer, den Geſchäftigen und die Rolle des Scheerenſchleifers in einem kleinen Stücke dieſes Namens.

Solch eine kräftige, urſprüngliche Natur wie Ackermanns, die ſo ganz auf ſich ſelber ſtand, mußte gerade in dieſem Momente für die Schauſpielkunſt von großer Wichtigkeit ſein. Noch wichtiger war es, daß Eckhof, der an Redlichkeit und Wahrheitsliebe ihm ſo innig verwandt, aber an künſtleriſchem Verſtande ihm überlegen war, und bereits eine reformatoriſche Gewalt über die herrſchende Schule gewonnen hatte, ſich ihm, der ſeiner Jugend die erſte Natürlichkeitsrichtung gegeben, jetzt aufs Neue anſchloß und an dem Reichthum ſeiner unbefangenen Natur erſtarkte. Denn in dieſe Zeit der Wiedervereinigung mit Ackermann fällt die vollſtändige und eigenthümliche Künſtlerreiſe Eckhofs, in welcher er in Geiſt und Mitteln Eins geworden. Er ſpielte von nun an immer mehr ältere Rollen, die ſeiner Perſönlichkeit vornehmlich zuſagten, immer mehr ſiel das angelebte Pathos von ihm ab, und die innere Würde, der herzgewinnende Wahrheitsadel ſeiner künſtleriſchen Individualität trat hervor. In Ackermanns Nähe wuchs ſein Muth: ganz er ſelbſt zu ſein.

---

*) in Stephani's Werbern

Von größter Wichtigkeit war es ferner, daß der geniale Jüngling Schröder, Ackermanns Stiefſohn, an ſolch einem Muſter heraufwuchs. Gewiß iſt, daß Alles was Eckhof und Schröder für die deutſche Schauſpielkunſt gethan — und ſie ſind ihre wahren Gründer und Vollender — in Ackermanns Naturalismus ſeinen Nahrungsquell fand. Er war das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutſchen Schule.

Ackermanns Familie ſelbſt bildete den Stamm ſeiner Geſellſchaft. Seine Frau war eine ſehr verſtändige und beſonders gemüthvolle Schauſpielerin; dazu beſaß ſie alle Eigenſchaften einer tüchtigen Prinzipalin. Sie ſtudirte nicht nur den Kindern, jungen Mädchen und Frauen, ſondern oft auch den Männern der Truppe, die Rollen ein, und Schröder ſagt: „ihr ſei kein falſcher Accent und keine Feinheit entgangen.“ Sie verfertigte die nöthigen Theaterreden oder Gelegenheitsſtücke, mit denen die Wandertruppen in jeder Stadt ihre Vorſtellungen zu beginnen und zu ſchließen pflegten, verbeſſerte Mangelhaftigkeiten im Ausdruck oder Versbau der Ueberſetzungen, leitete daneben aber auch mit großer Geſchicklichkeit die Anfertigung der Garderobe, auf welche Ackermann eine biſher nicht dageweſene Sorgfalt und Liberalität wandte. Sie ſtickte vortrefflich und hielt ihre Töchter zu Hülfsarbeiten an; die ganze Familie war oft zum Nähen, Sticken und Vergolden der Garderobe angeſtellt.

Ihre beiden Töchter, obſchon kaum der Kindheit entwachſen, offenbarten ſchon die bedeutenden Talente, welche ſie bald zu bewunderten Lieblingen des Publikums machen ſollten. Die ältere, Dorothea, neigte ſich den ſentimentalen, die jüngere, Charlotte, dem muntern Fache zu. Die Theaterkinder zu jener Zeit wurden ſchon zu zwölf Jahren als Liebhaberinnen eingeſtellt und Geſang und Tanz exercirte man viel früher.

Der Sohn des Hauſes, Friedrich Ludwig Schröder, war damals zwanzig Jahre alt; ein wunderbar im wildeſten Theaterwirrwarr aufgeſchoſſenes Genie, das mit Jünglingsunverſchämtheit ſchon die entſchiedenſten Erfolge an ſich riß. Er hatte ſich vornehmlich der Tanzkunſt ergeben, war ſtolz auf groteske Pas und gewagte Sprünge, machte den Ballettmeiſter der Geſellſchaft, auch den Maſchiniſten, ſpielte nebenbei Aushülfsrollen in der Tragödie und die komiſchen Bedienten der Comödie, jene Nachkommen des Hans Wurſt in gerader Linie, die zum Zeichen ihrer luſtigen Abſtammung noch in rothen Strümpfen und beſchnürtem Kleide erſchienen. Den Truffaldino im Diener zweier Herren von Goldoni, dieſen vollſtändigen Arlechinocharakter, gab er damals ſchon mit einer

Meiſterſchaft, die ſeinen ſtrengen Stiefvater Ackermann als Zuſchauer in die Couliſſe bannte und ihm einen Fluch der Bewunderung nach dem andern entlockte.

Wie Eckhof, der erſte tragiſche Schauſpieler ſeiner Zeit, ſich dieſem Familienſtamm der Geſellſchaft angeſchloſſen hatte, ſo trat auch in Frau Henſel*) die erſte tragiſche Schauſpielerin hinzu. Sie war von imponirender Geſtalt, die nur in ſpätern Jahren durch ihre Fülle plump erſchien, das Geſicht von regelmäßig, kühnem Schnitt. Leſſing rühmt ihren Vortrag, die Leichtigkeit und Präciſion, mit welcher ſie den holprigſten, dunkelſten Vers zu commentiren verſtehe, auch die Erfindungskraft, mit welcher ſie dem Dichter Schönheiten leihe, an die er ſelbſt ſchwerlich gedacht. Sie hat in heroiſchen Rollen große Berühmtheit erlangt, Schröder aber zog ſie in ſanften Charakteren vor, tadelte ihren Anſtand, der von Andern als edel geprieſen wurde, nannte ihren Kothurngang Dragonerſchritt und fand ihre Zittertöne in leidenſchaftlichen Rollen, mit denen ſie „Ooo! Aaach! Thräääänen" u.ſ.w. ſprach, unleidlich. Alles Reſultate der Leipziger Schule, von welcher überhaupt die Schauſpielerinnen ſich viel ſchwerer losmachten als die Männer.

Sophie Schulz war zum Theater zurückgekehrt und heirathete den jungen Bock, der die Barbierſtube mit der Bühne vertauſcht hatte. Noch immer ſtanden ihr die Männerkleider beſonders gut, ſie bewegte den Hut leichter als den Fächer, in Weiberkleidern war ſie ſteif und geziert, wenn ſie den Ausdruck der Zärtlichkeit ſuchte. Leidenſchaftliche Rollen dagegen, wie Marwood in Miß Sara gelangen ihr ausnehmend. Eine junge Karoline Schulz erwarb durch ihre Schönheit, Jugend und Lebhaftigkeit in muntern Rollen und graziöſem Tanz bald die Gunſt des männlichen Publikums. Auch Eckhofs Frau gehörte noch einige Zeit der Geſellſchaft an, bis eine unheilbare Hypochondrie ſie von der Bühne entfernte und den armen Eckhof zum häuslichen Märtyrer machte.

---

*) unter dem Namen ihres zweiten Mannes Seyler am meiſten gekannt. Wir haben ſie zuletzt in Schuchs Geſellſchaft geſehen, jetzt kam ſie von Wien zurück.

Unter dem männlichen Perſonale zeichneten ſich aus: Henſel, der uns ſchon bekannt iſt, Schröter*) in zärtlichen Alten und Humoriſten, Bock, der zu ruhigen und fein komiſchen Rollen viel Anlage zeigte, den Theophan im Freigeiſte gut ſpielte, dagegen im Tragiſchen den Mund zu voll nahm, geſangartig declamirte oder bellte. Borchers, ein genialer, den Studien entlaufener, junger Mann, blond, wohlgebildet, nur daß ihm, wie Eckhof, der Kopf in den Schultern ſteckte. Er war von außerordentlichem, vielſeitigem Talent, lebhaftem Mienenſpiel, voll Feuer, Geiſt und ſprudelndem Witze und hielt ſich mit Begeiſterung an Eckhofs Muſter. Daher kam es denn aber auch, daß er den Ausdruck verbiſſener Wuth, den Eckhof meiſterhaft in der Gewalt hatte, zu ſeiner Lieblingsfärbung wählte und darüber um ſo mehr undeutlich wurde, als die Gutturalausſprache des Buchſtabens r ihm eine ſchnarrende Sprache gab. Er zeichnete ſich bald ebenſoſehr in Liebhaber- und Heldenrollen, wie in zärtlichen und komiſchen Alten und Raiſonneurs*) aus. Borchers wurde zum wahren Typus des wilden Theatergenies. Er lernte keine Rolle, extemporirte aber bewundernswürdig, ſeiner Liederlichkeit, ſeiner grenzenloſen Spielwuth ſah man um der ausgezeichneten geſelligen Talente, um des nie verſiegenden Humors willen nach, mit dem er Nächte lang die Koſten der witzigſten Unterhaltung allein tragen konnte.

---

*) der Vater der ſpäter in Weimar berühmt gewordenen Corona Schröter.

Gewiß, es war ein merkwürdiges Häuflein, dieſe Ackermann'ſche Geſellſchaft. Von mannichfaltiger Begabung, von elaſtiſchen Kräften und Alle — bis auf den eingebildeten jungen Schröder — in Eckhof den Meiſter und das Vorbild anerkennend. Der treuherzige Ackermann ging in dieſem Vertrauen voran, gern folgte er Eckhofs Rath und Anordnungen in der künſtleriſchen Praxis, und ſelbſt die hochfahrende Frau Henſel gab der Geſellſchaft das Beiſpiel: ſich Eckhofs Schule, namentlich für die Rede, zu Nutzen zu machen.

---

*) So hieß damals das Fach der reflectirenden Charaktere

Eine ſolche Verſchmelzung der ſchönſten Elemente ſchien eine herrliche Kunſtepoche zu verheißen, leider ſollte auch diesmal wieder die Hoffnung getäuſcht werden.

Die nächſte Schwierigkeit war: eine Bühne zu finden. Anfangs zwar konnte Ackermann auf dem Koch'ſchen Theater im Dragonerſtalle ſpielen, aber Koch gab es nicht lange zu, weil er ſich ſelbſt eine mögliche Rückkehr nach Hamburg offen halten wollte. Die Prinzipalſchaft war ein fortwährender Kampf, in dem man ſich auf mehr als eine Rückzugslinie ſtützen mußte. Nun richtete Ackermann ſich auf die erſten Monate des Jahres 1765, eine kleine Bühne im Concertſaale ein und zog dann, während der Bau eines neuen Theaters an der Stelle des alten Opernhauſes bewerkſtelligt wurde, nach Bremen.

Hier wurde die Geſellſchaft nicht nur mit Beifall, ſondern mit einer ſo warmen Gaſtfreundſchaft aufgenommen, daß der geiſtliche Unwille darüber auf den Kanzeln laut wurde; die Obrigkeit mußte endlich dieſen zelotiſchen Ausfällen wehren. Wir ſehen, der geiſtlichen Verfolgung war die Schauſpielkunſt noch lange nicht entrückt. Im Juli ſchon war das neue Theater in Hamburg fertig und wurde mit einem Prologe von Löwen, der ſich geſchäftig an Ackermann gedrängt hatte, „die Comödie im Tempel der Tugend“, mit Zelmire von Belloy und einem neuen Ballett, „die Kornärndte“, eingeweiht.

Bis dahin hatte Alles ein günſtiges Anſehn, bald aber ſollten mancherlei innere Schäden ſich erklären.

Der Theaterbau erwies ſich als eine unvorſichtige und unvortheilhafte Unternehmung, ſeine mangelhafte Beſchaffenheit machte koſtſpielige Aenderungen nöthig. Die glanzvollen Ballette, welche die Vorliebe und der Ehrgeiz des jungen Schröder an keinem Abende fehlen ließ, und welche die Hauptſtützen des Unternehmens abgeben ſollten, überſättigten das Publikum bald und ſtumpften die überreizte Schauluſt ab.

Auf die Pracht der Garderobe wandte Ackermann unverhältnißmäßige Koſten, aber ohne dem guten Geſchmack oder dem Fortſchritte in der Coſtümtreue damit zu dienen, denn man ging nicht über die Rococomuſter der Opernbühne hinaus. Er führte ſchönere Stoffe, als bisher üblich waren, ein, ächte Treſſen und Stickereien, alſo einen etwas prahleriſchen Pomp, deſſen die Bühne nicht bedarf, wo aller Apparat nur ſcheinen, nicht wirklich ſein ſoll, was er bedeutet. Die ſplendiden Ausſtattungen machten Anfangs Aufſehen, natürlich aber konnten ſie keinen dauernden Reiz ausüben und ſteigerten nur die Anſprüche. Stücke von wenig Bedeutung, wie Soliman II. und im folgenden Jahre (1766) die Belagerung von Calais wurden mit nie geſehener Pracht gegeben, darüber erſchienen dann treffliche Vorſtellungen werthvoller Stücke in alter Ausſtattung allzu ärmlich, das verwöhnte Publikum ließ ſie leer und machte durch ſeinen Beſuch nicht einmal jene Prachtvorſtellungen bezahlt. Ackermann hatte nicht das geringſte Talent zu

Speculationen und dennoch hielt er es für ſeine Prinzipalpflicht deren unaufhörlich zu machen. Schon ſo oft hatte ſeine Familie dies falſche Beſtreben mit kläglichen Finanzklemmen gebüßt, jetzt trat der Fall wieder ein und brachte ihn dahin zu Hülfsmitteln ſeine Zuflucht zu nehmen, die ihm doch von Grunde des Herzens aus zuwider waren; er rief eine italieniſche Bande zu Hülfe, welche die verrufenen Intermezzi, ja ſogar den Harlekin wieder auf ſeine Bühne brachten.

Welch eine Genugthuung lag in dieſem Ergebniß für Kochs Verfahren, dieſes hartnäckigen Verfechters des langweiligen juste milieu, der keinen Geſchmack vollſtändig befriedigte, aber auch mit keinem gebrochen hatte! Ackermann büßte es nun, daß er auf die Schauwuth des Publikums ſpeculirt, er hätte bedenken ſollen, daß wenn verwerfliche Maßregeln glücken ſollen, ſie nicht von honetten Leuten ergriffen werden müſſen.

Zu ſeinen drückenden Geldverlegenheiten geſellten ſich zum Ueberfluß noch andre, welche aus einem gefährlichen Zerwürfniſſe im Perſonal hervorgingen.

Frau Henſel, dieſes erſte merkwürdige Beiſpiel der unſeligen Schauſpielerkrankheit: allen Beifall, und folglich auch alle guten Rollen, allein beſitzen zu wollen und jeden Erfolg, den ein andres Talent erringt, als eine empörende Kränkung zu empfinden, dieſe heftige Frau konnte es nicht ertragen, daß die junge hübſche Karoline Schulz gefiel. An Anlaß zu Streitigkeiten und

Feindſeligkeiten konnte es nun nicht fehlen, beide Partheien ſammelten einen Anhang, es entſtand eine förmliche Spaltung im Publikum und die Anhänger der Henſel wurden zugleich Ackermanns Feinde. Löwen, der bisher den Hausfreund und eifrigen Helfer gemacht hatte, und mit vielem gutem Rath und ſchlechten Stücken läſtig geworden war, fand jetzt ſeinen Vortheil darin ſich zur Henſelſchen Parthei zu ſchlagen und Pamphlete gegen die Theaterdirection zu ſchreiben, welche Zerwürfniß, Anfeindung, Verdruß und Verwirrung vermehrten und auch dem unbefangenen Theile des Publikums den Theaterbeſuch verleideten.

Hier haben wir das erſte Beiſpiel einer einflußreichen weiblichen Couliſſenfeindſchaft; die deutſche Bühne fing an ſich zu formiren.

Endlich gingen die Anhänger der Frau Henſel, an der Spitze ihr begünſtigter Verehrer, der Kaufmann Seyler, ſo weit, den Plan zu faſſen: ihrer vergötterten Künſtlerin einen unbeſtrittenen Schauplatz zu ſchaffen, ein Theater zu errichten, mit dem ſie nach ihren Anſichten ſchalten könnten.

Dieſer Partheizweck heftete ſich aber zugleich an würdigere Plane zu wichtigen Reformen, zu denen der allgemeine Zuſtand der deutſchen Bühne hindrängte, und deren Nothwendigkeit durch den üblen Zuſtand des Ackermann'ſchen Theaters erwieſen ſchien.

Man muß Löwen das Verdienſt laſſen, daß er, der in dem Anhang der Henſel das Wort führte, den Vortheil dieſer Stellung benutzt hat, um Grundſätze für die Organiſation der Bühne zur Anerkennung zu bringen, welche damals noch ſehr fremd und unerwogen waren.

Soll die dramatiſche Kunſt gedeihen, ſo lautete die Beweisführung für die Nothwendigkeit der Reform, ſo muß ſie unabhängig gemacht werden vom äußern Bedürfniß, ſie muß keine andre Aufgabe haben: als das Beſte zu leiſten, was ſie vermag. Elias Schlegel hatte ſchon ausgeſprochen, daß man dem Schauſpieler ſelbſt die Sorge nicht überlaſſen müſſe, auf Verluſt und Gewinn zu arbeiten, und Leſſing fügte hinzu: „Die Prinzipalſchaft hat eine freie Kunſt zu einem Handwerke herabgeſetzt, welches der Meiſter mehrentheils deſto nachläſſiger und eigennütziger treibt, je gewiſſere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus verſprechen.“ Und weiter ſagte er: daß aus einer Veränderung dieſes Zuſtandes leicht und geſchwind alle andern Verbeſſerungen erwachſen können, deren das Theater bedürfe.

Dieſe Verbeſſerungen konnten aber nur aus einer künſtleriſchen Leitung hervorgehen, welche vornehmlich von äſthetiſchen und ſittlichen Grundſätzen ausging, auf ſtabile, geſicherte Verhältniſſe geſtützt, von der ängſtlichen Sorge um jede Tageseinnahme, von jeder vorübergehenden Laune des Publikums unabhängig wäre. Denn ſo heterogene Forderungen, wie ſie an die Prinzipalſchaft, zum Beſten der Kunſt, gemacht werden mußten, konnten nur von ganz ausnahmsweiſen Individuen erfüllt werden. Ein praktiſch erfahrener künſtleriſcher Direktor, alſo auch ein guter Schauſpieler, ſollte zugleich ein ſparſamer Verwalter, von eben ſo unternehmendem, als vorſichtigem Geſchäftsgeiſte ſein. Und auf die Seltenheit eines ſolchen Zuſammentreffens der ausgezeichnetſten Eigenſchaften war das Wohl und Wehe des Theaters geſtellt! Alle bisherigen Erfahrungen führten zu dem Schluß, daß die Prinzipalſchaft die nächſte Urſache des mangelhaften Bühnenzuſtandes ſei, daß man ſie abſchaffen und eine Direktion organiſiren müſſe, bei welcher die künſtleriſche Autorität von der ökonomiſchen Verwaltung befreit wäre. Man zog ferner aus den bisherigen Erfahrungen den Beweis, daß nur der Mangel an Grundkapitalien das Theater ſo ſteten Schwankungen und ſo häufig dem plötzlichen Untergange ausgeſetzt habe, daß wenn ein ſichrer finanzieller Rückhalt über kritiſche Zeiten hinweghelfe, jeder Ausfall in den Einnahmen ſich ſpäter wieder ausgleichen müſſe, daß ſomit ein wohlfundirtes Theater mit Sicherheit beſtehen und den höheren Forderungen der Nation entſprechen könne.

Auf dieſe an und für ſich durchaus richtigen, nur in der Ausführung ſchwierigen Poſtulate hin, verbanden ſich zwölf Hamburger Bürger zur Unternehmung eines ſolchen muſterhaften, des erſten deutſchen Nationaltheaters. Dieſer ſogenannten Hamburger Entrepriſe ſtanden die Kaufleute Seyler, Tillemann und

Bubbers*) als engerer Ausſchuß vor: ſie pachteten Theater, Decorationen und Garderobe von Ackermann, der froh war, ſich ſo vom Ruin gerettet zu ſehen und faſt mit ſeiner ganzen Geſellſchaft unter der neuen Direction verblieb. Er ſchloß am 6. März 1767 mit dem Ruhmredigen und dem Ballett Cephalus und Prokris ſeine kummervolle Prinzipalſchaft. So verunglückt ſie aber auch erſchien, ſo folgewichtig war ſie dennoch. Nicht nur in ſo fern aus ihrem Ruin die thatſächliche Anerkennung neuer und heilſamer Grundſätze hervorging, ſondern indem dieſer Verein merkwürdiger Talente dritthalb Jahre zuſammengeblieben war und in der gemeinſamen Arbeit, von Ackermanns und Eckhofs Einfluß den Typus der Natürlichkeitsrichtung empfangen hatte. Wenn auch die Schwankungen, nach der Manier der Leipziger Schule hin, noch lange fortdauerten, der Grund der Hamburger Schule war hier gelegt, und durch alle Noth und Wirrniſſe dieſer unruhigen Jahre hatte das Streben nach ungezierter Wahrheit ſtill und mächtig in der Kunſtgenoſſenſchaft Wurzel geſchlagen.

---

*) Der ehemalige Schauſpieler bei Schönemann, jetzt Tapetenfabrikant.

V.

Das erſte deutſche Nationaltheater.

Die Hamburger Entrepriſe.

(1767 — 1769.)

Es war der ſchönſte Ehrenkranz, den, in dem Wettſtreit der Städte um das theatraliſche Anſehn, Hamburg an ſich riß, als es inmitten des immer noch im Allgemeinen barbariſchen Zuſtandes, die Gründung einer Bühne nach durchaus idealen Prinzipien unternahm. Man müßte die patriotiſche Kühnheit dieſes Schrittes bewundern, wenn die Unternehmer im Stande geweſen wären, die Schwierigkeiten deſſelben vollkommen zu würdigen und wenn die Motive der beiden Stimmführer ganz rein geweſen wären. Indeſſen mag immerhin die Entrepriſe von einer Theaterkabale ihre erſte Anregung datiren, mochte Seyler zunächſt durch ſeine Leidenſchaft für Frau Henſel, Löwen durch ſeinen mehr als zweideutigen Ehrgeiz getrieben worden ſein, ihr Werk kündigte in ſeiner Organiſation einen ſo edlen Willen an: der dramatiſchen Kunſt zum erſtenmale in Deutſchland ihr höheres Recht vollſtändig zu verſchaffen, daß alle Wohlgeſinnten mit frohem Antheil dafür eingenommen werden mußten.

Die erſte Grundlage des Unternehmens ſollte die Stabilität des Theaters ſein.

Dieſe Maßregel war es, welche damals allgemein als erſtes und vornehmſtes Erforderniß für einen beſſeren Zuſtand betrachtet wurde. Die bedeutendſten Stimmen der Zeit wiederholten dies unabläſſig. Was der ambulante Zuſtand nützen konnte, die Theaterluſt überall anzuregen, die Wandertruppen zum Wetteifer anzuſpornen, das hatte er geleiſtet; den Forderungen, welche der vorſchreitende Geſchmack zu machen hatte, war er entgegen. Der geſchickteſte aller Prinzipale, Koch, hatte darum die Stätigkeit ſeines Aufenthaltes zur Hauptmaxime ſeiner Leitung gemacht.

Damals fiel es wohl niemandem ein, daß eine Zeit kommen werde, deren Stimmführer in Sachen des theatraliſchen Geſchmacks die Stabilität und den geordneten Zuſtand unſrer Bühne beklagen, die Wiederkehr zum Wanderleben als ein Belebungs- und Erneuerungsmittel der Schauſpielkunſt darſtellen konnten; daß man den Fortſchritt im Rückſchritt ſuchen würde.

Es iſt in unſern Tagen vielfach behauptet worden: ein heimath- und beſitzloſer Zuſtand verſetze das ganze Leben des Schauſpielers auf ein unabhängig poetiſches Gebiet, das ſeiner Productionskraft einen ungebundenen Schwung vergönne; das geniale Vagabundenleben halte ſein Blut und ſeine Phantaſie lebendig und friſch. Man hat gefolgert: der Verfall der Schauſpielkunſt habe in dem gemächlicheren, ja in dem ſittlicheren Zuſtande der Schauſpieler ſeinen Grund.

Ob es ſich verantworten läßt, das Gedeihen einer Kunſt durch bürgerliches und moraliſches Elend fördern zu wollen, ſoll hier nicht unterſucht werden, nur auf den geſchichtlichen Hergang mögen wir ſehen, um uns über dieſe Streitfrage aufzuklären.

Jenes geniale Vagabundenleben hat in den Studententruppen des ſiebenzehnten Jahrhunderts vollſtändig exiſtirt. Allerdings verſetzte der heimath- und beſitzloſe Zuſtand damals die jungen munteren Leute auf ein unabhängig poetiſches Gebiet, und wir haben an den Wagniſſen der Improviſation bei Velthens Genoſſen geſehen, daß in der That die Productionskraft einen ungebundenen und übermüthigen Schwung gewann. War denn aber daraus eine geſunde Kunſtentwicklung hervorgegangen? Nichts weniger als das. Nur die äußerſte Verwilderung des Geſchmackes, das Verſinken der Kunſt in den Schmutz des unwürdigſten Unfuges war die Folge jener Periode. Alle Fortſchritte dagegen, durch welche ſich die Kunſt zu einem neuen Leben aufgerichtet hat, ſind, von Velthen an, immer an die Epochen des bleibenden Aufenthaltes irgend einer Truppe geknüpft geweſen.

Die Stabilität ſchließt ſogar eine Nöthigung zu Fortſchritten in ſich. Wenn die Wandertruppen mit einem Vorrathe von wenigen Stücken, durch Erregung augenblicklicher Neugier, von Ort zu Ort ſich erhalten konnten, ſo forderte ein dauernder Aufenthalt nicht nur eine Erweiterung des Repertoirs, ſondern auch beſſere Wahl der Stücke, genaueres Einüben derſelben — wozu das Wanderleben keine Ruhe ließ — um die Theilnahme auch dauernd zu feſſeln.

Und war denn das Vagabundenleben der Schauſpieler wirklich poetiſch? Hielt es denn in der That ihr Blut und ihre Phantaſie lebendig und friſch?

So lange die Studenten bei den älteſten Truppen ab und zu liefen, und die theatraliſche Laufbahn nur eine etwas verlängerte Ferienreiſe war — die leicht bepackt unternommen, und aufgegeben wird ſobald das Vergnügen daran nachläßt — ſo lange blieben dieſe Wanderzüge luſtig und poetiſch. Sobald aber das Schauſpielerleben über die Studentenjahre hinaus dauerte, ſobald die Frauen bei den Truppen heimiſch wurden, Ehen entſtanden, und nun die Häuslichkeit, die ihrer Natur nach Stabilität verlangt, mit Krankheiten, Wochenbetten und zahlreichem Kindergeſchleppe mit auf den Thespiskarren geladen werden mußte; als nun der Wechſel der Jahreszeiten und der Zeitumſtände nicht mehr mit ſtudentiſchem Leichtſinn getragen werden konnte, auch das Geſpenſt des dürftigen und kränklichen Alters hohläugig hinter dem Zuge beſchlich, da verwandelte ſich die Unabhängigkeit des Wanderlebens in die allerdrückendſte Abhängigkeit. Nicht poetiſcher wurde des Schauſpielers Leben dadurch, nein proſaiſcher; belaſtet von den widrigſten Materialitäten, in unausgeſetzter Sorge und Arbeit: die Nomadenwirthſchaft aufzuſchlagen und abzubrechen.

Man werfe nun einen flüchtigen Blick auf die Biographieen der Schauſpieler jener Zeit, um zu ſehen, wie Geiſt und Gemüth unabläſſig von der Noth und Proſa des Lebens befangen wurden. Man leſe nur, wie Schröder die Ankunft Eckhofs bei der Ackermann'ſchen Truppe in Braunſchweig beſchreibt*). Wie der erſte Heros der deutſchen Bühne unter dem Segeltuche des Frachtwagens in lächerlichem Aufzuge hervorkriecht, ſo mißlaunig, daß er den Gruß der alten langentbehrten Jugendfreunde kaum erwidert und ſeine Hunde, ſeine kränkelnde Frau und Schülerin aus dem Stroh des Wagens hervorholt. Wie ihn dann, eine Stunde lang das Abpacken ſeiner Habſeligkeiten, die Abrechnung mit dem Fuhrmann und das daran hängende Gezänk feſthält. Wie er am Tiſche ſeines Freundes nur Worte hat, für die Mühſeligkeit der Reiſen, die damals auf unwegſamen Straßen, auf einem

---

*) In deſſen Biographie von Meyer. 1. Bd.

Planwagen gemacht werden mußten; denn der erſte Schauſpieler Deutſchlands war nicht in der Lage, eine gemächlichere Gelegenheit bezahlen zu können. Wie er ſich endlich nicht Zeit gönnt, ſich zu ſättigen, ſondern bald mit dem Zettelträger fort durch die Stadt läuft, um ſich nur Dach und Fach zu ſuchen.

Wenn man nun erwägt, wie unzählige Male dieſe Mühſeligkeiten ſich wiederholten, da der Aufenthalt in einer Stadt gewöhnlich nur wenige Wochen, oft nur acht bis zehn Tage dauerte, ſo wird die Behauptung, daß ſolch Wanderleben poetiſch, belebend und erfriſchend ſei, wohl zu Boden fallen müſſen.

Welche ſittliche Nachtheile aus dieſen Zuſtänden hervorgehen mußten, welche Verwahrloſung der Kinderzucht, welch ein ſtetes Wirthshaustreiben der Männer, welche fortwährend verſchuldete Haushaltungen, weil das knappe Einkommen bei der koſtſpieligen Unregelmäßigkeit des Lebens unmöglich ausreichen konnte, das Alles bedarf der Ausführung nicht; aber es gingen auch — was noch wenig erwogen iſt — große Summen bei dieſen Reiſen auf, die außerdem ſo viel zum Gedeihen eines beſſeren Zuſtandes hätten nützen können. So koſtete z. B. eine Reiſe der Ackermann'ſchen Geſellſchaft von Königsberg nach Leipzig, die eilig, alſo ausnahmsweiſe mit Extrapoſt gemacht werden mußte, über 2000 Thlr.

Nein, zu jener Zeit, mitten in dieſen lebendigen Erfahrungen, galt es für unzweifelhaft, daß der Schauſpielerſtand in dieſem zigeunerhaften Zuſtande, in dieſem Wuſt und Gewirr der widrigſten Plackerei und der nothwendig daraus hervorgehenden Verſchlämmung aller künſtleriſchen und ſittlichen Beziehungen, nicht verharren dürfe, wenn man ihm die geiſtigen Schätze der Nation anvertrauen, wenn man von ihm Darſtellung veredelter durchgeiſtigter Menſchheit verlangen wollte.

Darum proclamirte die Hamburger Entrepriſe die Stabilität ihres Theaters; ja ſie that noch mehr, ſie verhieß verdienten Schauſpielern Unterſtützung im Alter, um dem Stande die möglichſte Sicherſtellung zu geben.

Es wurde ferner, um die vaterländiſche dramatiſche Dichtkunſt zu fördern, ein jährlicher Preis von 50 Ducaten für das beſte Luſtſpiel ausgeſetzt*).

Die Geſchmacksreinigung des Repertoirs begann mit völliger Ausſchließung des Balletts. Man wollte bloße Schauluſt und Sinnenreiz gänzlich aus dem theatraliſchen Genuß verbannen. Dem Ballettmeiſter, dem jungen Schröder ſtellte man frei, als Schauſpieler bei der Geſellſchaft zu bleiben, was er aber von ſich wies und zu dem Prinzipal von Kurz nach Frankfurth a/M. ging.

Nächſt ihm verließ nur Caroline Schulz, die hübſche

---

*) Schon 1757 hatte Nicolai, als Redacteur der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, einen Preis von 50 Thlr. ausgeſetzt, welcher im folgenden Jahre dem Kodrus von Chronegk ertheilt worden war. Dies rühmliche Beiſpiel ſuchte die Entrepriſe nun zu übertreffen.

Nebenbuhlerin der Henſel, mit ihrem Bruder, dem Tänzer die Geſellſchaft und ging zu Koch, Frau Ackermann zog ſich vom Theater zurück.

Das Perſonal zählte alſo Eckhof, Henſel und Frau, Ackermann und ſeine Töchter, Boeck und Frau, Borchers, Schmelz und Frau, Merſchy, der in komiſchen Bedienten gut, Witthöft und unter einigen Hülfsſchauſpielern die Anfänger Meyer, Lambrecht Günther und Hempel. Wichtige neue Erwerbungen waren: Frau Suſanna Mecour geb. Preisler, welche in Soubretten- und affectirten Damenrollen berühmt war, und bei dem Vorzuge einer melodiſchen Stimme, ſich in dieſer Schule auch für das Trauerſpiel bildete. Ferner Löwens Frau, die freilich neun Jahre vom Theater entfernt geweſen war, aber bei ihrem Auftreten als Melanide, durch den Silberton in ihrer Stimme — wie Leſſing ſagte — und durch die ſicherſte, wärmſte, wenn auch nicht die lebhafteſte Empfindung die volle Gunſt des Publikums wiedergewann, welche ſie als Mädchen beſeſſen.

Eine Kunſtgenoſſenſchaft ſonder Gleichen, die unter einer tüchtigen Leitung Erſtaunliches zu leiſten verhieß.

Die öffentliche Ankündigung der Entrepriſe ſagte: „man habe das Directorium den Händen eines Mannes anvertraut, von untadelhaften Sitten und bewußten Einſichten in die Geheimniſſe der Kunſt, welcher außer den bekannten Pflichten eines Directors noch die ſo höchſt nothwendige Verbindlichkeit über ſich genommen habe, für die Bildung des Herzens, der Sitten und der Kunſt junger angehender Schauſpieler zu ſorgen und ſo der Geſellſchaft die Vortheile zu verſchaffen, die man in einer theatraliſchen Academie gewinnen kann.“

Nichts konnte wohl befriedigender lauten, als dieſe Nachricht, aber als die Entrepriſe nun in's Leben trat, war dieſer geprieſene Director niemand anders, als — der Verfaſſer der Ankündigung ſelbſt, nämlich Löwen.

Dieſe Ernennung mochte manche Bedenken erregen. Eine andre Anſtellung dagegen mußte mit der allgemeinſten Freude aufgenommen werden, es war die Leſſing's als Rechtsconſulenten und Dramaturgen.

Man wollte ihn anfangs verpflichten, die neue Bühne mit Originaldichtungen zu bereichern, er lehnte es ab, aber er verſprach: „ein kritiſches Regiſter von allen aufzuführenden Stücken zu führen und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunſt, ſowohl des Dichters, als des Schauſpielers thun werde.“ So entſtand Leſſing's Dramaturgie. Der Ruhm, ſie hervorgerufen zu haben, darf den Unternehmern in keiner Weiſe verkürzt werden, ſie trugen Koſten und Gefahr beim Drucke des Werkes und hatten Leſſing mit dem, zu jener Zeit höchſt bedeutenden Gehalte von 800 ſchweren Thalern angeſtellt.

Die Hamburgiſche Dramaturgie — für unſre Literatur von ſo ungeheurer Bedeutung, weil ſie den Zauber der franzöſiſchen Muſter gänzlich zerſtörte — entſchied zugleich für die Bedeutſamkeit unſres Theaters, hob es in unzweifelhafte wiſſenſchaftliche Beachtung und ſtellte den vollkommenſten Maaßſtab ſeiner Beurtheilung auf. Und wenn die Hamburger Entrepriſe nichts veranlaßt hätte, als dieſes Werk, ſo verdiente ſie darum allein die dankbarſte Anerkennung der Kunſtgeſchichte.

So ging das Unternehmen nach allen Richtungen hin von den ſchönſten Intentionen aus und unternahm mit Entſchloſſenheit eine erneute Oppoſition gegen den Geſchmack der Menge. Daß es mißglücken würde, mißglücken mußte, ließ ſich bei einer richtigen Erwägung der Zeitumſtände und der Verfaſſung des Unternehmens ſelbſt vorherſehen.

Noch war der Theil des Publikums, der ein würdiges Schauſpiel willkommen hieß, viel zu gering, um ein ſolches Unternehmen ſtützen zu können, ſelbſt wenn ſeine praktiſche Ausführung mit ſeinen guten Abſichten Schritt gehalten hätte. In der Organiſation der Direction aber lagen die Keime ſo großer Mißverhältniſſe und Verwirrungen, Keime, die ſich faſt in allen ähnlichen Unternehmungen bis auf unſre Tage fortgepflanzt und ſo manche ſchöne Hoffnungen getäuſcht haben, ſo daß wir ſie einer genaueren Betrachtung würdigen müſſen.

Die Unternehmer waren Kaufleute, wenn auch von edlen, gemeinnützigen Abſichten beſeelt, immerhin Männer, welche das Theater nur vom Zuſehen kannten. Seyler, die eigentliche Seele des Unternehmens, ein muntrer, lebensluſtiger Mann, von gebildetem Geſchmack und feinem Urtheil, aber natürlich ohne Kenntniß und Erfahrung von der Führung der Theatergeſchäfte; zudem in Geſchäften überhaupt leichtſinnig und unzuverläſſig. Er hatte kaum den Reſt ſeines Vermögens aus einem Bankerott gerettet, um ihn nun dem Theater zu opfern. Bubbers war freilich einige Jahre Schauſpieler geweſen, aber ſeine geringe Erfahrung reichte auch nicht zu auf die Organiſation des Werkes vortheilhaft zu wirken. Zudem wollte nun ein jeder der Unternehmer mitſprechen, es entſtanden Einmiſchungen in die artiſtiſche Direction, welche die Führung nothwendig verwirren mußten, ein Jeder machte Lieblingswünſche, Protectionen, Kunſt- und Geſchäftsanſichten geltend, ſo daß ſich das Sprichwort von den vielen Köchen zuletzt vollſtändig erfüllen mußte.

Was aber das Schlimmſte war, der künſtleriſche Director war ſeiner Aufgabe nicht gewachſen.

Löwen hatte die Stelle als Lohn und Beute ſeiner Agitation davon getragen, die Unternehmer glaubten aber auch mit dieſer Neuerung: einen Literaten zum Schauſpieldirector einzuſetzen, ihrem Theater ein ungewöhnliches, vornehmes und wiſſenſchaftliches Anſehen zu geben. Man hatte ſo lange — und mit vollem Rechte — über die Unwiſſenheit und Unbildung der meiſten Prinzipale geklagt, daß man die öffentliche Meinung zu gewinnen glaubte, indem man einen Mann von wiſſenſchaftlicher Bildung an die Spitze ſtellte. Die Entrepriſe debutirte damals mit dem Irrthum, der ſich bis in unſre Tage erhalten hat, daß, wer für und über das Theater geſchrieben und ſich ein beſtimmtes Urtheil darüber gebildet habe, auch im Stande ſein müſſe, es zu leiten. Daß Urtheilen und Schaffen zweierlei ſei, dieſe einfache Wahrheit fing man ſchon damals an, in Bezug auf die Schauſpielkunſt, zu überſehen. Der hiſtoriſche Moment machte es verzeihlich. Noch waren die Uebel keineswegs überwunden, welche der Mißbrauch der Selbſtändigkeit in der Schauſpielkunſt durch die Improviſation über das Theater gebracht hatte, die Literatur war es, die in dieſem Momente weſentlich helfen mußte, was Wunder, daß man in das Extrem gerieth zu glauben, daß die Literaten die einzigen Helfer ſeien und daß ſie auch bis in den Mittelpunkt der Darſtellungskunſt eingreifen müßten? Man überging einen Meiſter wie Eckhof, der ſeine Directoralfähigkeit ſchon ſo unzweifelhaft bewährt hatte, und ſetzte einen mittelmäßigen Schriftſteller ein, der ſchon bei der Schönemann'ſchen Truppe wenig Kraft, das Steuer zu lenken, bewährt hatte.

Wie wenig er ſeine Aufgabe und die Natur der Kunſt und der Künſtler, die er leiten ſollte, begriff, zeigte er ſchon darin, daß er das größte Gewicht ſeiner Wirkſamkeit auf Vorleſungen legte, die er über ſeine „Grundſätze der körperlichen Beredſamkeit“ und über des Dorat „Essai sur la declamation tragique“ halten wolle. Eckhof hatte die Schauſpieler nicht zu ernſthafter Beſprechung ganz praktiſcher Fragen ihres Berufes zuſammenbringen können, und Löwen wollte ſie durch ſeine Theorien bilden! Die Schauſpieler ſahen in dem Vorhaben nichts weiter als Löwens Wunſch ſich vernehmen zu laſſen, und die Vorleſungen fanden, aus Mangel an Theilnahme, ein ſchnelles Ende.

Noch ſchlimmer erging es ihm in ſeinem Directorat. Die Schauſpieler waren wenig geneigt ſich der völlig neuen Amtsgewalt eines Literaten zu fügen. Von den Prinzipalen, ihren Brodherren und Standesgenoſſen, ließen ſie ſich meiſtern, wie es die Natur ihres Berufes forderte und wie es der Name „Comödiantenmeiſter“ ſeit Menſchengedenken bezeichnet hatte. Die Literaten aber hatten erſt ſeit kaum vierzig Jahren Antheil an der Bühne gewonnen, und manchem Extemporanten ſchien dieſer ſogar noch immer entbehrlich. Wenn aber die Schauſpieler auch im Allgemeinen ihre Abhängigkeit von den Dichtern und die Nützlichkeit literariſchen Einfluſſes anerkannten, ſo verlangten ſie auch dagegen auf ihrem eigenthümlichen Gebiete als ſelbſtändig reſpectirt zu werden. Es beleidigte ihr Standesgefühl — und das war damals noch mächtig — daß ihnen ein Comödiantenmeiſter aufgedrungen wurde, der kein Comödiant war.

Obenein ſtanden Männer wie Ackermann und Eckhof ihm gegenüber, und der Letztere, der die Herrſchaft immer ungern in eines Andern Händen ſah, behandelte die Mißgriffe Löwens mit wenig Schonung. Bald nahmen die übrigen Schauſpieler ſich das Recht heraus, dem Meiſter darin nachzuahmen, man machte ſich über den armen Director luſtig, man brachte das boshafte Manöver auf, ihn bei den Proben faſt zu Tode zu fragen, als ob man ſeiner Belehrungen und Anweiſungen gar nicht müde werden könne, die man aber dann ins Lächerliche zog, kurz; man ging darauf aus, ihm ſeinen Poſten bald möglichſt zu verleiden.

Dieſe Art ſich des ſtandesfremden Führers zu entledigen kann freilich nicht in Schutz genommen werden, in der Sache ſelbſt und in Löwens Perſönlichkeit mochte Aufforderung genug dazu liegen. Nicht zu entſchuldigen und auf immer beſchämend für den Schauſpielerſtand bleibt es aber, daß eine jämmerliche Comödianteneitelkeit die Urſache ſein mußte, auch Leſſings Einfluß auf die künſtleriſche Bildung abzuſchneiden.

Die Ankündigung der Dramaturgie ſchon hatte den ehrenvollſten Ton für die Schauſpielkunſt angeſchlagen, die Urtheile, welche die erſten Stücke enthielten, in ſo achtungsvollem Ausdruck ſchonender Rückſicht, verhießen ein Werk, das für die aufwachſende Kunſt von unſchätzbarem Werthe ſein mußte — und dieſe überreiche Fundgrube ſollte ſich, kaum aufgedeckt, mit all ihren Schätzen vor der aberwitzigen Empfindlichkeit des Couliſſenhochmuthes für immer ſchließen.

Schon von Anfang an hatte Frau Mecour es ſich ausgebeten, daß ihrer in der Dramaturgie weder im

Guten noch im Böſen Erwähnung geſchähe. Die Directoren, denen ihr Talent im Luſtſpiele unentbehrlich war, bewogen Leſſing den Wunſch der verblendeten Dame zu erfüllen, die es nicht ahnte, um welch ein beneidenswerthes Zeugniß ihres Kunſtwerthes ſie ſich dadurch brachte.

Wiederum tritt hierbei ein Fehler in der Organiſation des Theaters hervor, der freilich auch noch oft genug wiederkehren ſollte. Leſſing hatte eine falſche Stellung zu den Künſtlern, ſeine Kritik erſchien nicht unabhängig, da er als Conſulent gewiſſermaßen ein Mitglied der Verwaltung war, auf deren Koſten obenein die Herausgabe der Dramarturgie geſchah. So trug die Kritik das Gepräge der Amtlichkeit und ihre Veröffentlichung hatte etwas Gehäſſiges. Die Unternehmer mußten dadurch in unausgeſetzte Colliſion mit der Empfindlichkeit der Schauſpieler kommen, denn für die Kritik, die ſie bezahlten, hatten ſie auch einzuſtehen.

Der Anlaß zu ernſtlichen Störungen ließ nicht lange auf ſich warten. Im zwanzigſten Stücke der Dramaturgie bei Beurtheilung der Cenie hieß es: „Cenie iſt Madam Henſel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was ſie ſagt, hat ſie nicht gelernt; es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag ſprechen oder ſie mag nicht ſprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es iſt ein ſehr ſeltener Fehler; ein ſehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice iſt für dieſe Rolle zu groß. Mich dünkt einen Rieſen zu ſehen, der mit dem Gewehr eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“

So ehrenvoll dieſe Beurtheilung war, ſo berührte ſie doch — wenn auch auf die feinſte Weiſe — die falſche Rollenſucht der Henſel und dieſe war thöricht genug ſich darüber empört zu zeigen.

Unter der Aegide der mächtigen Dame, welche den Hauptunternehmer Seyler mit ihren Blicken regierte, wurden nun mancherlei Beſchwerden über Leſſing laut. Er zeige den Darſtellungen die Aufmerkſamkeit nicht, ſagte man, welche allein ihn befähigen könne, richtig zu urtheilen. Er gehe in ſeiner unruhigen Weiſe, bei den Vorſtellungen ab und zu, verfolge nicht eine einzige Scene mit anhaltender Theilnahme, führe Geſpräche mit Bekannten, bringe ganze Akte am Büffet zu und gucke kaum bei dieſer oder jener Scene durch die Spalte der wenig geöffneten Parterrethür, um eine oberflächliche Kenntniß vom Verlaufe des Spieles zu nehmen.

Wahrſcheinlich waren dieſe Anklagen begründet, tragen doch die Beurtheilungen der Schauſpieler in der Dramaturgie das Gepräge vereinzelter Aperçus. Die Ankläger hätten aber erwägen ſollen, daß Leſſing mit einem Blicke mehr ſah, als Andre bei ſtundenlanger Aufmerkſamkeit und daß ſeine Aperçus von einem Vollgehalte waren, der die längſten Abhandlungen überflüſſig machte.

Genug, Frau Henſel glaubte ſich berechtigt Leſſing die Freundſchaft aufzukündigen. Die ſehr unangenehme Erklärung in dieſer Angelegenheit artete von ihrer Seite zur Zankerei aus, und Leſſing, dieſer Widrigkeiten müde, auch durch das Verhältniß Seylers zur Henſel in's Gedränge gebracht und einſehend, daß ſeine falſche Stellung ihm endloſe Widrigkeiten bereiten müſſe, beſchloß von nun an die Beurtheilung der Schauſpieler gänzlich aufzugeben und ſich auf literariſche Kritik zu beſchränken. Noch einmal ehrte er, im fünf und zwanzigſten Stücke, die Darſtellung der verſtändigen Frau Löwen durch ſeine Beſprechung und motivirte dann ſein ferneres Schweigen durch die denkwürdige Stelle: „Ich weiß einem Künſtler, er ſei von meinem oder dem andern Geſchlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und dieſe beſteht darin, daß ich annehme, er ſei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunſt gehe bei ihm über alles; er höre gern frei und laut über ſich urtheilen, und wolle ſich lieber auch dann und wann falſch, als ſeltener beurtheilt wiſſen. Wer dieſe Schmeichelei nicht verſteht, bei dem erkenne ich mich bald irre und er iſt es nicht werth, daß wir ihn ſtudiren. Der wahre Virtuoſe glaubt es nicht einmal, daß wir ſeine Vollkommenheiten einſehen und empfinden, wenn wir auch noch ſo viel Geſchrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für ſeine Schwächen haben. Er ſpottet bei ſich über jede uneingeſchränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat ihn zu tadeln."

Im letzten Stücke der Dramaturgie erklärt er ſich freilich ſchärfer und ſagt: daß der Mangel von mit Deutlichkeit und Präciſion abgefaßten Regeln in der Schauſpielkunſt, das Raiſonnement darüber ſo ſchwankend und vieldeutig ſcheinen laſſe, daß es kein Wunder ſei, wenn der Schauſpieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, ſich auf alle Weiſe dabei beleidigt findet. „Gelobt wird er ſich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfter wird er gar nicht einmal wiſſen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung ſchon längſt gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künſtler, in Anſehung der Kritik in eben dem Verhältniſſe ſteigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundſätze ihrer Künſte abnimmt."

So war der Hergang der Veranlaſſungen, warum drei Viertheile der Hamburgiſchen Dramaturgie keine Zeile über die Darſtellungen enthalten; ein Verluſt, in ſeinen Wirkungen ebenſo beklagenswerth, als in ſeinen Urſachen.

Zu all dieſen Wirren, welche das Inſtitut im Inneren beunruhigten, kam noch Ackermann's Unzufriedenheit hinzu, dem die Unternehmer die verſprochene Terminalzahlungen nicht leiſten konnten, weil das Publikum das allzuernſt gemeinte Unternehmen im Stich ließ. Ackermann ſah ſein Intereſſe gefährdet, glaubte ſich alſo auch berechtigt, die Maßregeln zu tadeln, welche nach ſeiner Meinung den ſchlechten Finanzzuſtand veranlaßten, verlangte Aenderung derſelben, es entſtanden Partheiungen und ſo herrſchte bald bei dieſem, auf die edelſten Grundſätze geſtützten Unternehmen, die verderblichſte Anarchie.

Nichtsdeſtoweniger ſchritt dabei die Schauſpielkunſt in der einmal eingeſchlagenen Richtung immer ſicherer fort, die gemeinſame Arbeit förderte die bedeutenden Talente an einander, die jüngeren wurden durch ihre Vorbilder mit fortgezogen, die Hamburger Schule conſolidirte ſich immer mehr.

Zudem blieb Eckhof ſeiner Art getreu, ſeinem „Hang zum Werke,“ wie er es nannte „und ſeiner Neigung ſo viel Vortheilhaftes als möglich dafür zu ſtiften.“ Keine perſönliche Verletztheit, keine Zurückſetzung konnte ihn veranlaſſen, die Dinge gehen zu laſſen, wie ſie mochten, er fühlte zu gut, daß in dieſer Zeit des Werdens, wo Alles erſt gewonnen, Alles erſt feſtgeſtellt werden mußte, ein jeder Mißgriff der Führung fortwirkendes Unheil erzeuge. Unermüdlich war er daher in ſeinen Einmiſchungen, und ſo wurden die verkehrten Directionsmaßregeln und Anordnungen doch meiſt auf halbem Wege unſchädlich gemacht und corrigirt.

Eine durchdringende Stärkung mußte das Prinzip der nationalen Richtung dadurch erhalten, daß Leſſing und Eckhof hier zuſammenwirkten, daß in ihnen die beiden Factoren der Dramatik, Dicht- und Schauſpielkunſt ſich ſo gerade zur rechten Zeit vollkommen verſtändigten. In der Dramaturgie ſieht es deutlich genug, daß Leſſing Eckhof's Spiel für muſtergültig hielt, und daß Eckhof ganz und gar vom Leſſing'ſchen Geiſte beſeelt war, werden wir bis an ſein Lebensende wahrnehmen.

Die Vorſtellungen des neuen Hamburger Nationaltheaters hatten am 22. April 1767 mit „Olint und Sophronia", einem nachgelaſſenen Trauerſpiele von Cronegk und dem „Triumph der vergangenen Zeit" von le Grand begonnen. Es waren paſſende Sinfonien von Hertel dazu componirt worden, wie denn die Unternehmer auch für die Verbeſſerung des Orcheſters Sorge getragen hatten. Decorationen und Coſtume wurden, nach dem Maaße des damaligen Geſchmacks gelobt; es war das Ackermann'ſche Inventarium.

Das Repertoir enthielt die würdigſten Erſcheinungen jener Zeit; Schlegels Trauerſpiele „Canut" und „Herrmann", Leſſings „Miß Sara" waren immer noch in vollem Anſehen. Zu Weiße's Richard III., der zu Eckhof's erſten Rollen gezählt wurde, gewann man „Romeo und Julie" und „Eduard III." deſſelben Autors. Holberg's und Moliere's Luſtſpiele waren alle in lebhaftem Gange, ebenſo die von Destouches Marivaux u. ſ. w. Die Gallerie franzöſiſcher Tragödien wuchs durch Voltaire's „Semiramis", man verſuchte Rouſſeau's „Irrungen", gab Goldoni's

„Lügner“, Leſſing's „Miſogyn“. Eckhof fügte zu ſeinen beliebteſten komiſchen Rollen den „Advokaten Patelin*)“ den „Bauer mit der Erbſchaft“ und den tauben Apotheker in Goldoni's „verſtellter Kranken“ hinzu: das Repertoir wurde jährlich mit 20 Stücken bereichert.

Dies Alles ſcheint ſchon erfreulich genug, an Wichtigkeit aber für den gegenwärtigen Entwicklungsmoment, mußte die Aufführung von Leſſing's „Minna von Barnhelm“ am 28. Sept. 1767, alle anderen Arbeiten hinter ſich laſſen.

Das Stück hatte hier den äußerlichen Succeß nicht, wie in Berlin, aber ſeine Wirkung auf die Schauſpielkunſt war hier von unendlich größerer Nachhaltigkeit, wo die Talente dafür vorbereitet waren und die natürliche, deutſche Weiſe dadurch förmlich eingeſetzt wurde. Dies Stück bewies, daß Zeitbegebenheiten, Zuſtände, welche das Publikum ſelbſt durchgelebt hatte, daß Geſtalten, deren Muſter auf der Gaſſe zu finden waren, daß deutſche Geſinnung und Empfindung intereſſant, rührend und einer edlen Theilnahme würdig ſein können, wenn ſie nur auf wahrhaft künſtleriſche Weiſe erfaßt werden. Die Anmuth, Würde und Feinheit der Charaktere, die auserleſene und doch ſo zwangloſe Sprache, waren die wohlthümlichſten Aufgaben für die Darſtellung gerade in dieſem Momente. Der ſichre aufmerkſame Takt, mit welchem Leſſing ſeiner Zeit folgte und der ihn lehrte, gerade dann, wann Kraft und Empfänglichkeit reif war, ſeine Schläge zu führen und ſein Ziel auch nicht um ein Haar breit zu verfehlen, dieſer Takt verkündigte ſich auch hier wieder. Leſſing war in ſo ununterbrochenem Rapport mit der Entfaltung der Schauſpielkunſt geblieben, daß er genau wußte, was ſie vermochte und was ſie gebrauchte. Der unverkennbare Fortſchritt, der ſich, im Vergleich zur „Miß Sara“, in der ungezwungenen, natürlichen Behandlungsweiſe der „Minna“ zeigt, iſt gewiß nicht ohne Anregung von den Fortſchritten entſtanden, welche Leſſing bei den vorzüglichſten Schauſpielern wahrgenommen; die Darſtellung hätte ſonſt nicht an allen Bühnen ſo ſicher einſchlagen und einen ſo allgemeingültigen Moment neuer Bildung bezeichnen können.

---

*) Dieſe alte franzöſiſche Farce aus dem fünfzehnten Jahrhundert war 1765 neu bearbeitet auf die Bühne gekommen.

Er hatte mit den Rollen dieſes Stückes lauter typiſche deutſche Geſtalten geſchaffen, die zugleich die Hauptunterſchiede der Talente, und ſomit der Rollenfächer, vollſtändig deckten. Von nun an wurden die Rollen in Minna von Barnhelm förmlich zum Schiboleth, woran man die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit eines Talentes zu erkennen pflegte. Bei allen namhaften Geſellſchaften gab es Perſonen, für welche dieſe Rollen eigens geſchrieben ſchienen, ſie waren wie aus dem Schooße der Schauſpielkunſt ſelbſt hervorgewachſen.

Und ſo treten alle Elemente des echt volksthümlichen Drama's — wie wir ſie bei deſſen Urſprunge im Mittelalter wahrgenommen — in Minna von Barnhelm friſch und lebendig wieder hervor. Es ſind die Intereſſen des Tages, die Geſtalten der unmittelbarſten Umgebung, ein künſtleriſches Leben, wie aus dem Fleiſch und Blut der Schauſpielkunſt erzeugt; wir ſehen hier das Volksdrama, auf einer neuen Stufe der Nationalbildung, von Neuem wieder anfangen.

Dieſe ganze epochemachende Bedeutung der „Minna“ konnte nirgends vollſtändiger heraustreten, als hier in Hamburg. Eckhof ſpielte den Major Tellheim, und wenngleich ſeine Perſönlichkeit wenig mehr dazu paßte, ſo konnte doch die geſchloſſene männliche Würde, das ſtets bezähmte gewaltige Gefühl nicht ergreifender dargeſtellt werden. Ackermanns und der Frau Mecour Perſönlichkeiten identificirten ſich förmlich mit den Rollen des Wachtmeiſters und der Franziska. Frau Henſel, wenngleich eine etwas zu koloſſale Minna, konnte doch hier alle die Vorzüge des richtigen Verſtandes und Gefühles, welche Leſſing an ihr lobt, in vollem Werthe zeigen. Henſels Darſtellung des Juſt, war freilich beſchränkt*), dagegen bewährte der junge Borchers als Wirth ſeinen Beruf zu humoriſtiſchen Charakteren auf das Glänzendſte.

---

*) Im folgenden Jahre ſchon übernahm Schröter die Rolle.

Solche Reſultate der Schauſpielkunſt mußten, ſo ſollte man meinen, die außerordentlichſte Theilnahme des Publikums erregt haben. Es war nicht ſo. Man wußte an den Vorſtellungen gerade nichts auszuſtellen, man geſtand zu, daß Hamburg noch nie einen Verein ſo glänzender Talente beſeſſen habe, gleichwohl entſprach das, was man fand, theils den hochgeſpannten Erwartungen nicht, welche das Unternehmen durch Löwens Ankündigung erregt hatte, theils fand man das Vergnügen am bloß recitirenden Drama eintönig. Man wünſchte ſich Singſpiel und Ballett, der große Hauſe reklamirte die Befriedigung ſeiner Schauluſt und derben Luſtigkeit. Das kleine Häuflein des feineren Publikums vermochte die Koſten des liberalen Unternehmens nicht zu decken, die Zerwürfniſſe innerhalb der Anſtalt erzeugten Kabalen und Mißlaune im Publikum, man beſchuldigte die Unternehmer ökonomiſcher und politiſcher Fehler und ließ den Entſchuldigungsgrund guter und edler Abſicht wenig gelten. Dazu wollten die Kaſſen der Kaufleute, auf deren nachhaltige und patriotiſche Unterſtützung gerechnet war, ſich nicht bereitwillig öffnen, und ſo fing das vielverheißende Unternehmen an, am Geldmangel dahinzuſiechen.

Schon nach ſechs Monaten ſah man ſich genöthigt, zu den alten armſeligen Mitteln: das Publikum anzulocken, ſeine Zuflucht nehmen. Man ließ Pantomimen kommen, Harlekins Geburt und Grabmal u. ſ. w.

erſchienen wieder auf der gebeſſerten und gereinigten Bühne. Man hatte Schröder ſammt ſeinen Balletten entfernt und mußte nun froh ſein, daß ein Stümper wie Curioni nur einige Leute in's Theater lockte. Der alte Miſchmaſch der Bühnenbeluſtigung ſtellte ſich wieder her, das erſte deutſche Nationaltheater gab zu der Vorſtellung von Minna von Barnhelm ſchon zwei Monate nach der erſten Aufführung, am 20. Novbr., Kunſtſtücke von Luftſpringern, um ſich eine Einnahme zu verſchaffen.

Und ſo mußten denn alle guten Vorſätze der Unternehmer, einer nach dem andern aufgegeben werden. Löwen's Vorleſungen hatten aufgehört, Leſſing's Beurtheilung der Darſtellungen ebenfalls, das Ballett war wieder obenauf und im roheſten Geſchmack, nun mußte man auch die Stabilität Preis geben. Eine neu angekommene franzöſiſche Truppe entzog jetzt auch die gute Geſellſchaft dem deutſchen Nationaltheater, worauf ſollte es ſich länger ſtützen? Am 4. Decbr., noch nicht acht Monate nach der Eröffnung, wurde mit Mahomet und einem Ballett in Hamburg geſchloſſen. Frau Löwen hielt die Abſchiedsrede und ſprach die letzten Worte nicht ohne Bitterkeit: „Ihr Deutſchen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutſche nicht!“ So wanderte die Geſellſchaft nach Hannover.

Die Hamburger Entrepriſe, die ſo freudige Erwartungen in ganz Deutſchland erregt hatte, war nun nichts Anderes mehr, als eine Prinzipalſchaft; eine Nomadentruppe, die von einem abgegraſten Weideplatze zu einem neuen zog. Schon im April 1768 ſchloß Leſſing ſeine Dramaturgie und züchtigte die Theilnahmloſigkeit des Publikums im letzten Stücke ſeines Blattes. „Wenn das Publikum fragt: was iſt denn nun geſchehen? und mit einem höhniſchen Nichts ſich ſelber antwortet, ſo frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geſchehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas ſchlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal ſeinen natürlichen Lauf gelaſſen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind! Ich rede nicht von der politiſchen Verfaſſung, ſondern bloß von dem ſittlichen Charakter. Faſt ſollte man ſagen, dieſer ſei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir ſind noch immer die geſchwornen Nachahmer alles Ausländiſchen, beſonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzoſen, alles was uns von jenſeit dem Rhein kommt, iſt ſchön, reizend, allerliebſt, göttlich; lieber verläugnen wir Geſicht und Gehör, als daß wir es anders finden ſollten: lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimaſſe für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poeſie, Geheule für Muſik uns einreden laſſen, als im Geringſten an der Superiorität zweifeln, welche dieſes liebenswürdige Volk, dieſes erſte Volk in der Welt, wie es ſich ſelbſt ſehr beſcheiden zu nennen pflegt, in allem was gut und ſchön und erhaben und anſtändig iſt — von dem gerechten Schickſale zu ſeinem Antheile erhalten hat.“ In ſolcher Entrüſtung gab Leſſing ſeine Stelle und allen Antheil an theatraliſchen Unternehmungen auf.

Im Mai 1768 kehrte die Geſellſchaft nach Hamburg zurück, das Perſonal war verändert. Schröder war zurückberufen worden, Brandes von Berlin mit ſeiner Frau hinzugetreten, die durch ihre Schönheit und hinreißende Leidenſchaftlichkeit, zum erneuten Verdruß der Henſel, namentlich als „junge Indianerin“ großes Glück machte. Mehrere Mitglieder, unter ihnen Schmelz, Witthöfts, Lambrecht, waren zu Döbellin gegangen. Löwen legte im Juni ſein Amt nieder, ſeine Frau verließ mit ihm das Theater. Das Alles veränderte aber den einmal durch und durch haltungsloſen Zuſtand des Theaters nicht.

Zum Ueberfluß, damit der patriotiſchen Entrepriſe doch keine Widerwärtigkeit mangle, entbrannte in dieſem Jahre auch ein neuer geiſtlicher Theaterſtreit, und mit ſo großer Heftigkeit zwiſchen zwei der angeſehenſten Paſtoren, daß das ganze Publikum dadurch allarmirt wurde.

Die Aufführung eines Luſtſpiels „der Zweikampf“ gab die Veranlaſſung dazu. Der Paſtor Schloſſer hatte es als Student oder Candidat anonym verfaßt, jetzt war es ohne ſeine Veranlaſſung zur Wiederaufführung und zum Druck gelangt und der Senior und Hauptpaſtor

Göze — ſpäter durch den theologiſchen Streit mit Leſſing noch bekannter geworden — hatte ſich veranlaßt geſehen, anfangs in anonymen Schriften, dann von der Kanzel herab die Beſchäftigung mit dem Theater als unverträglich mit dem geiſtlichen Amte und beſleckend für daſſelbe darzuſtellen. Er bequemte ſich zwar darauf zu einer Ehrenerklärung für Schloſſer, als aber deſſen Vertheidigung weiter in einer Flugſchrift von Profeſſor Nölting geführt wurde, worin Göze wiederum angegriffen war, ſo entſpann ſich ein Libellenkampf wie 70 Jahre früher zu Velthens Zeit, und machte, bei dem kirchlichen Sinn der Hamburger, daß das Theater von einem Theile derſelben gemieden wurde*).

So vereinigte ſich Alles, die Unternehmer in immer drückendere Verlegenheit zu bringen. Die trefflichſten Darſtellungen guter Stücke zogen nicht mehr, auch Poſſen, Intermezzi und Ballette nicht; wie bei einem rettungsloſen Kranken ſchlugen die wirkſamſten Mittel nicht mehr an. Die Kaſſe war oft von ungeſtümen Gläubigern umgeben und die Gehalte der Schauſpieler mußten von der

---

*) Der Streit dauerte übrigens bis in das nächſte Jahr, wo Göze's Hauptſchrift, eine theologiſche Unterſuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne, wieder ſo viele aufregende Erwiderungen fand, daß der Hamburger Magiſtrat endlich, im Novbr. 1769 verbot, irgend etwas über dieſen Gegenſtand ferner drucken zu laſſen. Der Streit plänkelte demungeachtet noch lange in Epigrammen fort.

Abendeinnahme gedeckt werden. Schröder z. B. war angewieſen, ſeinen Wochegehalt Montags, nach dem zweiten Aufzuge der Vorſtellung, alſo von dem kaum eingenommenen Gelde zu empfangen, und mehrmals mußte er dies auch da noch durch Verweigerung des Tanzens erſt erzwingen. Eckhof erhielt ſein Gehalt zum Theil in Entréebillets, die er durch Unterhändler auf offener Straße erſt zu Gelde machen mußte.

Im November wurde mit Eduard III. von Weiße und einem Matroſenballett geſchloſſen und wieder nach Hannover gewandert, wo die Geſellſchaft allerdings immer ehrenvolle Aufnahme fand*). Dort übernahm endlich der gutherzige Ackermann, im März 1769, das Theater wieder für ſeine Rechnung, und unter höchſt uneigennützigen Bedingungen, welche ihm nachher theuer zu ſtehen kamen.

Der Traum eines ſtabilen und würdigen Nationaltheaters war vorüber. Aber ſein Eindruck war es nicht. Das Mißlingen dieſer erſten Unternehmung hatte ihr Prinzip keineswegs discreditirt. Wie alle menſchlichen Fortſchritte durch gewiſſe vorzeitige Verſuche, die zum Scheitern beſtimmt ſind, vorbereitet werden, ſo war die Hamburger Entrepriſe die Vorläuferin beſſerer Theaterzuſtände.

Der Gedanke, daß die dramatiſche Kunſt um ihrer ſelbſt willen geübt werden müſſe, unabhängig von dem Preiſe, den das Publikum dafür zu zahlen geneigt ſei, dieſer Gedanke war hier zum erſtenmale in's Leben getreten und er forderte nun, wie alle Wahrheit, fort und fort ſeine Verwirklichung. Er ſelbſt hatte bei dem Mißglücken der Entrepriſe nichts eingebüßt, er war nur ſeine erſte unvollkommene Geſtalt losgeworden.

---

*) Dieſe Vorſtellungen waren es, welche den Knaben Iffland für die Schauſpielkunſt begeiſterten.

Die Schauſpielkunſt insbeſondere hatte unzweifelhafte Vortheile dabei errungen. Leſſing's Dramaturgie hatte dem nationalen Geiſte der Hamburger Schule volle Zuverſicht, Minna von Barnhelm ihr künſtleriſche Erfüllung gegeben.

So bezeichnet dieſe traurige Epoche einen der erfreulichſten Bildungsmomente der deutſchen Dramatik.

VI.

Kampf und Sieg des regelmäßigen Schauſpiels in Wien.

(1730 — 1776.)

Nun wird es Zeit von all dieſem mühſeligen Ringen und Arbeiten hinweg, den Blick auf Süddeutſchland zu richten, wo die allgemeinſte, immer friſche Theaterluſt der Kunſt ſo reichliches Gedeihen gab. Was geſchah während der letzten vierzig Jahre in Wien, der großen, reichen, luſtigen **Kaiſerſtadt**?

Wir müſſen uns zurückrufen, daß zur ſelber Zeit als die Neuber in Leipzig ihre Reformen begann, die Wiener Haupt- und Staatsaction, die man eine heroiſche Farce nennen könnte, und die Stegreifburleske, unter der ſegensreichen Pritſche des Hans Wurſt **Prehauſer** in vollſter Blüthe ſtanden.

Unbeirrt von den Vorgängen im nördlichen Deutſchland, überließ man ſich fortdauernd den bunten mittelalterlichen Spielen. Neue Talente traten hinzu, im Jahr 1734 **Friedrich Wilhelm Weiskern**, der Sohn eines ſächſiſchen Rittmeiſters, ein erfindungsreicher Kopf, der anfangs Liebhaber ſpielte, da aber dies Fach ſeinem Naturell wenig zuſagte, ſich einen eigenthümlichen Burleskencharakter aus dem grämlichen Alten, dem Pantalon oder Pandolfo, unter dem Namen **Odoardo** ſchuf, welcher außerordentlich beliebt wurde. Daneben lieferte er mit vieler Geſchicklichkeit Burleskenſcenarien, die er aus italieniſchen, ſpaniſchen und franzöſiſchen Comedien zuſtutzte. Er hat es damit über hundert hinausgebracht.

In demſelben Jahre aber, als die Neuber in Leipzig den Harlekin verbrannte und in Norddeutſchland der Stegreifpoſſe den Todesſtoß verſetzte, erhielt ſie in Wien neue, friſche Jugendkraft.

Joſeph Felix Kurz, der Sohn eines wandernden Prinzipals, wie es deren in den Kaiſerſtaaten übergenug gab, wurde 1737 gewonnen. Er war von ausgezeichnet komiſchem Talente, lebhaft, witzig und erfinderiſch. Obſchon er ſich an innerlich komiſcher Kraft mit Prehauſer nicht meſſen konnte, ſo war er in ſeinen Karikaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz, ſcharfſinniger, hatte dem Publikum alle ſeine ſchwachen Seiten abgemerkt, gab ſeinen unverſchämteſten Späßen eine neue Würze, indem er ſie in Zweideutigkeiten kleidete, hatte tauſenderlei Hülfsmittel zur Hand und verſchmähte keines. Durch ihn wurde das alte Hanswurſtweſen ſchon moderniſirt und Prehauſer erhielt einen gefährlichen Rival.

In einer der erſten Farcen, welche Kurz ſpielte, hatte er die Rolle eines jungen, ungezogenen, lüderlichen und tölpiſchen Buben, eines Charakters, welcher dem Scapino der italieniſchen Masken ähnlich ſah und den an ſich bedeutungsloſen Namen Bernardon führte; er gefiel darin ſo ausnehmend, daß er es gerathen fand, dieſe Geſtalt durch unzählige Burlesken ſeiner Fabrik hindurchzuführen, in welchen die Tollheit, der Unſinn und Schmutz, Fratzen und Volkslieder, der bunteſte Apparat, Kinderballette, Feuerwerk u. ſ. w. bis zum Uebermaße zuſammengehäuft waren. Darüber verdrängte dieſer Maskenname, nach alter Sitte, ſeinen eigenen faſt gänzlich aus dem Volksmunde; Kurz wurde allgemein nur Bernardon, ſpäterhin Vater Bernardon genannt.

Sein Erſcheinen machte ſo viel Lärm, daß ſelbſt der Hof, der bisher nur die italieniſche Oper, die franzöſiſchen und italieniſchen Schauſpieler der Theilnahme gewürdigt hatte, auf die deutſchen aufmerkſam wurde. Den Bernardoniaden, dieſem Gipfel des Burleskenunfuges, hatten es die deutſchen Schauſpieler zu danken, daß ſie zum erſtenmale in Mannersdorf im Jahr 1737, und in den nächſten Jahren öfter, vor dem Hofe ſpielen durften.

Kurz verſtand aber auch mit vornehmen Leuten umzugehen und ſich als Spaßmacher in eine Art von Reſpect zu ſetzen. Er machte ſelbſt ein Haus, trotz einem Cavalier und war am Hofe wohl gelitten, bis er doch einmal die Balance verlor und durch eine unverſchämte Antwort Maria Thereſia's Gnade verſcherzte, worüber denn auch die plumpen Deutſchen nicht mehr bei Hofe ſpielen durften.

Nachdem Kurz, in Folge deſſen, Wien auf ein Jahr verlaſſen hatte, kehrte er 1744 zurück. Leinhas, der berühmte Pantalon aus Stranitzkys Zeit, kam auch wieder zur Geſellſchaft, im nächſten Jahre der junge Huber, welcher die Leander, die Liebhaber, übernahm, wodurch Weiskern ſich ganz ſeinem Odoardo, Schröter dem Bramarbas, dem italieniſchen Capitano, hingeben konnte. Frau Nuth, die treffliche Colombine, ſchloß dieſes Regiſter der Stegreifmatadore ab, deren gemeinſame Improviſationen von den Zeitgenoſſen ausnehmend geprieſen wurden. Freilich lautet das höchſte Lob, das ihnen ertheilt wird, immer nur: man hätte geglaubt auswendig gelernten Dialog zu hören, oder: ihre Reden ſeien des Aufſchreibens werth geweſen. Daß die Extemporanten beſſer geſprochen hätten, als ein Dichter ihnen vorſchreiben konnte, das iſt nirgends behauptet worden.

Bei dieſer Zuſammenſetzung des komiſchen Perſonals, zumal da Prehauſer ſich willig zeigte mit dem jüngeren

Rival gemeinſchaftliche Sache zu machen, und ſich ſeinen Erfindungen zu accomodiren, kamen nun die Bernardoniaden erſt recht in Schwung. Beide Hans Wurſte ſpielten nun nebeneinander, und der tollſte Uebermuth überbot ſich in abentheuerlichen, oft wahrhaft komiſchen, oft bloß platten und gemeinen Compoſitionen. Eine über Alles beliebte Farce von Kurz war: „Die getreue Prinzeſſin Pumphia und Hans Wurſt, der tyranniſche Tartar-Kulikan“, worin Prehauſer die Prinzeſſin, Kurz den calecutiſchen Tartaren-Hans Wurſt ſpielte. Hiſtoriſche oder andere ernſthafte Stoffe waren keineswegs vom Repertoir ausgeſchloſſen*), man gab z. B. „Cleveland, oder Cromwell, der tyranniſche Heuchler und Verläugner ſeines eignen Geblüts“, aber auch in dieſem Stücke war Bernardon die Hauptperſon. Wie das tragiſche Motiv von der Eiferſucht des Herodes behandelt war, zeigt der Titel: „Bernardon, der weynende Amant und Hans Wurſt der Coupler von des Herodes ſeiner Frauen, der Mariamne, Fürſtin von Jeruſalem“. Bernardon erſchien auch als „Der ruchloſe Juan del Sole“, wobei verkündet wurde: daß der erſte und letzte Auftritt in Verſen ſei. In der mythologiſchen Zaubercomödie „Bernardon, der aus einem Schmeltz-Tegel entſprungene flüchtige Mercurialiſche Geiſt, nebſt einem Poetiſchen Prologuen genannt. „Der Creutzweis mit Feſſeln belegte Cupido, oder der Streit zwiſchen denen Göttern und Göttinnen über den unſchuldig verklagten Bernadoniſchen Mercurium“ erſchien Bernardon als Amor, Venus, Jupiter, Mercur, als altes Weib, Pavian, Tanzbar und Pandur und ſang franzöſiſche und italieniſche Arien. Weitere Titel hießen: „Der achtmal verwandelte Bernardon und Hans Wurſt der gezwungene Holzhacker. — Bernardon der alte Seefahrer aus der neuen Welt und Hans Wurſt der geplagte Tanzer von der Madame Razapaziania. — Die wegen einer Uhr unter guten Freunden entſtandene Feindſchaft. — Bernardon das liederliche Wiener Frichtel. — Hans Wurſt und Bernardon, die zwei heldenmuthigen Söhne des großen Ritters Sacrapans und tapfere Befreyer der Königin Lenorella auf der Inſel Lilliput, nebſt zwei Auftritten, ſo von einem Kind recitirt werden. — Colombine die glücklich gewordene Haubenbeſterin oder Bernardon der dreißigjährige A B C Schuz — Ferner die Maschinen-Comödien: Hans Wurſt der glückliche Beſitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geiſt Bibussel auf der Inſul Lellerlo und Lallerako und der galante Poſt-Knecht. — Die Macht der Elemente oder die verſoffene Familie der Herren Barons von Kuhnſtecks.“

---

*) Die Wiener Hofbibliothek enthält eine reiche Sammlung von ſolchen Manuſcripten.

Hier dauerte alſo die ganze alte Theaterwirthſchaft, und in früher nie erhörtem Glanze, fort. Die Anſchlagszettel mit jenen anlockenden Titeln, waren mit

Fratzenbildern geſchmückt, wie bei Spiegelberg, Beck und Frieſe. Huber hatte auch angefangen zu dichten und die Zauber- und Maſchinencomödie vollſtändig conſtituirt.

Während deſſen war in Norddeutſchland die Schönemannſche Truppe entſtanden, die Neuber war aus ihrem hartnäckigen Kampfe mit dem deutſchen Publikum nach Rußland ausgetreten, wiedergekehrt, hatte ihre Geſellſchaft entlaſſen, ſie wieder gebildet — unangefochten davon pflegte ſich hier in Wien der alte Unfug im größten Wohlbehagen fort. In Norddeutſchland ertönte der Nothſchrei nach Stabilität, um Stützpunkte für den guten Geſchmack zu gewinnen, und in Wien war das deutſche Theater ſchon ſeit 1708 ſtabil und wohlhabend, nützte aber dieſen Zuſtand nur dazu: die tollſten Poſſen zu treiben. Die Neuber richtete ſich in hartnäckiger Oppoſition gegen den Ungeſchmack der Menge zu Grunde, in Wien dagegen kannte die Schauſpielkunſt keinen andern Ehrgeiz, als der Hans Wurſt des großen Haufens zu ſein.

Endlich, gegen die Mitte des Jahrhunderts, regte ſich ein beſſrer Trieb. Die Schauſpieler, welche in den Staatsactionen und Zaubercomödien die Prinzen, Tyrannen, Zauberer u. ſ. w. zu ſpielen hatten, waren es müde geworden, den Poſſenreißern bloß zum Anlaß ihrer Schwänke, oder dem Publikum als Lückenbüßer zu dienen, wenn es ſich vom Lachen erholen wollte. Der Ruf der norddeutſchen Kunſtgenoſſen, der Beifall, welchen die franzöſiſchen Schauſpieler neben ihnen erwarben, reizte ihren Ehrgeiz und ließ ſie nach beſſeren Charakteren und einer andern Sprache verlangen, als Weiskern, Prehauſer, Kurz und Huber ihnen lieferten, oder als ihrer eignen Improviſation zu finden überlaſſen blieb. „Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfniß. Man fing an zu ahnen, daß die deutſche Schauſpielkunſt zu etwas Beſſerem als bloßer Zwerchfellerſchütterung da ſei. So gelang es denn dem Schauſpieler Weidner im Jahre 1747 den Impreſſario Sellier zu bewegen, einmal einen Verſuch mit der Aufführung eines regelmäßigen Stückes zu machen. Obſchon man dazu eine ſehr mittelmäßige Tragödie vom Schauſpieler Krüger „Die allemaniſchen Brüder“ wählte, ſo machte dieſer Verſuch doch einen ſo guten Eindruck, daß Sellier ſich von dieſer neuen Gattung Vortheil verſprechen durfte, und daher Koch und deſſen zweite Frau, Heydrich und die Lorenz von der Neuber'ſchen Truppe, zur Complettirung des Perſonals für „ſtudirte Stücke“ verſchrieb.

Die Vorſtellungen begannen 1748 mit dem Eſſex des Corneille, Koch gab zu ſeinem Benefiz ſeine Ueberſetzung des Voltaire'ſchen Oedip*), ſo fuhr man fort, und obſchon die Spielweiſe der Leipziger Schule dem derbgewöhnten Publikum ſehr fremd erſchien, faßte die Tragödie dennoch feſten Fuß.

---

*) in welchem Coſtüm er die Titelrolle ſpielte, iſt ſchon Seite 135 beſprochen.

Jetzt erkannten die Extemporanten die ganze Größe der bisher höhniſch verlachten Gefahr, und es entbrannte ein verzweifelter Kampf gegen das regelmäßige Drama und die neuen Eindringlinge. Was abentheuerliche Erfindungskraft und unverſchämter Humor vermochte, wurde aufgeboten, um die Volksgunſt feſtzuhalten; keine Kabale und Privatintrigue geſpart, um den ſtudirten Schauſpielern den Aufenthalt in Wien zu verleiden. Mit Koch gelang das ſchon im nächſten Jahre, er ging mit ſeiner Frau nach Sachſen zurück, wo er, wie wir wiſſen, ſeine Prinzipalſchaft begann. Die Lorenz heirathete den Huber, Heydrich blieb ebenfalls und beide wurden bald zu den trefflichſten Extemporanten gezählt.

Indeſſen war damit das regelmäßige Drama doch nicht geſprengt. Freiherr von Lopreſti, welcher 1751, nach Selliers Tode, das deutſche Theater ſeiner Unternehmung des italieniſchen und franzöſiſchen einverleibte,*) ließ die Tragödie nicht fallen. Alle Donnerſtage mußte eine, und immer binnen drei Wochen eine neue gegeben werden. So kamen Cinna, Polyeuct, Cornelia Mutter der Gracchen, Panthea und Merope ſchnell nach einander auf das Repertoir.

---

*) Von nun an ſpielten die deutſchen abwechſelnd mit den fremden im Kärnthnertheater und in dem, welches 1741 im Ballhauſe an der Burg eingerichtet worden war.

Einen noch härteren Schlag erlitt die Burleske durch die in demſelben Jahre eingeführte Theatercenſur. Die Kaiſerin wollte den Unſinn und die Gemeinheit von der Bühne verbannt wiſſen, natürlich aber äußerte die Präventivmaßregel der Cenſur auf die Extemporanten nur eine ſchwache Wirkung, dieſe wurden daher vor eine eigne Hofcommiſſion gefordert und ihnen eingeſchärft: „ſich aller Unanſtändigkeiten und widerſinnigen Ausdrücke zu enthalten“. Dies letztere Verbot war ein um ſo ſchlimmerer Fallſtrick für die luſtigen Stegreifleute, welche gewohnt waren alles über die Zunge ſpringen zu laſſen, was eben darauf kam, als ihnen nichts Minderes angedroht wurde, als bei der erſten Uebertretung ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Feſtungsarreſt. Eine Gradation, vor welcher der keckſte Humor die Flügel hängen laſſen mußte.

Aber es wurde noch ſchlimmer. Maria Thereſia faßte die Bedeutung des Theaters immer ſchärfer in's Auge, hob 1752 die bisherigen Privilegien der Unternehmer auf, und übergab das deutſche Schauſpiel der Aufſicht des Magiſtrats, mit der Weiſung: „es auf einen geſitteten Fuß zu ſetzen“. Die bürgerliche Autorität ſollte das Theater in ein richtiges und förderliches Verhältniß zu den geſellſchaftlichen Zuſtänden bringen. Und damit dies, unbeirrt von Vortheilsrückſichten geſchehen könne, dotirte ſie das deutſche Schauſpiel nicht nur mit einer namhaften Summe, ſondern ſie übernahm ſogar jede Schadloshaltung, wenn bei dieſem Unternehmen Verluſt erwachſen ſollte.

Das war ein wichtiger Schritt, einer großen Fürſtin würdig. Wie viel größere Hoffnungen waren darauf zu ſtellen, als auf die Unterſtützung, welche Schönemanns Truppe ſeit einem Jahre am Hofe des Herzogs von Mecklenburg gefunden hatte, und doch bewirkte dieſe bei Weitem größere Wohlthat, welche die Schauſpielkunſt in Wien erfuhr, ſo bei Weitem weniger, als jene geringe.

Theils war der Bildungstrieb im Publikum, der allein ein aufſtrebendes Theater ſtützen kann, zu gering, theils war die Organiſation des Inſtitutes eine ganz verfehlte. Der Magiſtrat ernannte zur Verwaltung des Theaters eine Commiſſion, unter Vorſitz des Herrn von Gebler. Alles Männer, die nichts von Theaterdirection verſtanden. Der Hof ſetzte die Grafen Eſterhazy und Durazzo, denen die Sache wo möglich noch fremder war, zu Oberaufſehern jener Commiſſion ein. Was war die natürliche Folge? Dieſe Verwaltungscommiſſionen hinderten ſich nur gegenſeitig und die künſtleriſche Praxis blieb den, förmlich in Partheien getheilten, Schauſpielern überlaſſen, unter denen keiner das Recht, aber jeder den Willen hatte, die Dinge zu leiten.

Zu dieſer Zeit kam die Neuber nach Wien. Viele Wohlgeſinnte hofften, ihre Erfahrung werde hier der

Kunſt zu Gute kommen, aber ſie konnte ſich weder als Schauſpielerin mehr geltend machen, noch in der Verworrenheit der Verhältniſſe zurechtfinden, noch weniger ſich ihnen fügen.

Seit Stranitzky's Tode war in Wien die natürliche Einfachheit und Concentration der Theaterdirection total verloren gegangen. Das Impreſſarienweſen hatte die Schauſpielkunſt zu einer bloßen Erwerbsquelle herabgewürdigt. Den Prinzipalen warf man freilich auch vor, daß ihnen ihre Kaſſe lieber ſei, als ihre Kunſt, aber die Eigenſchaft der Comödiantenmeiſter erhielt ihnen doch immer noch einigen Ehrgeiz oder Handwerkſtolz auf das, was ihre Truppe leiſtete. Ein Pächter dagegen hat kein Standesgefühl, ihm kommt es nicht auf die Kunſt, ſondern nur auf ihren Ertrag an, und ſo dachten die Impreſſarien an keinen Fortſchritt, ſo lange der alte Zuſtand noch Ausbeute gab. Als die große Kaiſerin dem Theater aufhelfen wollte, glaubte ſie, es handle ſich lediglich darum, eine uneigennützige Verwaltung einzurichten, ſie wußte nicht, daß es vor allen Dingen darauf ankomme, wieder eine wirkſame künſtleriſche Leitung herzuſtellen. Es wurden Verwaltungsbehörden eingeſetzt, eine über die andre, ſo daß, um mit dem Sprüchwort zu reden, Niemand wußte, wer Koch oder Kellner ſei, kein Prinzip mit ganzer Entſchiedenheit verfolgt werden konnte und die Herrſchaft des Hergebrachten fortdauernd ihre träge Kraft ausüben mußte.

Der Magiſtrat wälzte ſich die Laſt der Theaterverantwortlichkeit nach zwei Jahren ab, Maria Thereſia aber beharrte in ihrer Protektion, und die deutſche Bühne in der Burg wurde nun förmlich eine Kaiſerliche, während die franzöſiſche am Kärthnerthor der Impreſa des Obriſtleutenants Affligio überlaſſen blieb. Wieder anſcheinend einer der erfreulichſten Fortſchritte. Aber es lag nun einmal in den Wiener Verhältniſſen, daß die liberalſte Protection der Herrſcher dem Theater nicht gedeihen ſollte. Die reichſten Gnadenerweiſungen, mit vollen Händen ausgeſtreut, wurden auf ihrem Wege zu eigentlicher Wirkung, verkurzt, verkehrt, entſtellt und verkümmert.

Der vernünftige Beſchluß wurde gefaßt: die Direction zu vereinfachen, ſie in eines Einzigen Hand zu legen. Auf wen aber fiel die Wahl? Auf den Grafen Durazzo, einen Italiener, der, abgeſehen von allem Mangel an ſpezieller Kenntniß des Theaters, auch nicht ein Wort deutſch verſtand; ihm wurde die Pflege des nationalen Geiſtes, des deutſchen Geſchmacks übertragen.

Zur Beförderung des regelmäßigen Drama's berief er zwar Stephanie und die Familie Jaquet, zu gleicher Zeit aber veranlaßte er auch Kurz-Bernardon, der aus Furcht vor der Nachcenſur und den Reformplanen der Kaiſerin 1753 Wien zum zweitenmale verlaſſen hatte, wieder zurückzukehren.

Dagegen ging die Neuber fort: wir wiſſen, daß jeder Schritt von hier ab, ſie dem Elende zuführte.

Die Burleske erhob ſich jetzt wieder mit geſammelter Kraft, es waren neue Talente in Brenner und Gottlieb hinzugetreten, die auch ſogleich neue Maskencharaktere aufbrachten, Burlin und Jackerl, Huber hatte ſich einen Leopoldel erfunden. So ſchritt der Hanswurſtcharakter von einer Metamorphoſe zur andern fort; wie das ſchon in Frankreich mit dem Arlequin geſchehen war,*) bei uns aber unaufhörlich fortdauern ſollte**).

Man ſtattete die Huber'ſchen Zaubercomödien „der ſchöne Leopoldel und Hans Wurſt der verliebte Zauberer" oder „der aus dem Mond gefallene Leopoldel" u. A. m. reich mit Decorationen, Zauberwerk und Flitterſtaat aus. Man gab der Muſik immer mehr Raum, von Liedern und Arien kam man auf Terzetten und Quartetten, es wurden förmliche burleske Singſpiele daraus, der Weg zu „Donaunymphe und Teufelsmühle" war gefunden.

Wäre es bei dieſem offnen und loyalen Kampfe der Erfindungskraft gegen das regelmäßige Drama geblieben, ſo hätte es hingehen mögen, wäre nur Wind und Sonne redlich mit den ſtudirten Schauſpielern getheilt worden. Aber in dieſem merkwürdigen Geſchmackskriege, der zwanzig Jahre lang, an ein und derſelben Bühne, hartnäckig fortdauerte, verſchmähte die Volksparthei kein

---

*) er war nach und nach zum Turlepin, Philipin, Mezetin, Scapin, Sganarelle geworden.

**) Moſer in Grätz brachte 1760 den Lipperl auf.

Mittel der Kabale, des Spottes, der Verläumdung, um ſeine Herrſchaft zu verlängern. Sie gaben ihre Kunſtgenoſſen, welche in memorirten Stücken ſpielten, dem öffentlichen Gelächter Preis, hefteten ihnen den Spitznamen der Gregoriusſpieler an, als Anſpielung auf die Schüler, welche am Gregoriustage — dem alten Feſte der Schulcomödien — auswendig gelernte Dialogen auf den Straßen herſagten, und ſtellten ſich, um der Improviſation willen, als überragende Geiſter dar, während doch die Furcht vor dem Memoriren eine der weſentlichſten Urſachen ihres Haſſes gegen das regelmäßige Drama war.

Zwar kam dann und wann die Aufführung eines Trauerſpieles, überſetzten Luſtſpieles oder eines deutſchen Originales zu Stande, aber man drängte ſie auf die ungünſtigſten Tage, geſtand ihnen ſchlechterdings keinen Sonn- oder Feiertag zu, um dann den geringen Ertrag der Einnahme als Beweis ihres Unwerthes für das Repertoir anführen zu können. Als man endlich ſogar ,,Miß Sara'' aufführte, geſchah es nur in einer Ueberarbeitung, welche Huber, der Leopoldel, gefertigt hatte, und worin die Rolle des ernſten, moraliſirenden Dieners Norton dem Hans Wurſt übergeben war. Wenn Prehauſer gleich die Sache ernſthaft nahm, ſo war das Publikum doch zu ſehr gewohnt, über ihn zu lachen, als daß die boshafte Abſicht, dadurch die Wirkung des Stückes zu zerſtören, nicht in die Augen ſpringen ſollte.

Weiskern war es, der an der Spitze all dieſer Intriguen ſtand, obſchon er ſelbſt in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall auftrat. Seine unverſöhnliche Feindſchaft gegen daſſelbe fand in der Gewalt, welche ihm die Regieführung gab, die bequemſte Waffe, und er bediente ſich derſelben mit hinterliſtigem Scharfſinn.

Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, ſie hatte viel Reizendes. Der komiſche Stegreifſpieler durfte in der Licenz ſeiner Maske, der Unbeſchränktheit ſeiner Rede, ſich völlig als Herren der Bühne, als den Beherrſcher der Stimmung des Publikums betrachten, das zuletzt von ſeinen Launen abhängig wurde. Die kleinen Stegreifburlesken hießen nicht umſonſt Foppereien. Nicht nur weil Hans Wurſt der Fopper, in ihnen alle andern Perſonen, ſondern weil im Grunde die Schauſpieler ſich alle gegenſeitig im Wettkampf der Improviſation foppten; und zuletzt das Publikum das am meiſten gefoppte war. Mit ſeinen Stimmungen, Erwartungen, und Senſationen konnte der geſchickte Extemporant wie ein Taſchenſpieler ſchalten, ihm escamotiren, was es ſchon zu empfangen meinte, ihm geben, was es nie erwartet hätte, und wenn dieſer Kitzel am Mitſpielen ſchon das Publikum an die Stegreifcomödie feſſelte, um wie viel werther mußte dem Schauſpieler dieſe deſpotiſche Stellung ſein!

Aber nicht der Hochmuth und die Herrſchſucht der

Extemporanten allein war es, der die Burleſke ſo hartnäckig vertheidigte, auch eine ſchmutzige Gewinnſucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impreſa her beſtand, belehrt uns darüber.

Demzufolge wurde für jede neu in Scene gebrachte

Burleſke ohne Arien gezahlt	6	Fl.
Für jede Wiederholung derſelben	3	,,
Für eine neue Burleſke mit Arien	12	,,
Für jede Wiederholung derſelben	6	,,
Für jede neue Arie dazu	1	,,

Folglich war nur durch eine gänzliche Ueberſchwemmung des Repertoirs mit dieſen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weiſkern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber ſind die ſogenannten Prämien, welche dieſer Tarif den Darſtellern zugeſteht:

Für jedes Aufſtiegen im Stücke	1 Fl.	
Für einen Sprung in's Waſſer	1 ,,	
Für einen detto über eine Mauer oder von einem Felſen herab	1 ,,	
Für jede Verkleidung (und Hans Wurſt und Bernardon verkleideten ſich unzähligemale)	1 ,,	
Für Prügel (paſſiv)	—	34 Kr.
Für eine Ohrfeige (detto) oder Fußtritt	—	34 ,,

Für's active Prügeln wurde nichts bezahlt, das Vergnügen daran mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Für jeden erhaltenen ſchwarzen oder weißen Fleck*) 34 Kr.

---

*) Dieſer Poſten hat ſich in einer weiteren Auslegung leider noch lange in Wien erhalten. Die Darſteller des Monoſtatos,

Für's Begießen	34 Kr.
Jeder Duellant in den Combattements	34 „

Und dieſe erniedrigenden Emolumente wollten die Schauſpieler nicht einbüßen! Leute von wirklich ausgezeichnetem Talente kämpften erbittert für die Erhaltung eines Zuſtandes, in dem ſie des Sonnabends ihr Rente bei der Kaſſe geltend machen konnten, wie uns ein Beiſpiel aufbewahrt iſt:

Dieſe Woche 6 Arien geſungen	6 Fl.	— Kr.
Einmal in die Luft geflogen	1 „	— „
„ in's Waſſer geſprungen	1 „	— „
„ begoſſen worden	— „	34 „
2 Ohrfeigen bekommen	1 „	8 „
1 Fußtritt	— „	34 „

worüber dankbarlichſt quittire.

Als man es Molieren für eine Beſchimpfung anrechnen wollte, daß er in der Rolle des Sganarelle Schläge erhielt, antwortete er „ich bin es nicht, Sganarelle iſt es, der ſie bekömmt,“ und hob damit ſeinen Stand über die Verwechſelung der Perſon des Darſtellers mit der dargeſtellten hinaus. Dieſe Wiener Poſſenſpieler aber bezogen die empfangenen Ohrfeigen recht abſichtlich auf ſich perſönlich, um ſich die empfangene Beſchimpfung mit 34 Kr. vergüten zu laſſen.

Bei einer ſolchen Nichtswürdigkeit der Geſinnung

Othello u. ſ. w. nahmen eine Extravergütung dafür in Anſpruch, daß ſie ſich das Geſicht ſchwärzten.

konnte natürlich kein wahrhaft künſtleriſcher Ehrgeiz, keine Begeiſterung für ächte Menſchendarſtellung aufkommen. Auf dieſer Stufe traf die Schauſpielkunſt mit vollem Recht der alte Vorwurf, daß ſie den Menſchen für Geld der Schmach Preis gebe.

Welch eine Stellung überhaupt die damaligen Wiener Comödianten einnahmen, giebt ſchon die eine herkömmliche Sitte zu erkennen, daß der erſte komiſche Schauſpieler beim Jahreswechſel Neujahrswünſche drucken ließ, welche er ſelbſt nach Hofe trug und dem hohen Adel, ſeinen Gönnern, Bekannten und Freunden zuſchickte, wogegen er anſehnliche Geſchenke erhielt. Dieſen Neujahrswünſchen wurden gewöhnlich komiſche Erzählungen, Hanswurſtiſche Träume, Reiſen des Hanswurſt in verſchiedene Planeten u. ſ. w., nebſt deſſen Bildniß in ſeiner Theaterkleidung, vorgeſetzt.

Solche tief eingelebte Zuſtände konnten ſich nur durch das Ausſterben dieſes Comödiantengeſchlechtes verändern, wenig machte es daher aus, daß Kurz nach fünf Jahren Wien zum drittenmale verließ und ſeine Künſte nach München, Mainz und Frankfurt verpflanzte*). Nun nahm Prehauſer wieder die Spitze ein und Weiskern war unerſchöpflich in Erfindungen neuer Stücke für ihn. Hans Wurſt, Marches von W. ſtenfeld. La Penelope moderne oder die masquirte Pilgerſchaft des Hans Wurſt. Die verderbte Apotheken oder Hans Wurſt der lebendig anatomirte Cadaver. Der ſich neunmal mördende und das zehntemal dennoch wiederum lebende Hans Wurſt und Colombine die vorſichtige Amantin. Der Carneval derer Götteren oder Hans Wurſt der vergötterte Traiteur u. ſ. w.

---

*) wo der junge Schröder zu ihm ging, als er Hamburg bei Entſtehung der Entrepriſe verließ.

Die Zeitumſtände beförderten die Dauer dieſes Geſchmackes. Der ſiebenjährige Krieg wirkte auch hier niederdrückend auf die Theaterzuſtände. Die Kaiſerin hatte ſchwere Sorgen und ließ das Theater außer Acht, dem Volke wurden in Angſt und Nöthen die Spaßmacher immer lieber und nothwendiger, der Adel hielt ſich an das franzöſiſche Theater, und Graf Durazzo ließ die Dinge gehen, die er nicht zu ändern wußte.

Indeſſen war das regelmäßige Drama doch nicht ganz von Vertheidigern entblößt. Verſchiedene Schriftſteller, wie Magiſter Heyden (ein Gottſchedianer), Engelſchall, Petraſch u. A. erhoben ihre Stimmen gegen die Improviſation und das Uebergewicht der Poſſe laut genug, um die eingeſchlafene Theatercenſur wieder wach zu rufen und einen Schriftenſtreit anzuregen, der die Poſſenſpieler in Sorge um den Ausgang ſetzte. Sie fanden einen glücklichen Ausweg. Philipp Haffner, ein humoriſtiſcher Kopf, voll guter Einfälle, erfand neue Comedien und Zauberpoſſen im beliebten Style und führte den Dialog aus, ganz im Ton und Geſchmack der Extemporanten, mit denen er im genaueſten Verkehr ſtand *). Seine Stücke paſſirten nun für regelmäßige, hielten gleichwohl die beliebte Gattung feſt, ja machten

---

*) Hier treffen wir auf einen neuen Beweis, daß die Volkscomödie ſeit den engliſchen Comödianten, in Ton und Manier immer dieſelbe geblieben iſt, man vergleiche eine Scene aus Haffners „Megära die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß des Herrn von Eichhorn" mit der Scene, welche ich im 1. Thle. S. 184. mitgetheilt, ob man wohl einen Zeitraum von 130 Jahren dazwiſchen vermuthet.

In der Megära treten Leander und Hans Wurſt auf, ohne ein Wort zu ſagen. Erſt nach einer Weile fängt Leander zu ſeufzen an.

„Ach ich Unglückſeliger!

Hans Wurſt.

Ach unglückſeliges malheur! Ach malheureuſes Unglück!

Leander.

Ach grauſame Liebe, wie quälſt du deine Anhänger!

Hans Wurſt.

Ach beſtialiſche Liebe, was machſt du in der Reſidenz des Hanswurſtiſchen Herzens für Aufruhr!

Leander.

Mußte ich mich denn verlieben?

Hans Wurſt.

Konnte ich denn nicht als ein junger Socius ſterben?

Leander.

O angebetete, grauſame Angela!

Hans Wurſt.

O verfluchte Colombina!

ſie noch durch Einführung lokaler Figuren beliebter. Dieſer neue Reiz der Wiener Lokalpoſſe brachte wieder friſche Bewegung hervor und veranlaßte noch andere Schriftſteller, wie Klemm, Laudes, Heufeld, ſich in ähnlichen Produktionen zu verſuchen.

Leander.

Nein es iſt zu ſpät, ſich aus dem Joche zu reißen, das mich ſchon allzuſehr gefeſſelt hält.

Hans Wurſt.

Es iſt nimmer möglich, daß man die Liebe los wird, wenn man ſich einmal mit ihr vertraulich gemacht hat: ein verliebter Menſch iſt wie ein feines Papier, wo eine Sau drauf kommt, man mag radiren, wie man will, ſo kann man's doch nicht völlig wieder heraus bringen; und wann's nicht gar durchreißt, ſo kann man's doch kennen, daß eine Sau darauf geweſen iſt.

Leander.

Von was für eine Sau hältſt du denn deinen Discurs?

Hans Wurſt.

Von uns zwei rede ich, gnädiger Herr, und überleg unſre Liebeshiſtorien.

Leander.

Du magſt in deiner Liebe eine Sau ſein, wie du willſt, ſo menge mich nicht drein, denn meine Liebe iſt von der deinigen weit unterſchieden.

Hans Wurſt.

Nun ſo laſſen wir die Sau bei Seite. Aber von der Sau auf Ew. Gnaden zu kommen.“ u. ſ. w.

Die beliebteſten Hafner'ſchen Stücke, das luſtige Trauerſpiel „Prinz Schnudi und Prinzeſſin Evakathl" die Comedien „der von drei Schwiegerſöhnen geplagte Odoardo, der allezeit beſchäftigte Hausagent und die zwei Schweſtern von Prag" ferner „der Furchtſame" (ſpäter zum neuen Sonntagskinde benutzt, worin Hans Wurſt der Fourierſchütz war,) fielen noch in die Generaldirection des Grafen Sporck, welcher 1764 den Grafen Durazzo abgelöſt, aber an dem beſtehenden Zuſtande wenig geändert hatte.

Die Kaiſerin verſuchte durch eine abermalige Veränderung der Organiſation dem Theater zu helfen, die franzöſiſche Truppe wurde 1766 abgeſchafft, das deutſche Schauſpiel wieder in Pacht gegeben, in der Hoffnung dadurch einen lebhafteren Fortſchritt zu veranlaſſen.

Die Reform ſchien anfangs eine glückliche. Der erſte Pachter, Hilverding von Wewen, war ein deutſch geſinnter Mann, der ſich die Förderung des guten Geſchmackes angelegen ſein ließ; obſchon er ein großer Protector des Balletts war. Er machte den Schriftſteller Klemm zum Theaterſecretär und ſandte ihn in Deutſchland umher, die Dichter zu Originalproduktionen für die Wiener Bühne anzuregen, damit er in den Stand geſetzt würde, die Burleske zu verdrängen. Und ſo ernſt war es ihm damit, daß er das erſte denkwürdige Beiſpiel gab den Autoren eine Tantieme, den zehnten Theil der

Einnahme von ihren Stücken zuzuſagen*). Leider führte Hilverding nichts zu Ende. Sein Eifer brachte ihn in ſo große Colliſionen, denen ſeine Geſundheit nicht Stand hielt, ſo daß er ſchon nach ſechs Monaten das Theater den aſſocirten Herren von Häring, Schwarzleutner und Kurländer überließ. An den Theaterzuſtänden war nichts geändert, der Adel verlangte wieder nach franzöſiſchen Schauſpielern und verſchaffte, ehe man ſich's verſah, dem Obriſtleutnant Affligio die Theaterpachtung gegen das Verſprechen, franzöſiſches Theater herzuſtellen.

Wieder ſtand alſo ein italieniſcher Cavalier an der Spitze des Inſtitutes, das den nationalen Geiſt vertreten ſollte; ein Mann, der wieder unſre Sprache nicht verſtand, dem nichts gleichgültiger war, als das Emporkommen der Bühne, der eine eben ſo große Verachtung für die Künſtler, als Vorliebe für ſeine Hunde und für die Thierhetzen hatte, daß er von zweien ſeiner Saufänger ſagte: ſie ſeien ihm lieber als Aufreſne und Neuville. Dies waren die erſten franzöſiſchen Schauſpieler der Truppe, welche er berufen hatte, und ſie gehörten zu den größten Talenten jener Zeit, was mag er nun erſt von den deutſchen Comödianten gehalten haben! In der That wollte er von nichts Anderm hören, als durch unausgeſetztes Burleskenſpiel den einzigen Nutzen von dem deutſchen Schauſpiel zu ziehen, den es zu bringen vermöge. Dieſer Zuſtand trat in Wien in demſelben Jahre ein, als die Hamburger Entrepriſe begann.

---

*) Dies iſt alſo das Original zu der Tantiemeeinrichtung in unſern Tagen.

Schlimmer hatte es lange nicht um das regelmäßige Drama geſtanden, Weiskern und die Extemporanten waren vollſtändig obenauf. Mit heldenmüthiger Ausdauer ſuchten die auf's Aeußerſte bedrängten ſtudirten Schauſpieler der Tragödie und dem regelmäßigen Schauſpiele Schritt für Schritt die Bühne zu erobern. Schwerlich wäre es ihnen gelungen, wenn nicht jetzt der Einfluß eines Mannes von Wiſſenſchaft und gebildetem Geſchmack, dabei von unabhängigem und ſtolzem Geiſte und unerſchütterlichem Charakter, bedeutend in's Gewicht gefallen wäre.

Es war dies der Regierungsrath und Profeſſor Sonnenfels. Er ſtand an der Spitze der Reformparthei unter den Schriftſtellern, die ſich — ein ſeltſamer Zufall — in des erſten Hans Wurſt's, in Stranitzky's Hauſe zu verſammeln pflegten, um deſſen Nachfahrer zu ſtürzen. Sonnenfels wurde als Dichter und thätiger Rathgeber den Schauſpielern nützlich und ſtritt in ſeiner, 1765 begonnenen Zeitſchrift „der Mann ohne Vorurtheil“ eifrig für die Reform. „Eine geſittete Schaubühne iſt keine Grille“ ſchrieb er, „aber ſie muß einer ſtrengen Cenſur unterworfen ſein, die Cenſur muß ſich nicht bloß auf die Fabel, ſondern auch auf den Dialog des Stückes erſtrecken, die extemporirten Stücke können alſo nicht geduldet werden.“

Damals riefen alle Männer des Fortſchrittes die Cenſur zu Hülfe. Sie wußten noch nicht, welchen Geiſt ſie damit beſchworen.

Der ganze Zorn der Extemporanten und Affligio's entbrannte nun gegen Sonnenfels. Man verhöhnte, verfolgte ihn, hetzte ihm die Schriftſteller Klemm und Heufeld auf, welche nun für den grünen Hut in die Schranken traten, ja ſogar nicht verſchmähten, die Geiſtlichkeit in ihre Partheiſache zu ziehen, indem ſie Sonnenfels des Proteſtantismus verdächtigten. Die Stegreifſpieler griffen zu demſelben Angriffsmittel, das die Neuber gegen Gottſched gebraucht hatte. In einer (1767) von Klemm verfaßten Comödie „der auf den Parnaß verſetzte grüne Hut“ copirte Prehauſer Sonnenfels Perſon zum Gelächter des Publikums, ja ſelbſt auf das italieniſche Buffotheater brachte man ihn. Nicht genug damit, man ließ ihn als Pendant zu Bernardons Portrait abbilden und ſtellte dies Blatt an allen Schaufenſtern der Kunſt- und Buchhandlungen aus.

Sonnenfels achtete alles deſſen nicht und fuhr fort ſeine Anſichten auf das Nachdrücklichſte auszuſprechen, regte ſeine literariſchen Freunde zu dramatiſchen Gedichten an, unter denen die von Ayrenhoff die meiſte Wirkung gemacht haben. Selbſt an den Kaiſer wagte Sonnenfels ſich mit den freimüthigſten Aeußerungen; in einem merkwürdigen Schreiben v. J. 1768 ſagte er ihm: „Von der Unterſtützung der guten und Unterdrückung der ſchlechten Schauſpieler hängt die Bildung der Nation ab; nicht von Seiten des Geſchmacks allein, ſondern auch der Sitten, des Umgangs, der Achtung der Fremden, welche von der Schaubühne auf die Sitten ein Urtheil fällen, mithin in einiger Betrachtung ſelbſt der Ruhm der Monarchen, die entweder die geſitteten Schauſpiele beſchützen, oder ſittenloſes Zeug dulden und ihre Unterthanen dadurch gleichſam abbrutiren laſſen."

Und dieſe kühne Sprache wurde, ſelbſt unter den Verhältniſſen jener Zeit, dem unerſchrocknen Manne nicht nur verziehen, ſondern Maria Thereſia unterſagte in demſelben Jahre das Extemporiren und ernannte Sonnenfels zum Theatercenſor.

Gleichwohl war das kleine Häuflein der Schauſpieler, welche der Bequemlichkeit zu extemporiren, gegen die Ehre gute Schauſpieler zu heißen entſagen wollten, nur gering. Heydrich hatte ſeine glänzende Liebhaberzeit überlebt, aber in Repräſentations- und fein komiſchen Rollen, war er das einzige Muſter im Perſonal. Frau Weidner erhielt, wie er, die Ehre der Leipziger Schule; ſie war als Königin des Trauerſpiels eben ſo geachtet, als beliebt in affectirten Damen- und derben Frauenrollen des Luſtſpiels. Stephanie, der bei Franz Schuch und Kirchhof, alſo auch im nördlichen Deutſchland, ſeine Schule gemacht hatte, ſpielte die Väter, Tyrannen u. ſ. w. Müller, als erſter Anfänger bei Schönemann, dann bei öſterreichiſchen Truppen, ein

Mann von einiger Bildung, ſpielte Liebhaber, Stutzer, Pedanten u. ſ. w.*). Jaquet komiſche Rollen, excellirte als Jude, ſeine Tochter begann das anmuthig muntre Talent zu entfalten, das ſie als Frau Adamberger berühmt machte. Gottlieb, der Jackerl der Burleske, ſpielte Bauern, Bediente, Dümmlinge u. dergl. Mehr waren ihrer nicht, denn die berühmten Extemporanten waren nur ſchwer und widerwillig zur Theilnahme an memorirten Stücken zu bewegen, demungeachtet konnten doch wöchentlich zwei derſelben aufgeführt werden.

Endlich neigte ſich doch der Sieg auf die Seite des neuern Geſchmacks, aber erſt als der Tod die Reihen der Extemporanten dergeſtalt gelichtet hatte, daß die Uebrigbleibenden muthlos davon gingen. Huber war 1760, bald darauf Schröter und Frau Nuth geſtorben, Leinhas 1767, endlich Weiskern im December des nächſten Jahres**); nun war das Haupt der Parthei gefallen. Prehauſer, der ein verſtändiger und redlicher Mann war, hatte ſich ſchon in den letzten Jahren bereit erklärt, den grünen Hut und die Hanswurſtjacke abzulegen, auch ſchon einige charakteriſtiſche Rollen, zuletzt noch den Juſt in Minna von Barnhelm mit Beifall geſpielt. Als Weiskern ſtarb, fühlte er, daß es nun auch mit ihm zu Ende ſei. Bei dem Begräbniß ſagte er zu ſeinen Kameraden: „Unſer Odoardo hat es überſtanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne ſeinen Bedienten ſein wollen.“ Er gab zu Neujahr 1769 zum erſtenmale eine ernſthaft gefaßte Gratulation aus und ſtarb den 29. Januar, gerade vier Wochen ſpäter als Weiskern.

---

*) Seine Beliebtheit als Herr von Heinzenfeld in „der Furchtſame“ (das Sonntagskind) half ihm aus häuslicher Noth, als beim Todesfall Franz I. die Schauſpieler auf halben Gehalt geſetzt wurden. Er ſchrieb an Joſeph II. eine verſificirte Petition voll aliter und taliter und erhielt 100 Ducaten. Die Hofnarrenſtellung der Schauſpieler leuchtet auch aus dieſem Zuge hervor.

**) Er hatte in den letzten Lebensjahren, als er die Sache der Stegreifcomödie ſchon verloren ſah, ſich mit der ganzen Energie ſeines Geiſtes auf Studien der Geſchichte und Geographie geworfen. Nach ſeinem Tode kam eine Topographie von Oeſterreich von ihm heraus.

Nun war die Wiener Stegreifburleske todt.

Ein reicher Kaufmann, **Freiherr von Bender**, der Antheil an der Pachtung hatte, nahm ſich jetzt des deutſchen Schauſpiels an, verband es mit dem Noverre'ſchen Ballett und überließ Affligio das franzöſiſche Theater. Er übergab die künſtleriſche Leitung dem Dichter **Heufeld**, welcher in einer öffentlichen Ankündigung, nach Löwens Beiſpiele, dem Publikum die Bildung eines Nationaltheaters verhieß. Bender engagirte den jüngeren **Stephanie**, **Steigenteſch** und die **Teutſcher**, und hatte ſo feſten Willen das Stegreifſpiel zu unterdrücken, daß er es auch nicht zugeben wollte, als der Mangel an ſtudirten Stücken eine förmliche Repertoirverlegenheit erzeugte. Er erklärte: lieber die wenigen einſtudirten Stücke fort und fort vor leeren Häuſern geben zu wollen.

Leider brachten ſeine langdauernden Geſchäftsreiſen und der enorme Verluſt, welchen er bei der Unternehmung binnen ſechs Monaten durch das koſtſpielige Ballett machte, nach dieſer kurzen Zeit die Direction ſchon wieder in Affligio's Hände, der auf der Stelle Heufeld fortſchickte und von den Schauſpielern Stegreifſpiele verlangte. Aber er traf auf einen verwandelten Korporationsgeiſt im Perſonale. Einſtimmig verweigerten die Mitglieder das Extemporiren auf Grund ihrer Kontrakte, in denen Bender ſie abſichtlich von jeder Verpflichtung dazu entbunden hatte. Nun wollte er die Burleskentruppe des Prinzipals Menninger auf dem kaiſerlichen Theater ſpielen laſſen, eine Bittſchrift des geſammten Perſonals und eine andre von Sonnenfels an den Kaiſer verhinderten es. Es war offner Krieg zwiſchen dem Perſonal und ihrem Director. Da trat ein ſchlimmer Feind der guten Sache auf, Bernardon-Kurz kehrte zum Faſching 1770 nach Wien zurück, und wie das letzte Glied einer zerſtückelten Schlange durch ſein Zucken noch erſchreckt, ſo wurde Alles in erneute Furcht geſetzt.

Affligio empfing den Bernardon mit offnen Armen, die alte bunte Wirthſchaft ſollte wieder beginnen. Vergebens aber bemühte er ſich um Widerruf des kaiſerlichen Verbotes der Improviſation, vergeblich ſchützte er den Mangel an ſtudirten Stücken vor, das Verbot mußte alſo umgangen werden. Kurz dialogiſirte ſeine Burlesken, man ſchleppte ſie durch die Cenſur, aber Sonnenfels rupfte ihnen alle die Federn aus, auf deren Glanz Kurz gerechnet hatte, jene unverſchämten Zweideutigkeiten, von denen er ſagte, daß ſie, mit anſcheinender Dummheit vorgetragen, die Lieblingsſpeiſe des Wiener Publikums wären.

Unter dem gewaltigſten Zudrange der Menge, die ihren Vater Bernardon wiederſehen wollte, wurde nun „Serva padrona, die Herrſchaftskuchl, die Weiber- und Bubenbataille“ aufgeführt. Die ſtudirten Schauſpieler mußten die Kapriolen der Bernardoniaden wieder mitmachen, denn der Form war genügt, es waren ſtudirte Stücke. Müller ſchreibt: „Ich mußte als Flavio auf einem Faßreifen, an welchem ein kaſchirter Pferdekopf und eine gemalte Schabracke befeſtigt waren, hübſch auf dem Theater herumgalloppiren. Die brave Weidner meine herabgewürdigte Liebhaberin Iſabella darin ſpielen, und — ging mit Abſcheu davon!“

Aber ſeltſam war es — und Niemand traute ſeinem eigenen Eindrucke — der alte Spaß wollte ſeine Wirkung nicht mehr machen. Bernardon, der in der Cenſurfalle ſeine Zweideutigkeit und Unverſchämtheiten eingebüßt hatte, nahm ſich wirklich wie ein gerupfter Vogel aus. Seine eifrigſten Anhänger ſahen nur die kahle Karrikatur. Man ſchob es auf ſein Alter, aber er hatte ſich nicht geändert, ſondern der Geſchmack. Das Publikum hatte angefangen ſich an Darſtellung wirklich menſchlicher Charaktere und Zuſtände zu gewöhnen, das bloße groteske Schattenſpiel erſchien ihm nun leer und hohl; hatte es auch noch keine rechte volle Freude am Beſſeren gewonnen, ſo war ihm doch auch die Luſt am Schlechteren vergangen. Die Burleske war überlebt. Kein Grimmaſſiren und Steckenreiten, keine ſinnloſen Wortſpiele, ja nicht die doppelte Portion vertheilter Prügel wollten durchſchlagen. Bernardon war aufgegeben von der wandelbaren Volksgunſt. Seine Vorſtellungen verödeten, ja er mußte ſich auf dem Schauplatz ſeines Glanzes durch ſeine eignen Waffen vernichtet ſehen. In einer, vom preußiſchen Geſandtſchaftsſecretär von Jeſter gedichteten Comödie „Vier Narren in einer Perſon“ parodirte ihn der Schauſpieler Müller mit ſo vielem Glück, gab ihn ſo ſehr der Verachtung Preis, daß er bei ſeinem Auftreten in der „Judenhochzeit“ kaum dem Auspfeifen entging.

Bernardon ſchüttelte den Staub von ſeinen Füßen und ſah Wien mit dem Rücken an.*)

Geſcheitert war der Verſuch, die abgeſtorbene Burleske wieder zu beleben, das Stegreifſpiel gänzlich vernichtet.

Seltſam genug, daß es in den beiden Hauptſtädten Deutſchlands, in Wien und Berlin, wo man den lebhafteſten Fortſchritt und ein vorleuchtendes Beiſpiel ſuchen ſollte, am längſten gedauert hat.**)

---

*) Er machte ſpäter in Warſchau eine große Theaterunternehmung und wurde in den polniſchen Freiherrnſtand erhoben.

**) Der Harlekin und die Stegreifcomödie der Schuch'ſchen Bühne war, wie wir wiſſen, erſt 1766 abgeſchafft worden, alſo nur 4—6 Jahre früher als in Wien.

Aber der unverſöhnliche Feind des Geſchmackfortſchrittes, der unverwüſtliche Freund der Plattheit, Herr Obriſtleutnant Affligio, konnte ſich auch jetzt noch nicht zufrieden geben. Da auf den Kaiſerlichen Theatern nicht mehr improviſirt werden durfte, wollte er auf einer Vorſtadtbühne Stegreifcomödien geben laſſen, aber die Schauſpieler erhoben ſich dagegen wie ein Mann, ihre energiſche Proteſtation auf das wiederholte Kaiſerliche Verbot des Extemporirens ſtützend. Vergebens ſuchte Affligio ſie durch Androhung augenblicklicher Entlaſſung einzuſchüchtern, ja er ließ die Stimmführer, die beiden Stephanie, aus der Conferenz ſofort in Verhaft führen. — Dies ſoldatiſche Verfahren hatte nur die Folge, daß auf Befehl der Kaiſerin nach wenig Stunden die beiden Vorkampfer von ihrer Haft, und bald darauf alle übrigen Schauſpieler von der Direction des Herrn von Affligio befreit wurden. Er gab das Theater auf und verließ Wien. Der Graf Kohary übernahm die Geſammtpachtung der Buffooper, der Balletts, des franzöſiſchen und deutſchen Schauſpiels. Sonnenfels, deſſen Cenſorvollmacht faſt bis zur Unbedingtheit ausgedehnt wurde, nahm, befreundet wie er mit dem Grafen Kohary war, eine dramaturgiſche Stellung ein*), während die Leitung der künſtleriſchen Geſchäfte dem dramatiſchen Dichter von Brahm, als dirigirendem Theaterſecretär überlaſſen blieb.

---

*) Es iſt eine irrthümliche Angabe der Chronologie, daß Sonnenfels von den Schauſpielern zum Director gewählt worden ſei; aber ſie iſt häufig, ſelbſt von Gervinus nachgeſchrieben worden.

Freilich war die ungenaue Vertheilung der Autorität wieder kein ſichres Pfand für eine zuverläſſige und energiſche Direction, dennoch mußte dieſer Wechſel der Dinge manche gute Ausſicht eröffnen.

Der Sieg des regelmäßigen Drama's war endlich vollſtändig anerkannt, das franzöſiſche Schauſpiel, wenn auch anſteckend in ſeinen Manieren für die deutſchen Schauſpieler, dennoch ein Anlaß des Wetteifers. Noverre's Ballette eine wahre Schule der Anmuth und des pantomimiſchen Ausdrucks. Die Oper durch die Aufführung von Gluck's Alceſte*) ſchon auf den Gipfel ihrer Würde gehoben. Haydn's Meiſterwerke, der deutſchen Muſik ganz neue Gebiete eröffnend, wirkten veredelnd auf den Geſchmack überhaupt. Die höchſten Stände, von dem lebhafteſten Intereſſe für die deutſche Bühne ergriffen, ſetzten ihren Ehrgeiz darein, für ſie zu dichten. Der Staatsrath von Gebler an ihrer Spitze, Geheimrath Schleiſſer, von Ayrenhoff, von Guggler, von Otternwolf, von Bauersbach, von Buffendorf, von Brahm, von Sternſchütz, von Keßler, Rautenſtrauch, Alles ſchrieb Theaterſtücke. Die beiden Schauſpieler Stephanie ſtellten ſich rüſtig in dieſe Reihe**).

---

*) 1768 in ihrer erſten Bearbeitung.

**) Der Jüngere, bisher Offizier, machte mit Soldaten

Klemm, Heufeld, Pelzel und die Schauſpieler Müller und Weidmann verlegten ſich auf das Lokalſtück, ringsum war Bewegung und Streben, es ſcheint, man konnte keine günſtigere Atmoſphäre für das friſcheſte Gedeihen der Kunſt wünſchen.

Sonnenfels gab unterm 14. Auguſt 1770 ein Programm aus, worin die neue Direction ſich öffentlich zur Erfüllung der veredelnden Prinzipien anheiſchig machte. Es war vorſichtig und verſtändig, daß er die Wiener darüber beruhigte: das ſcherzhafte Luſtſpiel ſolle die herrſchende Gattung, Trauerſpiel und rührende Stücke dagegen nur Würze des Repertoirs ſein, ja er verſprach: „das Scherzhafte ſoll manchmal ſo nahe an die Grenze der Poſſe ſinken, als die Wohlanſtändigkeit der Bühne, welche man beſtändig im Angeſichte behalten wird, zugeben kann.“

Den Dichtern wiederholte die Direction die ſchon von Heufeld gegebene Zuſage eines Honorars von 100 Fl. für ein Stück, das die Abendvorſtellung fülle, für die kleinern nach Verhältniß, für Ueberſetzungen halb ſo viel. Die Hilverding'ſche Tantieme war längſt wieder vergeſſen; ja es wurde hier den Wiener Dichtern die merkwürdige Alternative geſtellt: ob ſie anſtatt der 100 Fl. das freie Entree in beide Theater auf ein Jahr annehmen

---

ſtücken, Nachahmungen der Minna von Barnhelm, Glück. Seine Werber und die abgedankten Offiziere wurden viel gegeben.

wollten. Man erkannte es damals alſo noch nicht für eine Pflicht, den dramatiſchen Dichtern zu ihrer lebendigen Fortbildung das Theater unbedingt zu öffnen.

Sehr merkwürdig iſt in dieſem Programm der eigenthümliche Hochmuth, mit welchem zu jener Zeit die Wiener ſich zu ſchmeicheln pflegten. Kaum daß ſie ſich aus der ärgſten Verwilderung herausgearbeitet und in ihren Theaterzuſtänden, um mehr als vierzig Jahre verſpätet, der Leipziger Reform angeſchloſſen hatten, gaben ſie ſich die Miene, als ob die Bühnenveredlung und der Gedanke eines Nationaltheaters ihre durchaus originale Erfindung wäre, und als ſei bis dahin im übrigen Deutſchland gar nichts vorgegangen. Sonnenfels, bei all ſeiner Tüchtigkeit und rühmenswerthen Charakterſtärke, doch nur ein ſüddeutſcher Gottſched, ignorirte die unermeßliche Revolution, welche Leſſing hervorgebracht, und wie man in Wien das Heil der deutſchen Bühne von der dortigen neuen Cavalierspoeſie datiren wollte, ſo wurde in dieſem Programm dem Publikum förmlich die Verſicherung gegeben: man werde keine Schauſpieler von den Ober- und Niederſächſiſchen Geſellſchaften nach Wien ziehen. Daß die ganze Umgeſtaltung der Schauſpielkunſt von dieſen proteſtantiſchen Truppen, in vierzigjährigem Kampfe errungen worden war, das durfte damals in Wien nicht geſagt werden. Allerdings hatte weder Koch im Jahr 1747, noch die Neuber fünf Jahre ſpäter, noch die Henſel 1753 und beide Starke's drei Jahre darauf, ſich in

Wien behaupten können. Ob es aber deshalb geſchehen, weil ſie, die ſich an den beſten Gedichten des Aus- und Inlandes bis zu Leſſing hinauf, genährt hatten, mit den Wiener Schauſpielern ſich nicht hatten meſſen können, welche faſt von nichts als Weiskern- und Kurziſchen, oder ihren eignen Gedanken gelebt hatten, und hauptſächlich auf Karikaturen, groteske Wirkung, Poſſen und Schwänke einſtudirt waren, ob nicht im Gegentheil die vorübergehende Anweſenheit jener Schauſpieler doch den unmittelbarſten Anſtoß zu den Wiener Reformen gegeben habe — die Beantwortung dieſer Fragen liegt deutlich im Hergange der Geſchichte.

In einem Punkte mochte Sonnenfels' Programm Recht haben, nämlich, daß die Schauſpieler von den ſächſiſchen Wanderbühnen nicht den Anſtand gezeigt hatten, welchen die Muſter der Wiener höheren Geſellſchaft und der franzöſiſchen Comödie fordern ließen, daß ihr Spiel und Betragen etwas Provinzielles gehabt habe. Sprachen doch alle norddeutſchen Kritiker denſelben Tadel aus. Darum war es ſehr zu billigen, daß Sonnenfels in ſeinem Programm den Adel dringend anlag: „an der Bildung der Schauſpieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in ſeinen Umgangskreis geſtatte, wo ſie allein die Urbilder zu dem freien, edlen Anſtande, zu der Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Umganges, zu der feinen Höflichkeit ſtudiren können, die wir von ihnen auf der Bühne fordern, und worin allein der Vorzug einiger franzöſiſcher vor unſern Schauſpielern beſteht.“

Alles dies war ohne Zweifel ſehr gut gemeint, wie denn überhaupt die Wiener Bühne an alle dem, woran die norddeutſchen Bühnen Mangel litten, Ueberfluß hatten: geſicherte Stabilität, von Seiten der Herrſcher den beſten Willen für ihre Veredlung, Schutz und Geldunterſtützung in Fülle, lebhaften Antheil in Adel und Volk — und dennoch waren es wiederum die eigenthümlichen Verhältniſſe Wiens, welche ſein Theater verurtheilten, im Entwicklungsgange der Kunſt nur den Nachzügler abzugeben, der in wohlgenährter Gemächlichkeit ſich, um Jahrzehnte ſpäter, die Fortſchritte aneignete, welche die geringſchätzten Ober- und Niederſächſiſchen Truppen, unter ſteter Noth und Sorge, bei knapper Unterſtützung kleiner Höfe, errungen hatten.

Die Augendienerei, mit welcher man ſich, den edlen und erhabenen Abſichten Maria Thereſia's und ihres großen Sohnes gegenüber, die Miene gab, als ſeien dieſe Abſichten auch bereits vollſtändig ins Werk gerichtet, dies Drängen der vornehmen Leute durch Pachtung und Direction des Theaters und durch die enormſten Geldverluſte dabei*), ſich bei der Krone zu inſinuiren, war der Schauſpielkunſt unendlich nachtheilig. Die Bühne wurde nun zu einem bloßen Mittel für ganz andre Zwecke. Es wurden lediglich große äußerliche Veranſtaltungen getroffen, die ſich vornehm und anſehnlich ausnahmen, betitelte Directoren mit Rang und Orden, oder von wiſſenſchaftlichem Anſehen, dreifach übereinander eingeſetzt; man führte in die Theaterpraxis, welche die vollkommenſte Concentration und Einfachheit in der Führung erfordert, den complicirten, inſtanzmäßigen Geſchäftsgang ein; doch nur damit recht viele Perſonen ſich ein Verdienſt damit machen konnten, die Hände darin zu haben. Zudem entdeckten die Cavaliere damals das Vergnügen, welches die Direction eines Theaters gewährt. Dieſen kleinen abgeſchloſſenen Staat, mit ſeinen allgemein intereſſirenden Perſönlichkeiten, ſeinen täglich lebendig hervortretenden Productionen, nach Willkür beherrſchen zu können, das Vergnügen und die Unterhaltung des Hofes und des Publikums in der Hand zu haben, alle empfangenen Nackenſchläge ſogleich auf eine Kette von untergebenen Perſonen entladen zu können; die Macht, ſo viele Wünſche und Bitten beliebig gewähren oder abſchlagen, jede Vorliebe oder Abneigung fühlbar machen zu können, — der Befriedigung mancher andern Leidenſchaft nicht zu gedenken — dieſe Stellung eines kleinen Despoten hatte ſo viel Anziehendes, daß die reichen und vornehmen Herren ſchon dafür große Geldverluſte, ja den Vermögensruin nicht ſcheuten.

---

*) Freiherr von Bender ſetzte binnen ſechs Monaten 25000 Fl. zu, Kohary gab die Bühne mit einem Verluſt von 60000 auf.

So hatte die rühmenswerthe Aufmerkſamkeit des

Kaiſerhauſes das deutſche Theater, aus der Verachtung der höhern Stände, ſchnell zu dem eifrigſten Antheil der Ariſtokratie erhoben und ihm ein vornehmes Anſehn gegeben. *Daß es aber beim Theater vor allen andern Dingen darauf ankomme: daß gut Comödie geſpielt werde*, das ſchien man ganz überſehen zu haben. Alles ſtellte ſich an, als ob man Wunders welche Anſtrengungen machte die Bühne zu heben, und im Grunde überließ man alle Bewegung in der Schauſpielkunſt lediglich den erregten Partheiungen und der perſönlichen Vortheilsmacherei, die in ſo verwirrten Zuſtänden immer im Trüben zu fiſchen ſucht. Der zwanzig Jahre dauernde Intriguenkampf zwiſchen Extemporanten und Studirten, in ein und demſelben Perſonale, an einer und derſelben Bühne, iſt Beweis genug, daß die Directoren das, worauf es allein ankommt: die künſtleriſche Thätigkeit, gar nicht in ihrer Hand hatten. Wäre in den letzten achtzehn Jahren, wo Magiſtrat und Impreſſario, Hofherr und Offizier, Kaufmann und Literat ſich unabläſſig in der Direction ablöſten, ein einziger redlich geſinnter Comödiantenmeiſter eingeſetzt worden, dem der Hof die einzuſchlagende Richtung vorgeſchrieben und ihn dabei beſchützt hätte, ſo wäre in dieſer Periode, wo die Cenſur noch dem Fortſchritte diente, mit der Hälfte der verſchleuderten Summen das Wiener Theater zu dem trefflichſten in Deutſchland zu erheben geweſen.

Die ſteten Directionsſchwankungen ſollten auch jetzt noch keinesweges ein Ende nehmen. Zunächſt mußte Sonnenfels, der ſo laut nach Cenſur gerufen hatte, auch zuerſt empfinden, daß man ihm damit ein doppelſchneidiges Schwerdt in die Hand gegeben. Er hatte ſeine ſogenannte unbedingte Vollmacht als Cenſor nicht nach den ſtillſchweigenden Bedingungen gerichtet, welche der Hof, Staatsrath Gebler und wer ſonſt ſich Einfluß zutraute, im Sinn hatte. Man nahm ihm alſo das Amt ſchon 1771 wieder ab und gab es dem Regierungsrath Hägelin und Heufeld als deſſen Subſtituten. Der Hofſecretär v. Haring wurde zum Director ernannt*), und da über dieſen Aemtern immer noch der Graf Kohary als Impreſſario, und über dieſem wieder der Ober-Cämmerer Graf Spork ſtand, ſo war denn richtig wieder die weitläufigſte und unzweckmäßigſte Organiſation getroffen. Der ältere Stephanie wurde nun zwar zum Regiſſeur, zum eigentlich praktiſchen Führer ernannt; ein trockner und outrirter Schauſpieler, aber ein verſtändiger Mann, der mit ſeinen mäßigen Fähigkeiten der guten Sache genug hätte nützen können, wenn die vierſtaffelige Direction ihm nicht auf dem Nacken gelegen, und er ſich ſo in der Lage befunden hätte, mit gebundenen Händen Alles thun zu ſollen.

Die Stelle des Cenſors war zu jener Zeit eine der entſcheidendſten, da ſie negativ über die Wahl der Stücke beſtimmte und die Herſtellung des Repertoirs die wichtigſte Aufgabe der Reformperiode war. An Sonnenfels verlor daher das Theater unendlich viel, und um ſo mehr, als bei dieſem Wechſel der Dinge auch ſein dramaturgiſcher Einfluß zu Ende ging.

---

*) Der dirigirende Theaterſecretär von Brahm wurde zur däniſchen Geſandtſchaft verſetzt.

Er hatte — nicht belehrt durch Leſſings Erfahrungen bei der Hamburger Dramaturgie — das Vertrauen und die Anhänglichkeit der Schauſpieler verloren. Bei ſeinen öffentlichen Theaterkritiken hatte er den einzig richtigen Standpunkt, welchen Leſſing angegeben: den der freien, abgeſonderten Urtheilsbildung, nicht anzunehmen gewußt, ſondern — wenn auch im wohlwollendſten, ja freundſchaftlichen Tone — geradehin gemeiſtert, gelobt, getadelt, gezeigt wie es beſſer zu machen ſei u. ſ. w. Da nun ſeine Stellung ihm das Recht gab, ſeine Meinung auf den Proben oder nach den Vorſtellungen unmittelbar gegen die Schauſpieler zu äußern, ſo ſahen dieſe in der Veröffentlichung derſelben nur eine eitle Sucht: mit ſeiner Weisheit zu prunken, und einen Kunſtgriff: ſeinem Tadel und ſeinen Rathſchlägen durch die Oeffentlichkeit Nachdruck zu geben; ſein Verfahren erſchien ihnen gehäſſig.

War die Zerſtörung eines Verhältniſſes, wie das der Wiener Schauſpieler zu Sonnenfels geweſen, ſehr zu beklagen, ſo war es die Schauſpielerempfindlichkeit noch mehr, die hier ſogar dem Stande eine noch ſchlimmere Beſchämung anthat, als in Hamburg geſchehen war. Stephanie der Jüngere — dem weiterhin noch mehr zugerechnet werden muß, der Sonnenfels perſönlich verpflichtet war — ſchrieb, ſobald er nur hoffen durfte, es ſtraflos zu thun, ein Stück „der Tadler nach der Mode“ und copirte Sonnenfels in der Hauptrolle zu öffentlichem Gelächter. So wurde der unverdroſſene Bühnenreformator zum drittenmale auf der Bühne, und zuletzt ſogar von der Parthei verhöhnt, die ihm ihre Exiſtenz zu verdanken hatte.

Das Jahr 1771 wurde noch durch den folgewichtigen Vorgang bezeichnet, daß Maria Thereſia zum erſtenmale das deutſche Schauſpiel beſuchte. Man gab Diderot's Hausvater, der ältere Stephanie ſpielte die Titelrolle. Die Theilnahme, welche der Kaiſer ſchon längſt der deutſchen Kunſt zugewandt hatte, gewann nun an Nachdruck und brachte ſchon im nächſten Jahre das wichtige Reſultat hervor, daß die franzöſiſche Truppe abgeſchafft wurde, und nur noch die Opera Buffa als Rivalin des deutſchen Theaters verblieb.

1773 erhielt die Verwaltung einen abermaligen Stoß. Die Schuldenlaſt des Grafen Kohary brachte das Theater unter Sequeſtration des Grafen von Keglewics, der nun wieder einen Regierungsrath von Piſtrich und Heufeld zur Direction herzuzog.

Welch eine Ausbildung hatte nun wohl, unter dem

Einfluß dieſer ſtets wechſelnden Verhältniſſe, die Schauſpielkunſt an und für ſich in Wien erlangen können?

Von Anfang war es die Aufgabe der deutſchen Comedianten geweſen, die italieniſchen Maskenſpiele auszuſtechen. Natürlich konnte das ohne Nachahmung derſelben nicht abgehen, und mit der Bewahrung der welſchen Masken blieb ihnen auch ein Theil welſcher Manieren hängen. Mit Einführung der Alexandrinerſtücke mußten nun die franzöſiſchen Schauſpieler nachgeahmt werden; aber unter denen, welche die ſtets wechſelnden Zuſtände in Wien zuſammenführten, waren die guten Vorbilder ſelten, und trotz Sonnenfels' Warnungen, nahmen die deutſchen Schauſpieler früher die Unarten, als die Vorzüge der franzöſiſchen an; wie das gewöhnlich, weil es leichter iſt.

Ferner hatte die lange Herrſchaft des Stegreifs die Schauſpieler auf den Kreis ihrer eignen Gedanken beſchränkt und ihrem Ausdruck eine unvermeidliche Plattheit gegeben, auch war ſeit Haffner der Wiener Lokalton in allen Luſtſpielen durchaus herrſchend geworden, wodurch die Ausſicht auf Heranbildung zur höheren Comödie immer weiter zurücktrat. Dazu riß das Glück, welches die Komiker durch ihre Karikaturen machten, alle Andern zu Uebertreibungen fort, und zuletzt war der Typus aller Stücke, welche bisher den Hauptbeſtand des Repertoirs abgegeben hatten, der mittelalterliche, es konnte ſomit gar nicht anders ſein: die grelle Haupt- und Staatsactionmanier mußte ſich ebenfalls in den Darſtellungen erhalten. Wie buntſcheckig waren alſo die Elemente, aus denen die Wiener Schauſpielkunſt ſich componirte! An eine Uebereinſtimmung in irgend einem Prinzip, oder an ein Feſthalten gemeinſamer Vorbilder, alſo an Styl und Schule war noch nicht zu denken.

Leſſing, der 1775 Wien beſuchte, entwarf in einem Briefe an Nicolai, ein noch ſehr ungünſtiges Bild von den dortigen Schauſpielern. Er ſagte: ſie ſeien pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Geſticulation, ohne feinere Einſicht in den Verſtand der Charaktere und ſogar oft nachläſſig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte.

Den Schauſpielern konnte ihre zurückgebliebene Entwicklung nicht zur Laſt gelegt werden, der Hergang der Geſchichte entſchuldigt ſie hinlänglich. Im Gegentheile verdient der Fleiß und Eifer, den ſie bei Einführung der memorirten Dramen bewieſen, ebenſo preiſende Anerkennung als die Tapferkeit, mit welcher ſie den Fortſchritt ihrer Kunſt vertheidigten. Faſt Alle nur zu zwangloſem Extemporiren gewöhnt, ſetzten ſie es dennoch, um ein regelmäßiges Repertoir zu erſchaffen, zwei Jahre lang durch, im Durchſchnitt wöchentlich ein neues memorirtes Stück zu liefern. Eine beiſpielloſe Anſtrengung, die auch ſo außer aller Möglichkeitsberechnung lag, daß der Plan, ein Repertoir von nur ſtudirten Stücken zu bilden, anfangs verhöhnt wurde und Aufſätze in einem ausführlichen Memorial dem Kaiſer die Unmöglichkeit davon erweiſen wollte. Gleichwohl wurde es möglich, ſogar im erſten Jahre lediglich aus Antrieb der Schauſpieler, ja gegen den Wunſch und Willen ihres Directors. Joſeph Lange ſchildert in ſeiner Biographie den Eifer, den er 1770, als er zum Theater kam, angetroffen, folgendermaßen: „Im Kampfe fühlt ſich jede Kraft lebendiger und der Sieg verdoppelt die Kraft. Kein Wunder alſo, daß die Schauſpieler, die damals nach jeder wohlaufgenommenen Darſtellung einen Triumph feierten, ſich zu künftigen Siegen mit beiſpielloſer Anſtrengung bereiteten. Da die Schauſpieler alle einen gemeinſchaftlichen Feind hatten, die Anhänger der alten Comödie, ſo vergaßen ſie auch ihr Privatintereſſe über das allgemeine und ſtrebten nach vereinter Wirkung. Mit welcher Aengſtlichkeit und Raſtloſigkeit wurden die Proben in Gegenwart von Kunſtkennern gehalten! Wie willig horchte man jedem Tadel, jedem Rathe! Wie griff ſodann das Ganze am Abende ſelbſt leicht und harmoniſch in einander! O der ſchönen Zeiten!“ —

Dank dieſen Anſtrengungen, zeigte das Wiener Repertoir ſchon zu Anfang der ſiebenziger Jahre, eine den norddeutſchen Theatern wenigſtens ähnliche Phyſiognomie. Freilich nahmen die Wiener Produkte den meiſten Raum ein, voran die zahlloſen Arbeiten der Brüder Stephanie; zu den vielen Lokalſtücken rangirten ſich immer noch einige Maſchinencomödien, und die bürgerliche Gattung dominirte im Ganzen. Aber die Tragödie und höhere Comödie war doch auch, in Ueberſetzungen der beſſern franzöſiſchen und engliſchen Dichter, vertreten, und mancherlei deutſche Originale dieſer Gattung wurden zugelaſſen. Sonnenfels' Einfluß verſchaffte der Wiener Bühne ſogar die Auszeichnung, einige Unternehmungen vor dem übrigen Deutſchland voraus zu haben. So wurde am 20. Auguſt 1770 Brawe's Brutus aufgeführt, eine Tragödie, nicht nur merkwürdig weil ſie von ſtrenger, männlicher Geſinnung, ohne Frauenrolle und Liebesintrigue, ſondern weil darin der erſte Verſuch gemacht worden war, den fünffüßigen Jambus einzuführen. Das talentvolle Brüderpaar Lange, ebenfalls von Sonnenfels gewonnen, betrat darin zum erſtenmale die Bühne, und der Aeltere, Michael, erregte durch ſeine Darſtellung des Marcius wahrhaftes Staunen. Leider raffte der Tod ſchon im nächſten Jahre das vielverheißende Talent hinweg.

Bei der von Sonnenfels ausgehenden literariſchen Anregung kam das Wiener Theater ſogar zuerſt auf die Benutzung der Wieland'ſchen Ueberſetzung des Shakeſpeare, freilich noch in falſch verſtandener Weiſe. Stephanie der Jüngere bracht 1772 den Macbeth, zu einem Schau- und Spektakelſtück verarbeitet, auf die Bühne, im nächſten Jahre Heufeld den Hamlet, der aber ſchneller als Macbeth wieder vom Repertoir verſchwand.

So hatte mit dieſem Jahrzehnte die deutſche Kunſt in Wien ſich dem allgemeinen Fortſchritte angeſchloſſen, die ſpecielle Vorliebe aber, welche der Kaiſer ihr zugewandt, führte jetzt einen Wendepunkt in der Organiſation des Theaters herbei, welcher auf einmal alle längſt gehegten Wünſche und Hoffnungen zu erfüllen verhieß.

Nach Beendigung des Carnevals 1776 ſah die Verwaltung der Kobary'ſchen Pachtung, belaſtet mit 60,000 Fl. Schulden, ſich außer Stand, das Geſchäft fortzuführen, da entſchloß ſich Joſeph II. die Kunſtpachterei gänzlich aufzuheben und die deutſche Bühne unter direkten Schutz der Krone zu nehmen.

Er gab das Karnthnerthortheater freier Concurrenz Preis, ſchaffte das koſtbare Ballett ab, — obſchon es unter Noverre in der gerechteſten Gunſt des Publikums ſtand, und der Adel den Kaiſer um ſeine Erhaltung beſtürmte — und conſtituirte das deutſche Schauſpiel im Theater an der Burg unter kaiſerlicher Garantie, als Nationaltheater.

Das Unternehmen, das den Hamburger Burgern vor acht Jahren mißlungen war, nahm der patriotiſche Kaiſer jetzt auf, und führte es, als ein ſchönes Zeugniß ſeiner wahrhaft deutſchen Geſinnung, ſeines edlen und richtigen Kunſtgefühles aus.

Er gab den Titel der Hofbühne auf, das Theater ſollte dem geiſtigen Leben der Nation dienen. Dem Oberkammer-Amte, welchem die Verwaltung, d. h. die

Beſtreitung der Koſten und die Oberaufſicht oblag, gab er dafür keine andre Weiſung, als daß das Nationaltheater „zur Verbreitung des guten Geſchmackes, zur Veredlung der Sitten“ wirken ſolle.

So war mit dieſer muſterhaften Inſtitution das Theater, dem Prinzip nach, ſchon auf ſeiner Höhe angelangt, ſeine wahre Bedeutung und Beſtimmung war von dem Kaiſerthrone herab thatſächlich proclamirt.

Und Joſeph ging mit Sorgfalt und Nachdruck daran, ſeine Intention zu verwirklichen, er ſandte den Schauſpieler Müller auf eine Rundreiſe durch Deutſchland, um die beſten Talente zu gewinnen; er gab, was das Wichtigſte war, die künſtleriſche Leitung wieder ganz in Künſtlerhände, und als das Repertoir, nun von den beſten vorhandenen Stücken zuſammengeſetzt, der oberflächlichen Vergnügungsſucht des Publikums nicht zuſagte, und das Oberkammer-Amt dem Kaiſer vorſtellte, daß ohne Ballett das Publikum nicht zu feſſeln ſei, der Kaſſenausfall werde bedeutend werden, die Leute kamen nicht in's Theater, da antwortete Joſeph: „Nur ſo zu! ſie werden ſchon kommen.“

Das ſind denkwürdige Worte. In dieſer gelaſſenen Beharrlichkeit beim Schutze des Beſſeren, in dieſer Zuverſicht zu dem endlich unfehlbaren Siege der guten Sache, bewährt ſich wahrhaft fürſtlicher Schutz. Welche Hoffnungen mußten ſich daran knüpfen! Fürwahr, ſchöner konnte dieſe wilde Streitperiode nicht abſchließen, als durch die kaiſerliche Einſetzung des Geiſtes der Bildung und Geſittung, indem er den Zagenden zurief: „Nur ſo zu, ſie werden ſchon kommen!"

VII.

Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und ſein Tod.

(1769 — 1778.)

Ackermann hatte im März 1769 das Perſonal der geſcheiterten Hamburger Entrepriſe, welches jetzt den Namen der niederſächſiſchen Comödianten-Geſellſchaft führte, von Hannover nach Braunſchweig geführt. Seyler war zurückgeblieben und die Ungnade nützend, in welcher Ackermann bei dem Statthalter von Hannover ſtand, verſchaffte er ſich unter den vortheilhafteſten Bedingungen, den Auftrag: eine königl. privil. Geſellſchaft zu bilden, wozu es ihm gelang, Eckhof, das Brandes-, Bök- und Koch'ſche*) Ehepaar, Hempel und zwei andre untergeordnete Schauſpieler von Ackermann abwendig zu machen. Nach Koch's Beiſpiele, ſollte die Unternehmung ſich nur auf das Singſpiel ſtützen. Seyler ſtellte dafür einen eignen Componiſten, den Muſikdirector Schweitzer an, zugleich aber auch in Michaelis einen Theaterdichter. Dieſe beiden Anſtellungen waren ganz neu bei den ambulanten Geſellſchaften; Seyler zeigte auch hierin den Willen, ſein Theater über die bisher üblichen Einrichtungen hinauszuſtellen.

---

*) Nicht mit dem Prinzipal Koch zu verwechſeln, er war Ballettmeiſter und half in franzöſiſchen Bedienten aus, die Frau war Sängerin.

Eckhof's und ſeiner Genoſſen Abgang von Ackermann am 20. Aug., brachte dieſen in um ſo peinlichere Verlegenheit, als er rückſichtslos nach nur ſechswöchentlichen Aufkündigung — der damals gewöhnlichen Friſt — erfolgte, Ackermann alſo gar keine Zeit behielt, ſeine durch dieſen Verluſt der erſten Talente faſt aufgelöſte Truppe zu recrutiren. Schröder, welcher es Eckhof zum härteſten Vorwurf machte: ſeinem alten Freunde nicht länger vorher einen Wink davon gegeben zu haben, ignorirt, daß erſtens von Seiten des Hannöverſchen Hofes völliges Schweigen, über die Bildung der neuen Geſellſchaft, geboten war, und daß er ſelbſt durch ſein anhaltend wahrhaft unverſchämtes Betragen gegen den berühmten Veteranen, dieſen in ſehr verzeihliche feindſelige Stimmung verſetzt hatte.

Die Begegnung dieſer beiden großen Talente, denen die deutſche Schauſpielkunſt ihre Conſolidirung verdankt, war von Anfang an eine unfreundliche. Sie war es durch die Schuld des anmaßlichen jungen Schröder, der in ſeiner ſprudelnden Genialität, bei ſeiner reichen Erfindungskraft, den ehrenfeſten, bedächtigeren und enger begabten Meiſter glaubte überſehen zu dürfen, weil er groß wurde, indem er ihm auf die Schultern trat. Schon als Eckhof im Jahre 1764 zur Ackermann'ſchen Geſellſchaft kam, weigerte ſich der zwanzigjährige Schröder — damals hauptſächlich Tänzer und nur in komiſchen Bedientenrollen viel verheißend — gegen ſeinen Stiefvater Ackermann, die Rolle mit Eckhof durchzugehen, welche er neben ihm in Regnards Spieler darſtellen ſollte; ja er war ſo keck, den Meiſter wegen ſeines Begehrens auf der Probe zur Rede zu ſtellen und zu äußern: daß er keines Unterrichtes bedürfe, wohl aber welchen ertheilen könne. Er verwarf die von Eckhof vorgeſchlagenen komiſchen Theatercoups, die vielleicht ein wenig hergebracht und den Franzoſen nachgeahmt ſein mochten. Unter anderm wollte ihm Eckhof, in dem Auftritte, wo der Diener (Hector) vorleſen muß, die Hand in die Höhe werfen, die Schröder ſo lange unbeweglich emporhalten ſollte, bis ſein Herr ſie mit den Worten „daß dich das Wetter in den Erdboden ſchlage'" wieder herab würfe. Schröder nannte das „Hanswurſtſtückchen, deren er nicht bedürfe um Lachen zu erregen," und machte durch ſolche Arroganz natürlich der von Eckhof beabſichtigten Concertirung der Rollen ſchnell ein Ende. Und dennoch war der Meiſter ſo gerecht und gutmüthig, am Abende der Vorſtellung dem unwiderſtehlich komiſchen Spiele Schröders die vollſte Anerkennung zu gewähren. Dies entwaffnete aber den jungen, auf den Ruhm des Veteranen eiferſüchtigen Mannes keineswegs. Kaum wußte ſein ſtrenger Stiefvater ſeine vorlaute Zunge zu zügeln. Er lauerte Eckhofs Schwächen auf, und als er ſich ſpäterhin gar durch deſſen zu lange dauernde Liebhaberei an einigen Bedientenrollen in den Anſprüchen ſeines Talentes gekränkt fühlte, glaubte er ſich zu förmlichen Angriffen berechtigt. So nahm er ſich heraus, während der Reiſe von Braunſchweig nach Hamburg im Jahre 1768, wo Beide nebeneinander im Wagen ſaßen, den Meiſter zu fragen: wie er dazu käme, den Pourgignen in Maske für Maske zu ſpielen? Eckhof fertigte ihn mit den Worten ab: „weil es eine Charakterrolle iſt. Sobald Sie dergleichen ſpielen können, werde ich ſie Ihnen abtreten.“ Dieſe allerdings ſchiefe Antwort verleitete den vom Publikum ſchon verwöhnten jungen Mann dem Meiſter zu erwidern: „Mein lieber Eckhof, wir wollen einmal ſehen, wer die meiſten Fehler in ſeinem Fache begeht: ob ich in Bedienten- oder Sie in Charakterrollen. Von heut an ſchreibe ich jeden Ihrer Fehler auf, belauſche alſo jeden Abend Ihr Spiel, thun Sie mit mir ein Gleiches und nach einem Monate wollen wir Abrechnung halten.“ Und er hatte die Impertinenz ſein Wort buchſtäblich wahr zu machen, verfolgte zehn Wochen lang Eckhof in ſeinem Spiel, Bleiſtift und Papier in der Hand, notirte jedes Wort, jede Bewegung, jede Unart, und trat mit ſeinen Anmerkungen Eckhof entgegen, ſo oft dieſer die Bühne verließ. Den unwilligen Aeußerungen über dieſe unziemliche Neckerei ſetzte er die hochmüthige Aufforderung: ihm ein Gleiches zu thun, entgegen, bis dem Meiſter die Geduld riß und er drohte auf der Stelle die Geſellſchaft zu verlaſſen, wenn dieſe „Schulknabenbehandlung“ nicht aufhöre. Ackermann band nun Schröders Zunge durch eines ſeiner ſoldatiſchen Machtworte, Eckhof blieb, aber dieſe unausgeſetzten Reibungen lockerten doch das Verhältniß, waren vielleicht ſogar nicht ohne Einfluß auf die ganz unerhörte Kränkung, welche Eckhof im März 1769 in Braunſchweig erfuhr, indem er in ſeinen Glanzrollen als Richard III. und Tellheim mißfiel. Schröder hatte dort einen Schwarm wilder Freunde unter den Offizieren, die auch ohne ſein Anſtiften, nach der unter ihnen errichteten ſogenannten „Schwedenregel“ Jeden, der einem von ihrer Clique zuwider war, als einen gemeinſchaftlichen Feind zu behandeln gewohnt waren. Daß Eckhof einem ſo verbitterten Verhältniſſe keine Rückſicht mehr ſchenkte und im Auguſt, mit den andern für Hannover gewonnenen Genoſſen, in feindſeliger Stimmung ſchied, war ihm nicht zu verdenken. — Auch ſein gerades und rechtſchaffenes Leben wurde vom Strudel der Couliſſenwirren ergriffen.

Zum Glück für den verlaſſenen Ackermann beſaß er in ſeiner Familie ſchon, wie wir wiſſen, ein kleines, aber gewichtiges Kunſtperſonal: der vielſeitige Borchers, die gewandte Mecour vervollſtändigten es zur Noth. Schröders Genie, unerſchöpflich an Hülfsmitteln, wußte überall Rath zu ſchaffen, und zum guten Glück wurden unter vielen, unbedeutenden Subjecten, im April 1770 Reinike und deſſen Frau gewonnen. Er trat als Medon im Codrus, ſie als Marwood in Miß Sara auf. Zwei Erwerbungen von größter Bedeutung.

Ackermann, der im Gegenſatze zu dem bedächtigen Stabilitätsfreunde Koch, den alten wanderluſtigen Prinzipal repräſentirte, und dem jede Sorge gehoben ſchien, ſobald er nur den Ort im Rücken hatte, wo ſie ihm erwuchs, führte ſeine Geſellſchaft von Stadt zu Stadt, in Altona ſelbſt in ein Wirthshauslokal, wo Schröder aber ſeine Mitwirkung verſagte. Seine Angelegenheiten verwickelte ſich, wie immer, aufs traurigſte, ſo daß er es ſelbſt für wohlgethan hielt ſeine Hand aus dem Spiel zu laſſen. Er ging, des Theaters überſatt, zu ſeinen Verwandten nach Mecklenburg, ließ Frau und Stiefſohn indeß ſchalten. Bald aber trieb ihn die Unruhe zurück und ſein Gefühl der Verpflichtung zum Mitarbeiten; was ihm freilich nicht lange gegönnt war. Eine Verletzung am Fuße, die er, im Vertrauen auf ſein Stückchen Wundarzneikunde, gefährlich machte, führte am 13. November 1771 ſeinen Tod herbei.

Für die Organiſation des Theaters hat Ackermann ſo viel wie nichts geleiſtet, aber der große Einfluß ſeiner geſunden Natur wirkte noch in Eckhof fort, gewann in ſeinem großen Stiefſohne Schröder neue und höhere Lebenskraft. So können wir den braven Mann beruhigt ſcheiden ſehen, er hatte das Seinige gethan.

Seine Wittwe übernahm die ſchwer verſchuldet hinterlaſſene Prinzipalſchaft, und Schröder, als Director der Truppe, trat jetzt die merkwürdigſte Glanzperiode ſeines Lebens und ſeiner Kunſt an.

Bevor die Geſchichte ſich aber der Betrachtung derſelben zuwenden darf, muß ſie den Jugendfreund Ackermanns, den Führer und das Vorbild der bisherigen Epoche, bis zu ſeinem Ende begleiten.

Eckhof war bei der Seyler'ſchen Geſellſchaft wieder zu ungeſchmälerter künſtleriſcher Autorität gelangt. Da, trotz der Eigenſchaft Hannöver'ſcher Hofcomödianten und der bedeutenden Unterſtützung des Hofes, die Geſellſchaft ſich doch nicht ſtabil erhalten konnte, ſo wurden im Sommer (1770) Wanderungen nach andern niederſächſiſchen Städten, Celle, Lüneburg, Stade, unternommen, die aber wenig glücklich ausfielen. Selbſt in Hamburg, wo in Ackermanns Abweſenheit, deſſen Theater mit Hülfe des Senats gewaltſamer Weiſe benutzt wurde, wollte die Geldverlegenheit nicht abnehmen. Wenig Wintermonate nur brachte die Truppe in Hannover zu. In Osnabrück zeigte der Adel ihr Intereſſe, der Bürgerſtand aber verlangte den Harlekin wieder zu ſehen, blieb fort, als man ihm nicht willfahrte, und der bigotte Pöbel warf mit Steinen durch die Fenſter des Theaters nach den ſündhaften Comödianten. In Hildesheim ſchneite es durch das baufällige Dach der Theaterhütte, und als die Geſellſchaft im nächſten Sommer wiederkam, ſchien die heiße Sonne in hellen Strahlen auf die Bühne. So mußte die Geſellſchaft, welche Seyler auf einen noblen Fuß zu ſetzen beabſichtigte, alle Chikanen des Wanderlebens durchmachen. Dem Theaterdichter Michaelis ſagte das nicht lange zu, er gab ſeine Stelle auf.

Seyler ſtand am Ruin. Einer ſeiner Hamburger Verwandten, ein Apotheker, entſchloß ſich ihm mit einem Capitale aufzuhelfen, aber unter der Bedingung, daß er die Hand gänzlich aus den Directionsgeſchäften laſſe, und Eckhof ſie ausſchließlich übernähme. Kein geringer Beweis von dem Credit, den Eckhofs Fähigkeit und Charakter ſelbſt unter den Geſchäftsleuten genoß.

Unermüdlich, wie er war, das Gute zu fördern, übernahm er auch das überaus ſchwierige Amt, obgleich damit zugleich das Perſonal einen empfindlichen Verluſt erlitt. Frau Henſel nämlich, die große Unruhſtifterin dieſer Periode, war längſt mit Frau Brandes in feindſelige Rivalität gerathen. Die talentvolle, jüngere und ſchönere Frau war ihr im Wege; ſie glaubte ſich um ihretwillen oft vom Publikum vernachläſſigt, ja beleidigt. In Braunſchweig nahm ſie, während der Vorſtellung der Melanide, das Kreiſchen einer Logenthür für Auspfeifen und lief, nach einer heftigen Aeußerung gegen das Publikum, von der Bühne. Ein Theaterſcandal, der nur mit großer Mühe beigelegt wurde. Bisher hatte die Partheilichkeit Seylers für ſie ihr entſchiedenes Uebergewicht bei der Geſellſchaft erhalten, als ſie nun den gerechten Eckhof das Steuer ergreifen ſah, mußte ſie die äußerſten Kränkungen ihrer Rollenſucht befürchten und unternahm daher eine abermalige, ebenfalls nicht erfolgreiche, Reiſe nach Wien. Eckhof verſtand es dieſen Verluſt ungefährlich zu machen, die Kräfte des Perſonals in vollen Schwung zu ſetzen. Er führte die Geſellſchaft bis Wetzlar hinunter, wo ſie drei Monate, bis Ende September, weilte, in dieſer damals wichtigen Stadt (weil ſie der Centralpunkt der Reichsgeſchäfte war), ebenſo große bürgerliche, als künſtleriſche Achtung genoß, und Gotter zu lebhafter Theilnahme am theatraliſchen Leben bewog*).

Eckhofs Direction hatte nun auch von ſeiner Geſchäftstüchtigkeit die glänzendſten Beweiſe geliefert. Nicht nur alle rückſtändigen Gagen waren bezahlt, ſondern er hatte auch einen Reſervefonds geſammelt. So konnte denn im Oktober (1771), als die Geſellſchaft die von Koch verlaſſene Stelle am Weimar'ſchen Hofe einnahm, Seyler wieder an das Steuer ſeines geborgenen Schiffes treten. Er gewann Frau Mecour von Ackermanns Geſellſchaft, und im nächſten Jahre kam Frau Henſel wieder von Wien zurück. Sie hatte ſich ſeitdem auch als Schriftſtellerin verſucht*), heirathete jetzt Seyler, den ſeine Theaterluſt ſogar zu einigen höchſt mittelmäßigen ſchauſpieleriſchen Verſuchen verleitete.

---

*) Der Ruf der Truppe reizte Goethe ſeinen Götz von Berlichingen von ihr aufgeführt zu ſehen, er ſchrieb deshalb an Gotter, deſſen Einfluß er kannte, eine Epiſtel in altdeutſchen Verſen, dieſer antwortete ebenſo, ſetzte aber das Unternehmen weiter hinaus

Die wenigen Jahre der Stabilität, welche der wandernden Kunſt am Weimar'ſchen Hofe gegönnt waren, dienten ihr wieder weſentlich zur Sammlung und Erſtarkung. Die Theilnahme der Herzogin Amalie und der literariſchen Häupter, welche damals Weimar ſchon beſaß, Wieland, Muſäus u. A., und die, welche als Gäſte herbeigezogen wurden, befeſtigten die Richtung, welche Eckhof der Geſellſchaft gab und verſchafften ihm ſelbſt eigentlich hier erſt den vollen Ruhm ſeiner Anerkennung**).

Im Jahre 1772 kam Leſſings Emilia Galotti auf die Bühne. Er ſchloß damit ſeine unmittelbar lebendige Einwirkung auf die Schauſpielkunſt ab und ſtellte darin ſeine Ueberzeugung von dem, was der Kunſt jetzt noch Noth thue, der hereinbrechenden Periode unſrer Kraftgenies entgegen. Dies Stück, frei von den Mängeln der

---

*) Ihr Operngedicht Oberon hat ſich lange auf dem Repertoir erhalten.

**) Hier ſah ihn Nicolai zuerſt und ſchrieb: „Es iſt wirklich eine Schande, daß dieſer Mann unter uns ſo verkannt wird. Garrick kann kaum mehr ſein als er.“

Compoſition und der Oekonomie der Handlung, welche ſeine früheren Werke noch zeigten, vollendete die Wohlthaten, welche Leſſing der Schauſpielkunſt erwieſen. Er gab ihr darin Charaktere, welche an innerem Reichthum und Vollendung von keinem ſpätern Dichter übertroffen worden ſind und dennoch dem Darſteller ſo viel zwiſchen den Zeilen zu leſen, zu errathen und zu ergänzen übrig laſſen. An ſämmtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauſpielkunſt niemals zu Ende, ſie findet unerſchöpfliche Anregungen und Aufgaben darin. Eckhof, der als Odoardo den Gipfel ſeiner eigenthümlichen Künſtlergröße erreichte, antwortete, als ihm Nicolai ſeine Bewunderung über die Tiefe ſeiner Auffaſſung äußerte: „Wenn der Autor ſo tief ins Meer der menſchlichen Geſinnungen und Leidenſchaften taucht, ſo muß der Schauſpieler wohl nachtauchen, bis er ihn findet. Dies iſt freilich mühſam und mißlich. Nur wenige Autoren machen es dem Schauſpieler ſo ſchwer wie Leſſing; man kann ſie leicht haſchen, ſie ſchwimmen oben auf, wie Baumrinde.“ Das war es, dieſe unendlich fruchtbringende Mühe, dieſe mißliche Arbeit, welche er der Schauſpielkunſt in dieſen komplicirten Charakteren ſchuf, in dieſem knappen Wortausdruck, der überall ſeine feinere Verſtändigung dem Spiele des Darſtellers überläßt; dieſe ehrenvolle und ſelbſtſchöpferiſche Stellung, welche er damit thatſächlich dem Schauſpieler anwies, von dem er überhaupt forderte: „er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menſchliches widerfahren iſt, für ihn denken" — Das waren die unſchätzbaren Wohlthaten, welche Eckhof, dieſer innige Vertraute des Leſſing'ſchen Geiſtes, ſo tief verſtand, das waren die Beweiſe: in welchem Umfange Leſſing das Weſen der Schauſpielkunſt erkannte.

Wenn mit Emilia Galotti ſich Eckhofs Einfluß auf ſeine Zeit gewiſſermaßen vollendete, ſo erfuhren auch neue Kunſtgattungen während dieſes Aufenthaltes der Seylerſchen Truppe in Weimar eine eifrige Pflege.

Der Trieb, eine idealiſche Gattung des Drama's, durch Hülfe der Muſik auszubilden, war am Weimarſchen Hofe ſchon ſehr feſt gewurzelt. In demſelben Jahre, da Emilia Galotti die Bühne beſchritt, wurde auch der Verſuch mit dem erſten Melodrama: Pygmalion von Rouſſeau, gemacht.

Daß die Erfindung in ſo fern nicht neu war, als ſchon in den Myſterien und bei den engliſchen Comödianten, die Muſik zur Steigerung der ſceniſchen Wirkung benutzt worden war, iſt uns bekannt*); aber das Melodrama brachte in dieſe Benutzung die weſentliche Veränderung: daß die Muſik unternahm, allen Wechſel der Momente zu begleiten, jeden Uebergang der Affekte zu malen, wodurch ihr ein Raum geſtattet werden mußte, den eine natürliche Entwicklung der Darſtellung ihr nicht immer geſtatten konnte. Das Spiel wurde lückenhaft und heftete ſich an ein Beſtreben: durch maleriſche Stellungen und Bewegungen, während der muſikaliſchen Zwiſchenſätze, zu intereſſiren. Man wählte antike Stoffe zu dieſen Melodramen, weil die Tracht, das Spiel mit dem Faltenwurf des Mantels beſonders geſchickt war dieſer Künſtelei Anmuth und Reiz zu geben. Die muſikaliſche Begleitung des geſprochenen Wortes, ſicher eines der herrlichſten Kunſtmittel, wenn ſie mit richtiger Wahl und feinem Maaß auf gewiſſe Scenen und Momente beſchränkt wird, brachte, durch dieſe pretentiöſe Ausdehnung auf ganze Stücke, eine neue, antikiſirende Unnatur in die Schauſpielkunſt, die ſich doch kaum zu nationaler Geſundheit erholt hatte.

---

*) 1. Bd. Seite 196.

Auch die Oper, durch Koch nach Weimar verpflanzt, wurde von Schweitzer eifrig fortgebildet und von Wieland angelegentlich unterſtützt, der überhaupt Melodrama, Ballett und Oper als idealere Gattungen lebhaft in Schutz nahm. Er ſchrieb 1771 für Schweitzer das Vorſpiel „Aurora“, dann den Entwurf zu dem Ballett „Idris und Zenide“ und 1773 „Alceſte“, welche, von Frau Koch geſungen, große Senſation hervorbrachte und wodurch denn die eigentliche Oper wieder hergeſtellt war. Seit mehr als zwanzig Jahren war ſie aus Schönemanns und Kochs erſten beſcheidenen Singſpielen allmählig wieder aufgewachſen.

Die Schauſpielkunſt hatte ſich dieſes Wachsthums keineswegs zu freuen. Schon das Singſpiel war eine offenbar verweichlichende, tändelnde Gattung, in welcher mit leichter Mühe die populärſten Wirkungen obenab zu ſchöpfen waren, indeſſen hatte der anſpruchsloſe, volksthümliche Liederton, den Hiller angeſchlagen, doch der Darſtellung noch ihr volles Recht, ihre ganze Ungezwungenheit und Natur gelaſſen. Das Alles mußte jetzt gegen die Opernprätenſion zurücktreten. Es war die Virtuoſität der italieniſchen Schule, von Piccini mit allen Reizen ausgeſtattet, die, wie in der alten Opernperiode, wieder den Concertgeſang auf die Bühne verſetzte und den natürlichen dramatiſchen Ausdruck durch glänzende Geſangsbravour aus dem Felde ſchlug.

Dieſe Art die Oper wieder einzuführen mußte offenbar den Entwicklungsgang der Schauſpielkunſt kreuzen, bei den ſingenden Darſtellern wieder das gedanken- und bedeutungsloſe, oder höchſt übertriebene Agiren einführen und die lebendige, natürliche Charakteriſtik bei Seite ſchieben.

Der Brand des Schloſſes in Weimar, im Mai 1774, der auch das Theater einäſcherte, gab der Seyler'ſchen Geſellſchaft wieder den Wanderſtab in die Hand; das bunte theatraliſche Leben aber, das ſie hier angeregt, ſollte in ſeinen Eindrücken bleiben und ſpäter wieder mit geſteigerter Wichtigkeit hervortreten.

Glücklich bot der Gothaiſche Hof der Seyler'ſchen Geſellſchaft ein neues Aſyl und ſicherte ihr, durch einen Zuſchuß, den Aufenthalt für einen großen Theil des

Jahres. Nur Leipzig wurde auf einige Monate beſucht, in der baufälligen Wäſer'ſchen Bude geſpielt *), wobei Seyler ein Privilegium zu abwechſelndem Beſuch von Dresden und Leipzig erlangte.

Der Hof von Gotha aber hatte ſo großes Wohlgefallen am deutſchen Schauſpiel gefunden, daß er beſchloß ein bleibendes Theater zu errichten. Als Seyler daher im September 1775 ſein Churſächſiſches Privilegium antrat **), blieben Eckhof, Frau Mecour, das Boeck-Koch und Meier'ſche Ehepaar und Hénicke in Gotha zurück und bildeten den Kern des neuen Hoftheaterperſonals.

Dieſe Gothaiſche Hofbühne war die erſte, vom Hofe bis ins Einzelne unternommene. Selbſt in Wien genoß, wie wir wiſſen, bis zu dieſem Jahre das Theater nur Schutz, Aufſicht und Geldzuſchuß vom Hofe und war im Uebrigen Unternehmern überlaſſen. In Mecklenburg-Schwerin, Weimar und Hannover beſtand ein ähnliches Verhältniß mit Schönemann, Döbelin, Koch und Seyler, hier in Gotha wurde, wie dies zu Velthens Zeit in Dresden war, und wie es heutigen Tages an den Hoftheatern iſt, alle einzelne Perſonen des Kunſt- und Beamtenperſonals vom Hofe direct in Dienſt genommen, ihnen Beſtallungen, Emolumente und Altersverſorgungen, gleich den übrigen Hofbeamten zugeſagt. Der Kammerherr von Lenthe wurde zum Oberdirector ernannt, Schweitzer zum Kapellmeiſter, der Bibliothekar Reichard zum adminiſtrativen und Eckhof zum künſtleriſchen Director.

---

*) Eines Abends entſtand der blinde Lärm: die Gallerie brache ein. Publikum und Schauſpieler flohen, das Gedränge drohte die größte Gefahr. Nur Eckhof, der nicht von der Bühne wich und durch die Gewalt ſeiner Stimme und ſeines perſönlichen Anſehens die Menge beruhigte, verhütete Unglück.

**) In Dresden eröffnete er im Frühjahr 1776 das neugebaute Sommertheater am Lehmann'ſchen, jetzt Link'ſchen Bade.

So wurde dem Meiſter, für ſeine drei letzten Lebensjahre wenigſtens, die Stellung zu Theil, für welche ſeine ganze Individualität geſchaffen, und welche ihm durch die Prinzipalverhältniſſe lebenslang verkümmert worden war.

Er hatte die Begeiſterung für den Ernſt und die Würde ſeiner Kunſt, wie ſie ſein ganzes Sein ausfüllte, auch ſtets von Andern gefordert. Sparſam, ohne Bedürfniſſe und Anſprüche für ſeine Perſon, hatte er allen Gewinn gering geachtet*) und die Regie nur nach ſeiner gewiſſenhaften künſtleriſchen Ueberzeugung geführt, von der er zu oft vorausſetzte, daß ſie die Ueberzeugung ſeiner Prinzipale, ſeiner Mitkünſtler und des Publikums ſein müſſe. War er ſich doch ſo ſicher des Rechten, des uneigennützigſten und beſten Willens bewußt, und hatte er doch die Kenner immer auf ſeiner Seite! Freilich gerieth er dadurch mit dem Geſchmack des großen Publikums und mit dem Vortheil ſeiner Prinzipale, beſonders mit Koch, oft in ſchlimme Colliſionen. Hier in Gotha, an die Spitze einer ſelbſtändigen Kunſtanſtalt geſtellt, von einem edlen, feinſinnigen Fürſten beſchützt, deſſen Billigung alles deſſen, was er unternahm, auch die Billigung des Hofes und des kleinen Publikums nach ſich zog, hier wo bei mäßigen Anſprüchen an äußeren Apparat ſeine Sparſamkeit mit den gebotenen Geldmitteln ausreichte, konnte er ſich ganz ſeinem Lehr- und Förderungstriebe überlaſſen, der die Leidenſchaft ſeines Lebens war.

---

*) in einem ſeiner Gedichte ſpricht er aus:

„O Freund, warum bedau'rſt du mich?
Mein Fleiß iſt meine Luſt: genug — er rühret Dich!
Vergnügt eil' ich durch ihn, ſoll's ſein in's frühe Grab,
Preßt er nur Kennern oft gerechte Thränen ab.
Laß Garrick nur Guineen zahlen,
Mir wird es nie an Glücke fehlen,
So lang mein Fleiß gefällt, ich Zähren ernten kann,
Bin ich, obwohl nicht reich, doch ein glückſel'ger Mann."

Leider wurde ihm die Wohlthat dieſer Stellung zu ſpät. Seine Kraft war gebrochen, und ſeine Direction konnte daher nicht die weitreichende Wirkung auf den allgemeinen Zuſtand der Schauſpielkunſt haben, die ſie unfehlbar gehabt hätte, wenn der Neid des Geſchicks ihm dieſen Poſten um zehn Jahre früher gegönnt hätte. Der Vorkampf in der Entwicklung der Kunſt war ſchon auf ſeinen jungen Nebenbuhler Schröder übergegangen.

Dennoch bewährte ſich die Strenge und Conſequenz ſeiner Grundſätze, die Hingebung ſeines aufopfernden

Willens noch auf das Glänzendſte in ſeiner Direction. Er handhabte vor Allem eine muſterhafte Ordnung, ſie erklärte er für „die Grundlage einer jeden vernünftigen Handlung“, ſie war das Symbolum ſeines Lebens. Mit unerbittlicher Genauigkeit leitete er Vorübungen und Proben. In der Sorgfalt für die Geſammtwirkung der Darſtellungen konnte er ſich nie genügen. Die geringſte Vernachläſſigung erſchien ihm als ein Vergehen, als eine Verſündigung an der Vollendung des Ganzen. Es iſt ein bekannter Zug ſeiner Genauigkeit, daß er zwei jungen Leuten, welche ſich die Freiheit genommen hatten, die Probe von Ines de Caſtro zu verſäumen, weil ſie nichts zu ſprechen, ſondern nur als Hofherren über die Bühne zu gehen und den König zu begrüßen hatten, in einer langdauernden Nachübung bewies, daß ſie noch lange nicht die Fähigkeit beſäßen, dieſe nach ihrer Meinung geringfügige Aufgabe, ihrer ganzen Bedeutung nach, zu löſen.

Solch Verfahren mußte dem Troß der Leichtfertigen unter ſeinen Kunſtgenoſſen, pedantiſch erſcheinen, und den Spitznamen des „Schulmeiſters“ wurde er nicht los. Der didactiſche Trieb, welcher ihn ſo unermüdet in Rath und Lehre gegen jüngere Talente machte, der ihn nöthigte, ſeine Ueberzeugungen und Prinzipien ſelbſt den reiferen Genoſſen mitzutheilen und ſie zu tieferen Studien anzuregen, wurde denen natürlich ſehr läſtig, welche Unwiſſenheit und Gedankenloſigkeit für das Lebenselement der

Schauſpielkunſt zu halten pflegen. Dennoch wirkte Eckhofs Bemühen, wie alles Gute, unſcheinbar und verſpottet, langſam aber dauernd fort. Für den Segen ſeines Einfluſſes zeugte die Richtung manches Talentes, zeugten in ſeinen letzten Lebensjahren noch die merkwürdigen Kunſtjünger Beil, Beck und Iffland.

Als Schauſpieler konnte er in dieſen Jahren keine hervorragenden Arbeiten mehr liefern, nur im Julius von Tarent von Leiſewitz reihte er die Rolle des alten Fürſten, in Hamlet die des Geiſtes noch ſeinen trefflichſten Darſtellungen an. Unter ſeinen Directionsmaßregeln verdient es Erwähnung, daß er die ſtets erſtrebte Gelegenheit, wichtige Schritte in der Coſtümtreue zu thun, ſogleich ergriff, als Koch in Berlin und Schröder in Hamburg darin vorangingen. In Julius von Tarent und Hamlet wurde ein mittelalterliches Coſtüm eingeführt, mit dem Melodrama Ariadne auf Naxos von Gerſtenberg und Benda eine Annäherung an die Antike verſucht, die freilich, wie der Kupferſtich von Frau Brandes in dieſer ihrer berühmteſten Rolle zeigt, noch weit genug von antiken Abbildungen der Ariadne entfernt iſt. Genug, daß doch die gepuderte Friſur und der Reifrock verbannt waren und Eckhof die Beruhigung hatte, daß unter ſeiner Direction etwas geſchehen war: der Natur und Wahrheit auch in der äußeren Erſcheinung näher zu treten.

An den großen literariſchen Bewegungen dieſer Theaterepoche vermochte er nur zaghaften Antheil zu nehmen; ſein Geſichtskreis ſchloß mit Leſſing ab. Bis dahin hatte er für alle Fortſchritte das lebhafteſte Intereſſe gezeigt. So äußerte er in ſeiner Correſpondenz mit dem Dichter Weiße*) Vorſchläge zu Abſchaffung des Alexandriners, rieth zuerſt nur den Reim wegzulaſſen, um das Publikum vom Wortgeklingel zu entwöhnen und dann zum fünffüßigen Jambus überzugehen. Ihm lag es am Herzen, der Schauſpielkunſt eine allmählige, keine ſprungweiſe Entwicklung zu verſchaffen. Er wußte was es gekoſtet hatte bis dahin zu kommen, wo die Kunſt ſeiner Zeit ſtand. So fürchtete er die Folgen der Shakespeare'ſchen Stücke und äußerte gegen Iffland: „Das iſt nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Luſt hätte, die kräftigen Menſchen darzuſtellen, welche darin aufgeſtellt ſind, ſondern weil dieſe Stücke unſer Publikum an die ſtarke Koſt gewöhnen und unſere Schauſpieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftſprüche ſagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er ſie ſagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauſpieler Alles."

Gewiß iſt dies eine merkwürdige Aeußerung, welche uns in die ſelbſtſchöpferiſche Thätigkeit der älteren Schauſpielkunſt einen deutlichen Blick thun läßt. Eckhof fürchtete, daß die Poeſie die Schauſpielkunſt überwachſen und ſie zu ihrer bloßen Dienerin machen könne. Er hatte einen prophetiſchen Blick, aber der Glanz von Shakeſpeare's gedankenreicher Sprache blendete ihn doch zu ſehr, ſonſt würde er erkannt haben, daß dieſe gar nicht des Dichters vornehmſte Eigenſchaft ſei, und daß die grandioſe Wahrheit ſeiner Charakterzeichnungen der Schauſpielkunſt gerade die gedeihlichſten Aufgaben darbiete.

---

*) Dieſer benutzte ſeinen Rath bei ſeinen dramatiſchen Arbeiten, ſchrieb z. B. in Folge deſſen ſeinen Richard III. weſentlich um.

Genug, Eckhofs Miſſion war erfüllt, Erſcheinungen wie Goethe's Götz und Shakeſpeare's Stücke wuchſen über ihn hinaus; es kam eine andere Zeit. Sein Leben aber, vollendet in ſich und abgeſchloſſen in der Fülle ſeines Wirkens, fordert jetzt die aufmerkſamſte und ausführlichſte Betrachtung ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit.

Die vornehmſte Tugend eines Schauſpielers, die Hingebung an die Totalwirkungen ſeiner Kunſt, übte er mit muſterhafter Unermüdlichkeit. Daß es ihm, bei ſeinem Eifer anzuordnen und zu lehren, nicht darum zu thun war, ſich voranzuſtellen und ſeinen Genoſſen zu überheben, das bewies er durch Uebernahme von untergeordneten Rollen bis in ſein Alter. Noch zur Zeit der Hamburger Entrepriſe ſpielte er zweite Liebhaber wie den Silvio im Diener zweier Herren und Rollen wie den Koch und Kutſcher im Geizigen. Ja in ſeinem Eifer für das Gelingen der Geſammtaufführung ſah man ihn ſelbſt ohne Bedenken Hand anlegen, wenn es galt, irgend einer Mangelhaftigkeit in der Theatermaſchinerie augenblicklich abzuhelfen.

Sobald es darauf ankam, ſeinen Stand oder die Bühne zu vertreten, welcher er angehörte, war er ſtets in jeder Weiſe dazu bereit. Bei den Ackermann'ſchen Maskeraden in Hamburg erbot er ſich die Billets abzunehmen, damit etwaige Differenzen mit den Masken mit Anſtand geſchlichtet würden; und wenn er ſich auch dieſes Geſchäftes mit etwas feierlicher Wichtigkeit entledigte, ſo zeugte das gewiß um ſo mehr von ſeinem erhöhten Beſtreben: ſeinen Stand auf das Würdigſte zu repräſentiren.

Daß er ſich gern in allgemeine Anordnungen miſchte, gern Alles von ſich abhängig machte, bei Ackermanns Geſellſchaft ſich Abends, wo es anging, der Glocke bemächtigte, mit welcher die Zeichen gegeben wurden und welche daher als Symbol der Oberaufſicht galt, das Alles mochte Schröder rügen und lächerlich machen, der es doch nur aus Mißgunſt gegen des Meiſters Anſehen that: Ackermann ließ ſich die Einmiſchung des alten Freundes gern gefallen, er wußte was ſie wog.

Daß Eckhof beſcheiden zurücktrat, wo er ſich nicht vollberechtigt halten durfte, zeigt ſein Verfahren mit ſeinen literariſchen Arbeiten. Er hat mehrere Ueberſetzungen franzöſiſcher Stücke geliefert*), aber keine unter ſeinem

---

*) Die Mütterſchule. Die wüſte Inſel. Der Freimaurer.

Namen drucken laſſen*), ja als Leſſings Ueberſetzung von Diderots Hausvater erſchien, unterdrückte er die ſeinige, welche ſchon geſpielt wurde, nicht nur, ſondern er ging ſeinen Kunſtgenoſſen mit dem Beiſpiele voran: die Rolle des Hausvaters — die er, ſelbſt nach Schröders Urtheile, vortrefflich ſpielte — nach Leſſings Ueberſetzung umzuſtudiren.

Der Vorwurf der Rollenſucht iſt ihm oft gemacht worden, und freilich gab er ſich bei Eröffnung des Hoftheaters am 2. October 1775 eine ſtarke Blöße, indem er in Zaire den Orosman und Luſignan zugleich ſpielte. Die Unzulänglichkeit des Perſonales, die bei kleinen Wandertruppen dergleichen Einrichtungen hervorrief, konnte hier nicht als Entſchuldigung gelten, und Eckhof gab ein böſes Beiſpiel, das unter ſeiner Autorität zum erſtenmale namhaft in die Kunſtgeſchichte trat und die Wiederholung ähnlicher Kunſtſtücke bis in unſere Tage fortgepflanzt hat.

Rollenſüchtig, d. h. begierig, ja unerſättlich nach

Der galante Läufer. Der Menſch auf gut Glück. Crispin als Lehrmeiſter. Der Wucherer von Adel. Der verlorne Sohn. Don Quixote. Blinde Kuh.

*) Bei den damals ſehr häufigen Schauſpielerbenefizen war es gebräuchlich, das Stück, welches zum Vortheil des Schauſpielers aufgeführt wurde, auch zu ſeinem Vortheile gedruckt zu verkaufen. Daher kamen eine Menge von einzelnen Ueberſetzungen in den Buchhandel.

Aufgaben für ſeine Productionskraft, muß natürlich ein jedes Talent ſein, das von wahrem Kunſttriebe beſeelt iſt; der Tadel der Rollenſucht zielt daher nur auf das mißverſtandene Gelüſt nach Aufgaben, welche der künſtleriſchen Individualität nicht angemeſſen, alſo in andern Händen beſſer aufgehoben ſind. Von dieſer falſchen Rollenſucht ſehen wir aber faſt alle großen Talente in der ganzen Theatergeſchichte angeſteckt. Man muß ſich hüten, ſie ſchlechthin als ein Erzeugniß der Eitelkeit zu bezeichnen, viel öfter iſt es eine Verirrung des Schöpfungstriebes, welcher bei einer vollkommenen inneren Anſchauung von einer Rolle, die eignen Mittel zur Ausführung nicht genug in ſtrenge Rechnung zieht. Da die Production des Schauſpielers in ſeine Perſönlichkeit gebannt bleibt, — deren Grenzen bekanntlich die Selbſterkenntniß ſehr ſchwer ermißt — ſo ſind ihm Unternehmungen, welche ſeinem Talente unangemeſſen ſind, viel eher zu verzeihen als allen andern Künſtlern, denen daſſelbe doch auch begegnet.

Wir haben geſehen: Schönemann, Koch, Ackermann drängten ſich zu ernſten Rollen, Frau Henſel zu leicht graciöſen, die ihnen alle nicht anſtanden. Eckhof verharrte zu lange in Rollen, wie Mellefont in Sara, welche Jugend und Anmuth bedingen, die eigentlich nie an ihm zur Erſcheinung gekommen waren. Auch hatte er Vorliebe für komiſche Rollen, in welchen ihm ſklaviſche Nachahmung von mittelmäßigen franzöſiſchen Muſtern, ſogar Uebertreibung bis zur Karikatur vorgeworfen wurde. Dies that beſonders Schröder. Sein Urtheil würde, um ſeiner Animoſität gegen Eckhof willen, wenig Glauben verdienen, wenn nicht andre Stimmen, ſelbſt Leſſing's — der für Eckhof entſchieden eingenommen war — es unterſtützten. Er ſagt von deſſen Darſtellung des Strabo in Regnards Democrit: „Die Art, mit der la Thorillière die Erkennungsſcene zuerſt ſpielte, hat ſich von einem Acteur zum andern fortgepflanzt. Es ſind unanſtändige Grimaſſen; aber da ſie durch Ueberlieferung bei Franzoſen und Deutſchen geheiligt ſind, ſo kommt es niemandem ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu ſagen, daß man ſie kaum in dem niedrigſten Poſſenſpiele dulden ſollte.“ Auch Iffland geſteht, daß das Kopiren von Eckhofs komiſchem Spiele ihm im Anfange ſeiner Laufbahn Nachtheil gebracht, daß er es bald als fehlerhaft erkannt habe.

Hingegen mangelt es auch ſeinen komiſchen Rollen eben ſo wenig an unbedingten Verehrern, als ſeinen tragiſchen, und wenn man ſich Eckhofs künſtleriſche Individualität aus den Zeugniſſen ſeiner Zeitgenoſſen vergegenwärtigen will, ſo iſt das nächſte, augenfällige Ergebniß, daß die erſten Köpfe jener Zeit ihm eine maaßloſe Bewunderung zollten. Nicolai ſagt von ihm: „Eckhof, ein Schauſpieler der erſten Größe, dergleichen ein Jahrhundert nur einmal hervorzubringen pflegt, der den ganzen Umfang ſeiner Kunſt ſo ſehr erſchöpfte, der in ſeinen beſten Jahren von der heftigſten oder innigſten tragiſchen Rolle bis zur feinſten oder zur niedrigſten komiſchen Rolle alle in gleicher Vollkommenheit ſpielte, war der erſte, der durch Leſſings Umgang erleuchtet, anfing, die dramatiſchen Werke aller Nationen, jede nach ihren Sitten, zu ſtudiren und jede auf eine andere Art zu behandeln. Er verſchmahte dabei allen theatraliſchen Flitterſtaat der Declamation, die auf Stelzen ging, und ſuchte die wahren Töne der Natur. Er fuhrte in's Trauerſpiel den ſimplen Ton ein, welcher der Würde und Zärtlichkeit gleich fähig iſt, und wußte ihn von der ſimpelſten Sentenz bis zum feurigſten oder wuthendſten Ausdruck abzuſtufen. Er führte im Luſtſpiele den naturlichen ungezwungenen Converſationston ein, ſo wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrſcht. Wenn er auf's Theater trat, ſo war er bis zur äußerſten Illuſion ganz der Mann, den er vorſtellte. Diejenigen, welche dieſen unnachahmlichen Schauſpieler in den ſo ſehr verſchiedenen Rollen des Odoardo, Kodrus, Favel, des tauben Apothekers, Advocaten Patelin und des Bauern mit der Erbſchaft*) geſehen haben, und beſonders diejenigen, die ſich noch erinnern können, wie es vor ihm auf den deutſchen Bühnen ausſah, werden mir Recht geben.“

---

*) Dieſe Rolle gab er, ſelbſt nach Schröder's Urtheil unübertrefflich, in plattdeutſcher Sprache und mit ſo ungezwungener Natur, daß ein Bauer unter den Zuſchauern ausrief: „Wo hebben de Lüt man den Buren herkregt?" und ſich ſchlechterdings nicht wollte bedeuten laſſen, daß der Bauer von einem Schauſpieler dargeſtellt werde.

In gleicher Weiſe äußert ſich Schink, was um ſo mehr in's Gewicht fällt, weil Schink ein ganz entſchiedener Partiſan Schröders war. Er ſagt: „Eckhof iſt ſo ſicher unter den Schauſpielern geweſen, was Leſſing unter den Dichtern war: der Erſte, der Unerreichliche! Wer kannte, wie er, ſo alle Falten des Herzens, wer ſo alle Farben und Kontraſte der Stände? Wer hatte ſo alle Klänge und Töne der Leidenſchaft in ſeiner Gewalt? Wer war ſo immer der Menſch, den er vorſtellte und ſo niemals Eckhof? Wer machte ſo Voltaire's und Corneille's Todtengerippe zu ſeelenvollen, kraftvollen Weſen, Herz und Geiſt intereſſirend? Wer wachte ſo für den Dichter, wenn er ſchlief? Wer that, wie er, der Kunſt weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch die gewaltige Täuſchung, zu der er uns hinriß. Man konnte von ihm ſagen, was Pope von Shakespeare ſagt: Er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur ſelbſt, und man muß nicht ſowohl ſagen, daß er nach der Natur, ſondern durch ſie geſpielt habe. Von Richard III. bis zum Maſuren, vom Fayel bis zum Advokaten Patelin, war ſein Spiel immer tiefes Studium der Natur, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu ſchmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Bruſt, hart wie Kieſelſtein, die feurigſten Funken des Mitleids zu ſchlagen und all den Sturm der Leidenſchaften in unſre Seele zu ſtürmen — war für Eckhofs Talent ein Spiel.“

Von der herzenbezwingenden Gewalt in Eckhofs Rede giebt Nicolai noch ein Zeugniß in dem Bericht über den Beſuch, den er ihm mit Mylius und Muſäus in Weimar gemacht, wobei ſie ihn bewogen hätten, ihnen etwas vorzuleſen. Eckhof habe dazu eine Scene aus Kodrus, dann die Scene des Wiederſehens aus Zaire zwiſchen Luſignan und ſeinen Kindern gewählt. Und nun, in Schlafrock und Nachtmütze, die Brille auf der Naſe, im Großvaterſtuhle ſitzend, habe er die tiefſte tragiſche Erſchütterung bei ihnen hervorgerufen, daß ihnen die Thränen über die Wangen gerollt. Und gleich darauf habe er, vom Stuhle aufgeſprungen, den Schlafrock abgeworfen, eine Scene aus dem „Bauer mit der Erbſchaft“ mit ſo drolliger Ergötzlichkeit dargeſtellt, „daß von der vorigen Würde und innigen Empfindung kaum noch eine Spur vorhanden geweſen. Bis auf die ausgebogenen Knie, die aufgezogenen Schultern, bis auf jede Muskel des Geſichtes war der Bauer da, bis auf die geringſte Bewegung der Hand war Alles komiſch.“

Der Glaube an Eckhofs Redezauber war ſogar bis zur Fabel geſtiegen, man erzählte: er habe einen Engländer, der bei ſeiner raſchen Durchreiſe ſchlechterdings eine Probe Eckhof'ſcher Kunſt mitnehmen wollen, das deutſche A B C mit ſo mannichfachen Abſtufungen des Ausdruckes vorgeleſen, daß der Engländer durch Thränen, Schrecken und Schauer bis zum lauteſten Gelächter getrieben worden ſei.

Ob Eckhof den übermüthigen Humor zu ſolchem Scherze beſeſſen, ob ſeine Redlichkeit ihn zugelaſſen hätte, iſt ſehr zu bezweifeln. Ueberhaupt können uns alle dieſe Zeugniſſe nur den unbegrenzten Enthuſiasmus beweiſen, den Eckhof im letzten Stadium ſeiner Laufbahn erregte, nicht aber ein Bild von ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit geben. Dazu müſſen wir beſtimmtere individualiſirende Zeugniſſe aufſuchen.

Ifflands Urtheil über ihn lautet: „Die Darſtellungen, worin dieſer Künſtler am meiſten ſich bewährt hat, waren Anſtandsrollen, Väter und fein komiſche Charaktere. Im Fache der Könige und Helden zeigte er ſich allerdings ſeines Namens würdig; doch ließ ſeine faſt kleine Geſtalt bei dem Anfange ſolcher Rollen etwas zu wünſchen übrig, wenn auch die perſönliche Würde, die ihm eigen war, bald dieſen erſten Eindruck verſchwinden ließ. Den Vers hat er nicht bloß nach einer Melodie in's Ohr ſchallen laſſen*), ſein Vortrag der Verſe war Darſtellung des erhöhten Seelenzuſtandes, aber ſtets blieb dabei der Charakter feſt ſtehen, und durch leiſe Andeutungen wurde uns oft der Menſch vorgeführt, ſo daß nie leere Rednerpracht den Hörer erkältete. Dem proſaiſchen Dialog gab er das Leben der guten Geſellſchaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab ſie als Reſultate des Nachdenkens der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor, er gab den Seelenzuſtand ſelbſt, er ging vom Herzen zum Herzen und ſo wie er ſtets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menſchen von allen Ständen zu einem Gefühl. Der verſtändige, ſeltene, immer beſtimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halſes, des Kopfes machte, die weiſe Verwendung ſeiner Schritte, die kluge Deutung ſeiner Handgeberde, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er ſich zu eigen machen wollte. Sandte er dieſen das Geſicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punkt hin, wo er wirken wollte, ſo war ihm ſtets die Eroberung gewiß, welche ſein Genie verlangte.“

---

*) Von dem Fehler noch hörbarer Skanſion wäre er demnach in ſeinen letzten Lebensjahren, in denen Iffland ihn beobachtete, frei geworden.

Für den vielſagenden Ausdruck ſeiner Geſten führt auch Leſſing einen Zug an, als er in der Dramaturgie die Rolle des Dorimont in Cenie beſpricht und zuerſt die Miſchung von Sanftmuth und Ernſt, von Weichherzigkeit und Strenge rühmt, mit welcher Eckhof den Charakter verwirklicht, und dann fortfährt: „Wenn er zum Schluſſe des Stückes vom Mericourt ſagt: „Ich will ihm ſo viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die ſein Vaterland iſt, aber ſehen mag ich ihn nicht mehr!‘“ Wer hat den Mann gelehrt, mit einem nur erhobenen Finger, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land iſt, dieſes Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böſes Land. Tot linguae, quot membra viro!"

Auch bei Gelegenheit des Sidney von Greſſet lobt er Eckhof's „Reichthum von malenden Geſten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichſam Figur und Körper giebt und ſeine innerſten Empfindungen in ſichtbare Gegenſtände verwandelt."

Verſchwiegen darf dabei nicht werden, daß auch das Uebermaaß jener malenden Geſten an Eckhof getadelt worden iſt, daß man ihm nachgeſagt: er wolle zu viel malen, zu viel beſchreiben, und ſeine Geberden wären daher in der höchſten Leidenſchaft zu Zeiten convulſiviſch, in komiſchen Rollen geſucht und überſtudirt erſchienen.

Daß Eckhof noch zur Zeit der Hamburger Entrepriſe einen Anflug von franzöſiſch preciöſem Weſen gehabt habe, geht deutlich aus dem ausführlichen Lobe, welches Leſſing ihm über die Rolle des Evander im Kodrus ertheilt, hervor. Leſſing ſagt: „Eckhof mag eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinſten noch immer für den erſten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm ſehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent iſt dieſes, daß er Sittenſprüche und allgemeine Betrachtungen, dieſe langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anſtande, mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält." Nachdem er nun die innere Entſtehung der Sentenzen, in ruhigen und heftigen Situationen, entwickelt, bezieht er ſich auf Eckhofs Darſtellungsweiſe, indem er ſagt: „Mit eins tritt der fortſchreitende Fuß feſt auf, die Arme ſinken, der ganze Körper zieht ſich in den wagerechten Stand; eine Pauſe — und dann die Reflexion. Der Mann ſteht da in einer feierlichen Stille, als ob er ſich nicht ſtören wollte, ſich ſelbſt zu hören. Die Reflexion iſt aus — wieder eine Pauſe — und ſo wie die Reflexion abzielt, ſeine Leidenſchaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder ſetzt allmählig das Spiel ſeiner Glieder wieder in Gang." Es iſt wohl keine Frage, daß dieſe Darſtellungsweiſe an die conventionelle Feierlichkeit der Verſailler Schule erinnert, und das Bild vervollſtändigt ſich uns, wenn wir uns Eckhof im größten Theil ſeiner Heldenrollen im franzöſiſchen Staatskleide agirend denken, wie Schröder ihn zuerſt als König Canut von Elias Schlegel ſah und dennoch wider ſeinen Willen zur Bewunderung hingeriſſen wurde. Die unſcheinbare hochſchultrige Geſtalt im rothen gallonirten Kleide mit Stern und Band, einer Knotenperrücke, goldbeſetztem Federhute, mit den herkömmlichen kurzen Sammethoſen, Schnallenſchuhen, dem Galanteriedegen, einen Krückenſtock über die rechte Hand gehängt, die er ſelten aus dem

Buſen zog, die linke Hand auf die rechte oder auf den Rücken gelegt. War es möglich, in ſolcher Tracht und der Haltung, die ſie bedingt, bei der franzöſiſch zugeſchnittenen Diction, den nordiſchen Helden ohne eine vornehme franzöſiſche Nuance zu geben? Wäre es ſogar recht geweſen? Nicolai rühmt ja von Eckhof, daß die Nationalität und der Charakter des Stückes ſeine Auffaſſungsweiſe motivirt habe.

Wie wird dagegen die ungezwungene Natur in ſeiner Darſtellung des Tellheim und beſonders des Odoardo geprieſen!

Dieſe Rolle muß nach allen Zeugniſſen der bedeutendſten Männer jener Zeit gerade durch die äußere Unſcheinbarkeit ſo gewaltig gewirkt haben, durch die zurückgedrängte, bezähmte, innerlich kochende Leidenſchaft. Schink ſagt in ſeiner weitläufigen Auseinanderſetzung des Spieles: „Seine Töne des erſtickten Zornes, der knirſchenden Wuth, des zuſammengebiſſenen Schmerzes, ſein Lachen der Verzweiflung — wer kann das malen? Jeder Ausdruck muß ſich da erſchöpfen. Sein „doch, doch meine Tochter!“ nie iſt es wieder in eines Schauſpielers Seele, in eines Schauſpielers Mund gekommen, was das war!“

Nicolai ergänzt das Urtheil in den Worten: „Alles in ſeinem Spiele war ſo zuſammenſtimmend, ſeine innern Empfindungen entwickelten ſich durch kleine Bewegungen ſo unvermerkt und doch ſo ſchrecklich, daß bei dem

Herausreißen einer einzelnen Feder aus der Hutbeſetzung den Zuſchauer ein kalter Schauer überlief*).“

Nach der Vorſtellung des Stückes in Leipzig äußerte Engel, — der übrigens bis an ſein Ende Eckhof für den unvergleichlich größten Schauſpieler erklärte, — „Um die Emilie ganz zu faſſen, muß man Eckhof den Odoardo ſpielen ſehen, das iſt ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern ſind mir geſchwollen!“ Und als ihm Eckhof nun vorgeſtellt wurde, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten, und beide Hände erhebend, rief er: „Das Männchen da iſt nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, ſtark und ſtämmig!“

Zuletzt, um Eckhofs Bild zu vervollſtändigen, darf Schröder, ſein unerbittlicher Tadler, nicht ungehört bleiben. Er geſteht, viel von ihm gelernt zu haben, beſonders in der Kunſt des Vortrages; denn in Eckhofs Munde ſei die ſchaalſte Proſa in Poeſie verwandelt worden; der bloße Ton ſeiner Stimme habe Thränen entlockt. Als er ihn in Braunſchweig zum erſtenmale geſehen, habe die wenig imponirende Erſcheinung ihm und ſeinen jungen

---

*) Dies Spiel iſt ſeitdem in der Darſtellung des Odoardo typiſch geworden, und man kann die Progreſſion des theatraliſchen Ausdruckes daran meſſen. Eckhof riß eine Feder aus dem Hutbeſatze, jetzt ſieht es an der Stelle, wo Odoardo ſteht, oft aus, als ob eine Henne gerupft worden wäre.

Kameraden eine große Geringſchätzung eingeflößt, und ſie hatten ſich gefaßt gemacht, bei der Vorſtellung des Oedip den Meiſter tüchtig auszulachen zu können. Bei den erſten Verſen aber, die Eckhof geſprochen:

„Ihr Völker, die der Schmerz in dieſen Tempel führt,
Bringt Thränenopfer dar! Vielleicht wird Gott gerührt!“

ſei ihm von dem unnachahmlichen Wohllaute des Vortrags, dem kein Herz habe widerſtehen können, die Bruſt geſchwollen und aller Spaß vergangen.

Schröders ſummariſch Urtheil lautet: „Eckhof war der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, er wäre ſicher als Schauſpieler eben ſo groß geweſen, hätte ihm die Natur einen beſſeren Körper gegeben, hätte er nie ein franzöſiſches Theater geſehen und nicht den größten Theil ſeiner Bildungsjahre in Hamburg und in einem beſchränkten bürgerlichen Zirkel verlebt, der ihn mit dem Ton der großen Welt unbekannt ließ. Seine Erholungsnachmittage verbrachte er in einem Weinhauſe auf dem Steinwege, deſſen Wirth Klapmeier hieß. Hier ſaß er einigen alten Bürgern und Bürgeroffizieren obenan, erklärte ihnen den Zuſammenhang der Weltbegebenheiten aus den Zeitungen, ſprach faſt allein und war zwanglos wie auf ſeiner Klauſe. Deshalb entſah er ſich auch auf der Bühne nicht zu räuſpern, kaum halbgewendet auszuſpucken und fortzuſprechen. So fehlerhaft gebaut war ſein Körper, daß römiſchen und türkiſchen Kleidern ein ausgeſtopftes Herz untergenäht werden mußte. Die ungeheuren Ballen ſeiner Füße zu verdecken, fiel ihm gar nicht ein. Als knechtiſcher Nachbildner der Franzoſen übertrieb er nicht nur in ſtarkkomiſchen Rollen, ſondern auch in heftigen, verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerſpiels. Ein der Sprache unkundiger Ausländer würde bei einigen Stellen des Oedip, Brutus, Richard, Mellefont, Beverley vielleicht gelacht haben. Aber wer ihn verſtand, vergaß alle Mängel über ſeine unerreichbare Declamation, und ſein Canut, ſein Kodrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verſtändigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angeſtaunt werden. Reden gemiſchter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit. In ſeinem: „Theophan, Sie ſind doch wohl ein ehrlicher Mann!" in „Nimm mir auch Deinen Pudel mit! Hörſt Du, Juſt?" lag eine Welt voll Ausdruck."

Daß Eckhof auf ſolche Schilderungen von gemiſchter Stimmung — die ſo zarte Farben, ſo leiſen Ausdruck fordern, und bei dem großen Publikum ſo gar keine Anerkennung finden — vornehmlich ausging, erkennt man noch aus andern Urtheilen, auch aus Leſſings. Welch ein ſchönes Zeugniß, ſowohl für die tiefe Innerlichkeit, als für die Anſpruchsloſigkeit ſeines Spieles iſt es, daß Schröders Biograph erzählt: Eckhof ſei ſelten und viel ſeltner applaudirt worden, als andre, ſogar mittelmäßige Schauſpieler neben ihm.

Mag man indeſſen von all dieſen Urtheilen auch die Unbedingtheit des Lobes entſchieden ablehnen, dagegen allen Tadel willig aufnehmen, ſo tritt Eckhofs Künſtlergeſtalt dennoch als die erſte ſchöpferiſche Größe in der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt hervor. Mag es immerhin ſeinen komiſchen Geſtalten an Originalität, an Grazie, ja an Geſchmack gemangelt haben, mag er in jugendlichen Rollen und als Repräſentant vornehmer Weltmanier nicht als muſterhaft gelten — an wahrhaft innerer Würde und tragiſcher Kraft, an Einfachheit und Natur, an eigenthümlich deutſchem Ausdruck iſt er — auf der Höhe ſeines Lebens — ohne allen Zweifel das erſte ausgebildete Muſter geweſen.

Während die Neuber das Falſche abſtellte, die Verworrenheit lichtete, das Verkehrte verbannte und in dieſer negativen Wirkſamkeit nur an Nachahmung der Franzoſen erſt einen Anhalt finden konnte, befreite Eckhof die Kunſt nicht nur allmählig von dieſer Abhängigkeit, ſondern er offenbarte erſt die nationale Eigenthümlichkeit unſres theatraliſchen Ausdruckes, er erfand die eigentlich deutſche Schauſpielkunſt. Er hat dem deutſchen Worte, dem deutſchen Geiſte auf der Bühne die erſten, für alle Zeiten entſcheidenden Siege erfochten. Wenn die Neuber das Theater aus Geringſchätzung und Verachtung, aus dem bloßen Pöbelantheil rettete und zuerſt die Aufmerkſamkeit der Gebildeten und Vornehmen darauf lenkte, ſo hat Eckhof es in entſchiedene Achtung und Vertrauen gehoben, hat ihm den wärmſten Antheil der bedeutendſten Köpfe gewonnen. Er hat die Schranke gebrochen, welche die Schauſpielkunſt außerhalb der geordneten Zuſtände, außerhalb des Schutzes und der thätigen Förderung der ſtaatlichen Gewalten hielt; die erſten Hoftheater zu Schwerin, Weimar und Gotha, der erſte Verſuch eines Nationaltheaters zu Hamburg wurden mit den Geſellſchaften unternommen, an deren Spitze Eckhofs Name glänzte; zufallig kann das nicht geweſen ſein*).

Mit Recht wird er daher der Vater unſrer Schauſpielkunſt genannt; denn es iſt ſeine Kraft, die ſie erzeugt, ſeine nimmerraſtende Liebe und Sorgfalt, die ſie bis zum letzten Hauche ſeines Lebens erzogen hat. Er iſt der gerechte Theilhaber an dem Ruhme Leſſings: das deutſche Drama erſchaffen zu haben.

Ein Blick auf Eckhofs Privatleben und perſönlichen Charakter lehrt uns natürlich erſt ſeine künſtleriſche Individualität ganz begreifen. Iſt ſchon jedes andre Kunſtwerk als die höchſte Blüthe der Perſönlichkeit des Künſtlers zu betrachten, um wie viel mehr wird des Schauſpielers Perſönlichkeit, die das Material zu ſeinen Werken hergiebt, dabei mitſprechen! Hier durchdringen Kunſtwerk und Künſtler ſich ſo gänzlich, daß Eines das Andere erſt vollſtändig erklärt.

---

*) Gab doch der Herzog von Gotha bald nach Eckhofs Tode das Hoftheater wieder auf.

Eckhof hat es niemals nöthig gehabt, ſich auf den widerſinnigen Grundſatz zu ſtützen: daß man den Künſtler vom Kunſtwerke ſcheiden müſſe. Die laxe Moral und die ſeichte Kunſtanſchauung, welche dieſen Grundſatz gemeinſchaftlich erzeugt haben, waren Eckhofs grundehrlicher Seele fremd. Durch und durch gewiſſenhaft, wie er war, konnte er ſich über die Nothwendigkeit nicht täuſchen, daß der Schauſpieler ſeine Seele rein erhalten müſſe, wenn menſchliches Leben ſich darin unverzerrt abſpiegeln ſolle. Die religiöſe Treue, mit welcher er ſeine Kunſt übte, trieb ihn an: die Moral in ſeinem Leben auszuüben, die er auf der Bühne predigte, die Leidenſchaften und Laſter, die er dort als verderblich darſtellte, an ſich ſelbſt zu bekämpfen. Die verſittlichende Gewalt ſeiner Kunſt äußerte ſich an ihm ſelbſt zunächſt, weil es ihm wahrhafter Ernſt damit war.

Wie er Alles mitzutheilen ſtrebte, ſo hat er auch über die Nothwendigkeit einer beſonders eifrigen Moral für den Schauſpielerſtand ein Vierteljahr lang in ſeiner Schauſpieleracademie verhandelt. Sein fleißiger Kirchenbeſuch war nicht nur der Beobachtung damaliger Sitte, ſondern innerem Bedürfniſſe zuzuſchreiben. Unter ſeinen Gedichten fand Reichard nach ſeinem Tode mehrere, die er Kirchenſtücke nannte. Er pflegte in Hamburg gern über die Predigten zu debattiren, wenn er nach dem Gottesdienſte eine der angeſehenen Familien beſuchte, die mit ſeinem Umgange eine auffallende

Ausnahme von der geſellſchaftlichen Ausſonderung des Schauſpielerſtandes machten.

Auch für philoſophiſche Unterſuchungen zeigte er lebhaften Antheil, und in gewiſſen regelmäßigen Zuſammenkünften von Kaufleuten und Gelehrten in Hamburg beobachtete Schütz, daß Reimarus ſich gern der Wißbegierde Eckhofs hingab. Dieſe Thatſache entkräftigt wenigſtens Schröders Behauptung, daß Eckhof ausſchließlich bei Klapmeier und mit Spießbürgern verkehrt habe, obſchon damit gar nicht in Abrede geſtellt werden ſoll, daß Eckhofs Bildung und ſein ganzer Habitus beſchränkt bürgerlich geweſen. Sein Geiſt ging mehr in die Tiefe als in die Weite, von dem wild-genialen, geiſtreich-regelloſen Weſen, das man ſich gewöhnt hat von einem guten Schauſpieler unzertrennlich zu glauben, zeigte Eckhof vollends keine Spur.

Das erſte große deutſche Schauſpielermuſter war ein ehrbarer, rechtſchaffener und gottesfürchtiger Mann, dem keine einzige Eigenſchaft eines ächten Chriſten und guten Bürgers fehlte. Ordnung und Fleiß waren ſeine Cardinaltugenden. Seiner emſigen Arbeit, ſeinem unermüdlichen Nachdenken und ſeinem raſtloſen Bildungsbeſtreben verdankte er ſeine Meiſterſchaft. Er war ein guter Ehemann, der ſeine liebe Noth hatte, die Theaterſtellung der mittelmäßigen Frau zu verfechten, in den letzten dreizehn Jahren ſeines Lebens die arme Blödſinnige mit unermüdlicher Geduld pflegte und mit Standhaftigkeit einen häuslichen Jammer ertrug, den er mit den Worten bezeichnete: er trage das blutige Hemd der Dejanira. Er war ein ſparſamer Wirth, der ſich bei ſolcher häuslichen Noth mit Entbehrungen durch ſeine beſchränkte Lage hindurchſchlug; denn der erſte große deutſche Schauſpieler brachte es lebenslang nicht höher — ſelbſt als er Director war — als auf ſechshundert Thaler Gehalt und neun Klafter Holz.

Mag immerhin ſeine Ordnungsliebe zur Pedanterie, ſein ehrenfeſtes Weſen zu Spießbürgerei geneigt haben, wer wollte ihm das nicht verzeihen? Wir haben es mit einem durch und durch deutſchen Manne zu thun. Mag ſein, daß er ſich gern reden hörte und von ſeiner Wichtigkeit und Würde etwas hielt, ſollte er denn gar nicht wiſſen, wie weit er ſeine Genoſſen an Kraft und Einſicht überragte? Mag ſein, daß er geneigt war Andersdenkende für ſeine Feinde zu halten und, in ächter Schauſpieler-Hypochondrie, Dinge und Menſchen ſchwärzer zu ſehen, als ſie waren. Wer ſich eine Vorſtellung davon machen kann, was es heißt, 38 Jahre lang reformatoriſche Beſtrebungen gegen die Strudel des Theaterlebens hindurchzuführen, wer die Schmerzen über Vereitelung der edelſten Abſichten, den Grimm über den mächtigen Widerſtand der elendeſten Kleinlichkeit und die Geringſchätzung zu beurtheilen weiß, welche ein tüchtiger Mann endlich für die unverhältnißmäßige Ausbeute eines aufgeopferten Lebens und für das Geſchlecht, dem er es geopfert, mit hinwegnimmt. — der muß mit ehrfurchtsvoller Bewunderung auf das Lebensende des greiſen Meiſters ſehen. Was war der letzte Gedanke, der ihn mit jugendlichem Eifer beſchäftigte? Er hatte eine neue Wohlthat für ſeinen Stand ausfindig gemacht, ein neues Mittel erſonnen, die Leute, denen ſeine Größe ein Dorn im Auge war, bürgerlich und moraliſch zu heben.

Darüber vergaß er allen Groll und übergab, wenige Monate vor ſeinem Tode, ſeinen Plan an Schröder mit einem Briefe, in welchem er noch einmal die Bitterkeit ſeines theatermüden Herzens ausſchüttet.

Als Motto hatte er das Blatt mit den Worten aus Julius von Tarent überſchrieben: „Ach ſolche Klagen hörte dies Gewölbe ſeit Jahrhunderten!“ Dann beginnt er: „Die Hinderniſſe, die meinem Hang zum Werke, nach nunmehr lange zurückgelegten 38 Jahren, in den Weg gelegt worden ſind, und die meine Neigung: ſo viel Vortheilhaftes für daſſelbe zu ſtiften als möglich, zu unterdrücken geſucht, haben mich bis zum kriechenden Wurm erniedrigt. Die Unwiſſenheit von Seyler und Löwen, Koch's ſchwarze Seele, ſein ausgeſtreutes und Wurzel gefaßtes Gift haben mir Herkulesarbeit auferlegt.“ Er klagt über Undankbarkeit, die ihn durch ihre Kränkung im vergangenen Jahre an den Rand des Grabes gebracht habe. „Zur höchſten Zeit“, fährt er fort, ermannte mich die Vernunft mit der Vorſtellung des Laufes der Welt, Davids Klagen und Judas Exempel. —

Die Erfahrung, die ich gemacht, war: iſt man ſtrenge, ſo ſchreien ſie über Tyrannei und Deſpotismus; und iſt man gelinde, ſo treten ſie einem auf den Kopf und ſpielen auf der Naſe." Dann klagt er, daß er nicht Ruhe vor Anfeindungen habe: „Der Löwe lag ſchlummernd an einem dünnen Stricke; glaubte ſein Alter, ſein Anſehn, die Vorſtellung ſeiner Kraft und übrigen Eigenſchaften, würden die hüpfenden Füllen, wenigſtens in ſeiner Gegenwart, an ihre Beſtimmung, nämlich: zu tragen, erinnern. Vergebens! Jetzt, da man es gar ſo weit treibt, ihn in Ketten ſchließen zu wollen, um ihm den Kopf eintreten zu können, wacht er auf, ſteht gerüſtet als ein Löwe. Ich wünſche keinen Krieg; ich liebe und ſuche den Frieden und für meine wenigen übrigen Tage Ruhe. Aber meine Lenden ſind umgürtet, meine Feldequipage iſt fertig, und kommt es zum Streiten, will ich wenigſtens nicht als Feigherziger fallen und ſterben.

Aber alles dieſes erſtickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei überhaupt ſo viel zum Beſten zu thun als ich kann. Ich ſehe aufs Ganze und laſſe mich durch die Individua nicht abſchrecken. Ich möchte gar zu gern noch einen guten Gedanken mehr in die Grube nehmen: ſegnen, die mir fluchen, wohlthun denen, die mich haſſen."

Hierauf theilt er Schrödern ſein Vorhaben mit: eine allen deutſchen Schauſpielern gemeinſame Penſions- und Wittwenkaſſe zu ſtiften. Eine Einrichtung, die, wenn ſie gelungen wäre, dem Schauſpielerſtande eine viel zuverläſſigere und unverfänglichere Verſorgung geboten hätte, als alle vereinzelten Penſionsanſtalten, welche ſeitdem ins Leben getreten ſind; ihm eine unabhängige Stellung gegeben und obenein auf den Geſammtgeiſt des Standes den Einfluß nicht verfehlt hätte, den Eckhof damit beabſichtigte. „Denn dieſe Penſionskaſſe, — ſchreibt er — ſoll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele ſein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtſchaffenheit zu bringen ſuchen." Ihm ſchwebte ein förmlicher Bund zur Förderung und Erhaltung der Standesehre vor, wie der Orden der heiligen Genoveva unter den franzöſiſchen Schauſpielern geweſen, deſſen Statuten er beſaß. Die Furcht vor dem dürftigen Alter, dieſem immer drohenden Geſpenſte im Leben der Schauſpieler, ſollte ihr Zuchtmeiſter werden, der gemeinſame Vortheil künſtleriſche und ſittliche Haltung vermitteln, das war des weiſen Meiſters letzter Gedanke.

Mit dieſem Zeugniß einer unverwüſtlichen Liebe für ſeine Kunſt und ſeinen Stand ſchließt ſein Leben ab.

Noch manche Anerkennung und Ehre ſchmückte die Neige ſeiner Tage. Bei dem neu zu errichtenden Hoftheater in Mannheim wurde ihm 1776 das Amt eines Lehrers der Grundſätze der Dramaturgie angeboten, ein Jahr darauf erhielt er eine Einladung nach Weimar, wo er in glänzendem Andenken ſtand, um mit dem Herzoge, dem Prinzen Conſtantin, mit Goethe und mehreren

Herren und Damen des Hofes den Weſtindier auf dem herzoglichen Dilettantentheater vorſtellen zu helfen. Er ſpielte den Stockwell, der regierende Herzog den Major O'Flaherty, Goethe Belcour.

Gegen Ende dieſes Jahres aber nahm ſeine körperliche Schwäche immer mehr überhand, er litt an Schwindſucht und Waſſerſucht, glaubte Anfangs 1778, wie er in dem letzten Briefe an Schröder äußert, „ein ſchleichendes Fieber endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht zu haben“, er täuſchte ſich, ſeine Schwäche erzeugte ſogar Anfälle von Geiſtesabweſenheit.

Am 16. Juni deſſelben Jahres in der Frühe entſchlummerte er ſanft. „Mein Geiſt fährt zu dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?“ hatte er kurz vor ſeinem Ende geſagt.

Am nächſten Tage fand auf der ſchwarz behangenen Hofbühne eine förmliche Trauerfeierlichkeit ſtatt. Beck hielt vor dem in Trauerkleidern verſammelten Künſtlerperſonal eine von Reichard verfaßte Rede. Die Leiche ward auf Koſten der Freimaurerloge, in welcher er das Amt eines Redners bekleidet hatte, beſtattet; mit der Verlaſſenſchaft war es alſo wie gewöhnlich bei deutſchen großen Männern beſtellt.

Seine letzte Rolle war die des Geiſtes von Hamlets Vater, ſeine letzten Worte auf der Bühne: „Ade, Ade! Gedenke mein!“

Seine Ruheſtätte hatte der Herzog durch einen einfachen, flach über dem Grabe liegenden Stein mit der laconiſchen Inſchrift: „Hier ruht Eckhof,“ bezeichnen laſſen. Bei einer Vergrößerung des Friedhofes, wobei eine nahe Mauer niedergeriſſen und Schutt und Geſtein auch über Eckhof's Grab geworfen wurden, ſcheint der Denkſtein mit fortgeſchafft worden zu ſein; die Erinnerung an die Grabſtätte ging verloren. Den Bemühungen künſtleriſcher Pietät gelang es endlich, ſie wieder aufzufinden, unzweifelhaft zu conſtatiren, und die Coburg-Gothaiſchen Hofſchauſpieler haben ſie im J. 1846 durch einen neuen Denkſtein vor abermaliger Vergeſſenheit geſchützt.

VIII.

Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Die folgenwichtige Wendung, welche die Dramatik in den ſiebenziger Jahren nimmt, nöthigt uns, die Reſultate der bisherigen Epoche aufmerkſam zu betrachten.

Die Autorität des franzöſiſchen Geſchmackes war durch Leſſing vernichtet, ſchon verſchwanden die Tragödien des Corneille, Racine und Voltaire nach und nach vom Repertoir, die Schauſpieler entwöhnten ſich vom Alexandriner. Selbſt franzöſiſche Luſtſpiele kamen immer ſeltner vor; auch der letzten eleganten Metamorphoſe, in welche der Luſtigmacher ſich geflüchtet, dem Valet, der bis jetzt die Comödie beherrſcht hatte, fing man an den Platz auf der deutſchen Bühne ſtreitig zu machen. Dagegen fand die comédie larmoyante, das „weinerliche Drama,“ wie es Leſſing taufte, in der deutſchen Empfindſamkeit einen fruchtbaren Boden. Beaumarchais' Eugenie, Mercier's Deſerteur aus Kindesliebe, der beliebte Galeerenſklave u. A. traten in die Fußſtapfen von Gellert's rührenden Comödien und es war nicht zu verwundern, daß jene Zeit auch vor der Bühne den Thränenrauſch fortzunähren wünſchte, den ſie aus dem Schwall der, von Werther's Leiden ins Leben gerufenen, Siegwart's-Romane, ſog.

Gleichwohl — wenn man an Gottſcheds Zeit zurückdenkt, wo die Dichter zu dramatiſchen Arbeiten getrieben werden mußten, wo Neubers ſich die neuen Stücke aktweis erbettelten — iſt es eine Freude, auf den reichen Dichterfrühling hinzuſehen, der mit Leſſing über Deutſchland aufgegangen war. Wie raſch hatten ſich überall die Blüthen der Nationalpoeſie entfaltet, und wie eifrig hatten ſie ſich alle der aufgehenden Sonne des nationalen Theaters zugewandt!

Es zeugt von der gewaltigen Anſtrengung, welche der deutſche Geiſt daran ſetzte, daß dieſer Aufſchwung ſo viele ſchöne Leben raſch verzehrte. Elias Schlegel war früh geſtorben, Chronegk, der hoffnungsvolle Brawe, Abbt, Mylius, Michaelis, Schiebeler, Löwen, die dichtenden Schauſpieler Krüger und Uhlich*), Alle welkten ſie früh dahin, ohne der Bühne die Verheißungen ihrer Talente erfüllt, ohne ſelbſt die Früchte ihres Strebens genoſſen zu haben. Aber der jugendliche deutſche Dichtergeiſt füllte die Lücken mit immer neuen Streitern. Weiße's Fruchtbarkeit an Tragödien, Luſtſpielen und Opern, kam der Bühne am meiſten zu Statten, wenngleich ſie ihm keine eigentlichen Fortſchritte verdankte. Wieland war durch die Anweſenheit der Ackermann'ſchen Geſellſchaft in Zürich dem Theater gewonnen worden. Er ſchrieb 1758 Lady Johanna Gray, 1760 Clementine von Poretta und zeigte ſich in Weimar der Oper hülfreich. Den größten Dienſt aber erwies er der Schauſpielkunſt durch die erſte, literariſch gültige Ueberſetzung des Shakeſpeare (1762—1766). Gleim, Geßner, Pfeffel bildeten das Schäferſpiel fort, Bodmer, Romanus, Kleiſt, Zachariä, Clodius, Sturz, Leiſewitz wandten ſich ebenfalls der Bühne zu. Gotter, Bock, Bode u. A. ſorgten reichlich für geſchickte Bearbeitungen fremder Originale, mit denen man damals nicht die Uebertragung fremder Nationalität auf unſere Bühne beabſichtigte, ſondern im Gegentheile das Fremde der deutſchen Weiſe anbequemte; man nannte das: die Stücke nationaliſiren, wohl auch originaliſiren. Die zahlreichen Wiener Poeten*) ſchrieben um die Wette; ſogar mit Klopſtocks dramatiſchen Gedichten, machte man Aufführungsverſuche. Gerſtenberg ſchlug mit ſeinem Ugolino einen fremd gewordenen Ton wieder an, die alte Marterluſt der Mordſpektakel wollte aber im Publikum nicht wieder erwachen. Nur Döbbelin — in dem die Haupt- und Staatsaction noch fortſpukte — brachte mit ſeinen eignen Kindern die fünfaktige Hungerfolter auf die Bühne. Unter den dichtenden Schauſpielern wurde **Brandes** am meiſten ausgezeichnet: „der Schein betrügt“ und „Graf Olsbach“ erſchienen überall mit Glück.

---

*) Später auch Lenz und Lerſe.

---

*) Siehe S. 224.

Verhehlen darf man ſich nicht, daß dieſe höchſt erfreuliche allgemeine Regſamkeit wenig eigentlich Durchgreifendes und wenig Geſchmackvolles hervorbrachte. Leſſing überragte ſeine bisherigen Zeitgenoſſen auf eine unvergleichliche Weiſe und das deutſche Drama ſtand dem ausländiſchen immer noch merklich nach. Die engliſchen bürgerlichen Dramen, welche die ſentimentale Natürlichkeit ſo ergiebig unterſtützten, hatten ſich heimiſch gemacht und wurden zu Muſtern für unſere Originalproduction. Die engliſche Mode verdrängte allgemach die franzöſiſche. Ja, was das Schlimmſte war, die an ſich ſo preiſenswerthe Natürlichkeitsrichtung vergriff ſich in ihrem Maaßſtab: nicht die großartige, ſtarke Natur, ſondern die bürgerliche Zahmheit, die Alltäglichkeit wurde zum Muſter genommen. Wir ſehen das an Stücken, welche damals die höchſte Beliebtheit genoſſen, wie Weiße's Romeo und Julia, Leiſewitz' Julius von Tarent u. A., immerhin haben wir alſo in dieſer Zeit auch nur eine Uebergangsperiode, eine zum andern Extrem führende Reaction gegen die franzöſiſche Geziertheit der erſten

Schule zu erkennen. Die Proſaſprache war zu faſt unbedingter Herrſchaft auf der Bühne gelangt und niemand verfocht ſie mit ſolcher Ausſchließlichkeit als Engel, der um ſeiner beiden kleinen Stücke willen, „der dankbare Sohn“ und „der Edelknabe“, damals den beſten dramatiſchen Dichtern zugezählt werden konnte und in dem die Natürlichkeit unſerer Kunſt überhaupt den hartnäckigſten Vertheidiger fand.

Um den Grad der Entwicklung zu verſtehen, welchen bei dieſer Richtung die Schauſpielkunſt erreicht hatte, darf man die Bildungsmomente, aus denen er hervorgegangen war, nicht unberückſichtigt laſſen.

Daß Leſſing um die Feſtſtellung dieſer Richtung das Hauptverdienſt hatte, daß er mit den Charakteren ſeiner Gedichte eine unausweichbare Forderung an die Erfindungskraft der Darſtellungskunſt gemacht, und ſie dadurch gereift hat, iſt uns nicht entgangen; aber er ſtützte ſich dabei auf ſchon ältere Elemente. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß die naturtreue Darſtellungsweiſe aus Moliere's Comödien ihren Anfang datirt. Sie nährte ſich an ſeinen Nachfolgern fort, aber dieſe waren unbedeutender und gehaltloſer; und je weniger Charakter nun die Luſtſpiele von Destouches, Marivaux u. ſ. w. hatten, je größere Anſtrengungen mußte die Erfindungskraft der Schauſpieler machen, welchen hineinzulegen.

Iffland ſagt davon: „Die Stücke, worin die Schauſpieler damals aufzutreten genöthigt waren, hatten wenig

Handlung, mehr Verflößung der Charaktere im Dialog, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauſpieler genöthigt, wenn ſie anders intereſſiren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, ſondern durch das Leben, das ſie hineinzulegen ſich bemühten, ein wirkliches Menſchengemälde zu ſchaffen. Die Ruhe der Darſtellungen mußte weit entfernt von Kälte, und von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt ſein, welche das Geſchäftsleben oder den Weltton charakteriſiren. Dieſe Aufgabe iſt nicht leicht.“

Die Schauſpielkunſt war alſo auch durch die an Charakter und Gedanken ärmeren Stücke — und die Goldoni'ſchen und Holberg'ſchen fielen in mancher Beziehung in dieſelbe Kategorie — zu ſelbſtſchöpferiſchen Anſtrengungen gezwungen. Sie mußte darauf ausgehen, das Gedicht zu einem höheren und reiferen Leben zu reproduciren, konnte ſich nicht an dem genügen laſſen, was ſie vorfand, ſondern mußte es durch eigne Erfindung reicher zu variiren, wärmer zu beſeelen ſtreben. Auf dieſe ſchon geübte Productionskraft ſtützte ſich Leſſing und lehrte ſie ihr Meiſterſtück: die Charaktere ſeiner Gedichte zu vollenden.

Wir wiſſen von Eckhofs Sorge: daß dieſe ſelbſtſchöpferiſche Anſtrengung in ſeiner Kunſt durch allzuintereſſante Stücke erlahmen möchte, und es iſt kein Zweifel, daß das Streben nach Charakteriſtik damals in der Schauſpielkunſt allgemeiner ſein mußte, als in irgend einer ſpäteren Epoche. Zudem nöthigte die Beſchränktheit der Perſonale die jungen Talente ſich in allen Rollenfächern, alten und jungen neben einander zu verſuchen, die Talente entwickelten ſich mannichfaltiger, wurden mehr in die Tiefe der Menſchendarſtellung geführt und haſchten nicht bloß nach äußerlich brillanten Momenten.

Das war die Zeit, wo es Schrödern noch verletzend auffiel, als bei ſeiner Rückkehr zur Hamburger Entrepriſe Böck ihm die Fortſchritte, die er indeſſen gemacht, durch die Aeußerung bezeichnete: „O jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatſcht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leiſe reden und dann auf einmal losdonnern, ſo folgt der Beifall immer.“ Böck rühmte ſich dieſes Kunſtgriffes als einer damals neuen Erfindung, der indeſſen Leſſing in ſeiner Dramaturgie ſchon auf die Spur gekommen war und ſie züchtigte. „Damals“ ſagt Schröder weiter, „war Böck der einzige, der ſchrie, nachher iſt er ſehr überſchrieen worden.“

Die damalige Abgeſchloſſenheit des Schauſpielerſtandes mußte ſehr viel zur Gemeinſamkeit der Richtung, zur Uebereinſtimmung des Spieles beitragen; wir haben aus der Grundverfaſſung der deutſchen Schauſpielerakademie erſehen, bis zu welchem Grade des Zwanges ſogar man dieſe Uebereinſtimmung treiben wollte. Zudem war der Prinzipal, der Comediantenmeiſter, eine natürliche Autorität. Wie ein Meiſter in ſeiner Werkſtatt angiebt, wie gearbeitet werden ſoll, ſo ſtand dem Prinzipale das Recht zu, die Uebereinſtimmung der Darſtellung regeln zu dürfen: wer ſich zu fügen nicht Luſt hatte, war bald aus dem Verbande auszuſchließen, die Anſtellungen waren alle auf kurze Kündigung, auf 3 bis 6 Wochen geſtellt. Der Schauſpieler lebte wie ein Vogel auf dem Zweige, immer zum Weiterfliegen bereit. Die bedeutendſten Künſtler ſehen wir unaufhörlich von einem Prinzipal zum anderen hin- und herziehen. Natürlich, da ſie mit jeder Geſellſchaft wandern mußten, war es ihnen zuletzt gleichgültig, ob ſie mit der Stadt auch den Prinzipal wechſelten. Ein Ausharren bei einer Geſellſchaft, wie Eckhof's bei Schönemann 17 Jahre lang, gehört zu den Seltenheiten.

Wie unermeßlich mußte aber durch dieſen Zuſtand die Arbeit vermehrt werden, um das Repertoir im Gange, die Vorſtellungen in Uebereinſtimmung zu erhalten! Und doch iſt dieſe wichtigſte Aufgabe gelöſt worden, und mußte es werden aus einem Grunde, welcher überhaupt der mächtigſte Hebel der ganzen gewaltigen Anſtrengung war, welche die Schauſpielkunſt in dieſer Periode zu ihrem Fortſchritte gemacht hat.

Es mußte nämlich zu dieſer Zeit dem Schauſpielerſtande Alles daran gelegen ſein: die Gebildeten, die Leute von Geſchmack, die höhern Stände, die Höfe, für ſich zu gewinnen.

Der Theatergeſchmack der höheren Stände hing an den franzöſiſchen Schauſpielern, welche ſich an allen Höfen einniſteten, alle großen Städte ſchätzten. Sie zu verdrängen, ahmten die Deutſchen ihnen nach und gewannen dadurch zunächſt die Aufmerkſamkeit der höheren Stände; ſie durften ſich nun neben den Franzoſen zeigen. Das war aber für ihre beſſere Exiſtenz nicht genug, die Fremden mußten beſiegt und verdrängt, die reiche Unterſtützung der Höfe mußte ihnen entriſſen werden, wenn aus dem deutſchen Theater etwas werden ſollte. Die natürlich überwiegende Befähigung der Franzoſen für die Schauſpielkunſt, die Abrundung ihres Enſembles, ſelbſt bei den untergeordnetſten Truppen, alles das mußte nothwendig erreicht, ihnen gleichgethan werden, wenn man ſie in der Gunſt der Höfe ausſtechen wollte. Das war der ſtärkſte Impuls, der ſich, bewußt oder unbewußt, jedem einzelnen Talente mittheilte und der ſie mehr auf Ausbildung einer feineren Charakteriſtik, als populärer Effekte hindrängte. Dieſer Franzoſenkrieg, welchen die deutſche Schauſpielkunſt um ihr materielles Intereſſe, wie um ihr artiſtiſches Anſehen führte, von Leſſing ſo meiſterhaft geleitet und von der Hamburger Schule unter Eckhof ausgefochten, entſchied ſich, als das nationale Drama mit Minna von Barnhelm und Emilia Galotti vollendet war. Als die Höfe die nationale Selbſtändigkeit der deutſchen Kunſt anerkennen und achten mußten, da wandten ſie ihr auch eine volle Theilnahme zu, und ſo ſehen wir in den ſiebenziger Jahren die deutſchen Fürſten, den Kaiſer an ihrer Spitze, ſich immer zahlreicher zu Schirmherrn des deutſchen Theaters erklären.

Lückenhaft und ungleich bleibt dieſe Theilnahme aber immer noch, der theatraliſche Zuſtand in den verſchiedenen Reſidenzen auffallend verſchieden, zögernd, oft täuſchend der Fortſchritt der Stabilität.

Die geſicherten, glänzenden äußeren Verhältniſſe des Wiener Theaters ſind uns bekannt. In Berlin hatte Koch dem deutſchen Theater wenigſtens eine bleibende Stätte erobert, ſelbſt gegen die Anmaßungen des begünſtigten franzöſiſchen Theaters. Der Beliebtheit ſeiner Singſpiele war das zu danken, dafür nahm dann freilich die Pflege des Schauſpiels nur eine ſecundäre Stelle ein, Talente wie das der Frau Starke und des Brückner'ſchen Ehepaares, ſchienen zum Feiern verurtheilt*). Indeſſen verſäumte Koch doch nicht geradezu die Momente des dramatiſchen Fortſchrittes, im Gegentheile ging er ſogar mit der Aufführung des Götz von Berlichingen von Goethe im Jahre 1773 allen Bühnen voran**). Das Stück trat zu jener Zeit, da die Regel der drei Einheiten die Bühne beherrſchte, — von der ſelbſt Leſſing ſich nur unweſentliche Abweichungen erlaubt — in ſeiner erſten Geſtalt, in welcher es im Druck erſchienen war, als eine wahrhafte Monſtruoſität auf. Das gewaltige Werk, der geharniſchte Erſtling der neuen großen Dichterperiode, machte das Theater-Publikum nur verdutzt. Die Zerſtückelung der reichen, bunten Handlung war noch größer, als die der Haupt- und Staatsactionen, deren man ſich wohl erinnerte, aber die man nicht zurückwünſchte. Man konnte ſich nicht orientiren, die Kürze der meiſten Scenen ließ keinen Eindruck feſt werden. Dazu hatte dieſe markige Wahrheit der Geſtalten etwas Erſchreckendes, man ſah die bisherige Natürlichkeit überboten. Kurz, das Werk machte auf der Bühne durchaus nicht die Senſation, welche alle Diejenigen erwartet hatten, welche darin die Verkündigung einer neuen Zeit erkannten.

---

*) In ſeinem Perſonale zeichneten ſich fortdauernd aus: die Steinbrecher, Martini, das Löwe-Huber'ſche Ehepaar, Frau Witthöft und ihre Tochter.

**) Brückner ſpielte die Titelrolle.

Daß ſie aber darin Recht hatten, ergab ſich ſchon einfach daraus, daß vor der Wahrheit dieſes Gedichtes der letzte Reſt theatraliſcher Convention weichen mußte. Den Gebrauch, alle Stücke, die nicht geradezu antik oder morgenländiſch waren, in franzöſiſcher Hoftracht zu ſpielen, ſtieß Götzens eiſerne Hand über den Haufen. Im Staatskleide und mit gepuderter Friſur konnten dieſe Geſtalten nicht erſcheinen, ihre Fehden waren mit dem Galanteriedegen nicht auszufechten. So deckte Goethe's Götz denn ſchonungslos auf, — was an Leſſing's Stücken nur nicht bemerkbar geworden war, weil ſie moderne Zuſtände ſchilderten, — daß das bisherige conventionelle Coſtüm nur ein Ergebniß der bisher gültigen conventionellen Poeſie und der conventionellen Darſtellungsweiſe geweſen war. Mit dem wahrheitstreuen Gedichte mußte die Darſtellung, mußten deren Requiſiten es auch werden.

So datirt von dieſer erſten Aufführung des Götz die

Einführung der charakteriſtiſchen Coſtüme und Decorationen. Koch fühlte die Nöthigung, hier ſeinem erſten Schritte, den er bei Schlegel's Herrmann gethan, den zweiten entſcheidenderen folgen zu laſſen, er wandte bedeutende Koſten daran, Coſtüm und Decorationen nach Meil's Angaben herzuſtellen.

Auch mit Goethe's Clavigo nahm er im nächſten Jahre den Vortritt und ſo ſehen wir den alten Cunctator noch am Ende ſeines Lebens an der Spitze des Fortſchrittes; eine merkwürdige Probe: daß die unausſtehlich langweilige, proſaiſche, vermittelnde Mäßigung, mit ihrem Elephantenſchritt, zuletzt doch zur Führerin der Bewegung wird.

Koch ſtarb 1775 im 72ten Lebensjahre, im 46ten ſeiner Theaterlaufbahn. Seine letzten Tage waren von Prätenſionen und Kabalen ſeines Perſonals vielfach getrübt. Was ihm das Theater verdankt, ſteigt in der Schätzung, wenn man die Summe ſeines Lebens zieht. Auch der Vorzug, den er der Oper gewährt hat, wird durch die Nöthigung der Zeit entſchuldigt. Wir haben geſehen, daß Seyler denſelben Weg eingeſchlagen hatte, um ſeine Prinzipalſchaft über Waſſer zu halten, und wir werden weiter ſehen, daß die hochbegabteſten Directoren ihn nicht vermeiden konnten. Die allgemeine Achtung, welche Koch in das Grab folgte, war daher wohlverdient.

In Dresden hatte ſich noch keine Heimath für die deutſche Kunſt eröffnet. Außer der großen italieniſchen

Oper, welche in wenigen Carnevalsvorſtellungen ungeheure Summen verſchlang, ſpielten die italieniſchen Unternehmer Locatelli, Moretti und endlich Bondini ihre Buffoopern, abwechſelnd mit der franzöſiſchen Comödie, während deutſche Truppen unter Kalden, Döbbelin, Merſchy (der mit Kindern umherzog) und Koberwein nur vorübergehenden Aufenthalt fanden.

München bot bis zum Beginn der ſiebenziger Jahre den Kampfplatz für die ſeltſame Rivalität zwiſchen der vom Hofe mit großen Koſten erhaltenen italieniſchen Oper und den Jeſuitenſpielen dar, welche ebenfalls in großem Anſehen ſtanden und die alten volksthümlichen geiſtlichen Farcen und volksthümlichen improviſirten Poſſen unter ihren Schutz nahmen. Herumziehende Banden ſpielten auf der Bühne, die in einem Brauhauſe errichtet war, Bernardon-Kurz trieb ebenfalls ſein Weſen mehrere Jahre lang in München. Das deutſche Theater war hier noch ganz auf mittelalterlichem Fuße, ſelbſt als in Wien der norddeutſche Einfluß ſchon geſiegt hatte. Endlich machte die neugeſtiftete Academie der Wiſſenſchaften es zu ihrer Sache, dem regelmäßigen Schauſpiele Bahn zu ſchaffen. Auf ihre Veranlaſſung übernahmen die Freiherrn von Obermayer, von Oſterwald und von Lory, nach dem Muſter der Wiener Cavaliersimpreſen, nur mit unvergleichlich knapperen Mitteln, das Theater des Haſchebräuers in der Sendlinger Gaſſe. Der junge Notar Nieſer, der eine Zeit lang bei Kurz Schauſpieler geweſen, wurde, als Theilhaber an der Unternehmung, der eigentliche Director deſſelben und ſeinen begeiſterungsvollen Bemühungen gelang es, mit dem untergeordneteſten Perſonal, am 10. November 1771 das erſte regelmäßige Stück, Stephanie's „Wirthſchafterin“ zu Stande zu bringen, dem ſogar bald „die Matrone von Epheſus“ von Weiße, „Adel des Herzens“ von Zachariä und die drei Leſſing'ſchen Dramen folgen konnten. Der alte Unternehmer Lorenzoni gab die anfangs verſuchte Gemeinſchaft mit dieſer Neuerung auf und wich mit den derben improviſirten Späßen des Waldhanſel nach der Au, wo das Hanswurſt- und Staatsactionenweſen, beſonders während der Dulten in der Kreuzercomödie fortſpukte *). Nieſers Bemühungen erregten den Antheil des Hofes, das alte Operntheater wurde dem deutſchen Schauſpiele eingeräumt und die Academie verlieh Nieſer

---

*) Die Dulten waren Märkte mit Ablaß- (Indult) Ertheilungen, die Kreuzercomödie hatte den Namen davon, daß jeder Eintretende einen Kreuzer zahlte, der aber nur für einen Akt galt; war dieſer vorüber, ſo ging, während der Muſik, Hanswurſt mit dem Teller herum und ſammelte von jedem Zuſchauer einen neuen Kreuzer für den nächſten Akt. So ging es fort und fort, denn es wurde während der Dulten vom Morgen bis zum Abend, nur mit Unterbrechungen für die Mahlzeiten, wie bei den alten Myſterienaufführungen, geſpielt. Man konnte alſo zu jeder Tageszeit eintreten und ſo viel Akte mit anſehen, als man Kreuzer dafür hatte. Von der Compoſition dieſer Stücke kann man ſich demnach eine Vorſtellung machen.

eine goldene Medaille für Nationalverdienſt. So ſpät alſo München auch in das moderne Kunſtleben einrückte, ſo geſchah es doch in gutem Geiſte und mit voller Anerkennung ſeiner ernſten Bedeutung.

Gänzlich hoffnungslos für die deutſche Kunſt, ſah es dagegen noch zu dieſer Zeit in Stuttgart aus und blieb es bis in die neunziger Jahre. Herzog Karl Eugen unterhielt nur italieniſche Oper, Ballett und franzöſiſches Schauſpiel, und dieſe mit einer an's Fabelhafte grenzenden Verſchwendung, ſo daß dadurch der Stadt und dem Lande eine heftige Erbitterung gegen das Theater, anſtatt der Neigung dafür, eingeflößt wurde. Die berühmteſten ausländiſchen Talente wurden durch übermäßige Gehalte und reiche Geſchenke nach Stuttgart gezogen. Jomelli war neunzehn Jahre lang Oberkapellmeiſter, Noverre leitete die Balletts, die berühmteſten und ſchönſten Tänzerinnen wurden mit Geſchenken und Aufmerkſamkeiten überſchüttet. Die erſten Talente fuhren in herzoglichen Equipagen und hatten vertragsmäßig täglich 6 Couverts aus der herzoglichen Küche. Nach der Aufführung der Oper Semiramis wurden allein für 15000 Fl. Geſchenke vertheilt. Die Pracht der Coſtüme und Decorationen überſtieg allen Glauben; die Zeichnungen, welche der berühmte Bocquet dafür machte, galten nachher in Paris für Muſter. Das Ludwigsburger Theater war für Spektakelſtücke beſonders erbaut, die Hinterwand ließ ſich in ganzer Breite öffnen und auf dem dahinter liegenden Wieſenplan wurden

Schlachten und Eroberungen mit Bataillonen und Schwadronen von Soldaten aufgeführt.

Die Regierung Herzogs Karl Eugen hat dem Schwabenlande nicht den geringſten Antheil an der Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt verſtattet, erſt als ſie ihren Gipfel erreicht hatte, bekam ſie in Stuttgart eine Heimath. Schiller mußte ſeinem Vaterlande entfliehen, um der vaterländiſchen Bühne ſein Genie anbieten zu dürfen.

Auch in Kaſſel ſah es traurig für die deutſche Kunſt aus. Des Landgrafen Moritz Beiſpiel, der im ſechszehnten Jahrhundert die Moralitäten, dann engliſche Comödianten eifrig beſchützt hatte, pflanzte ſich auf ſeinen Nachfolger nicht fort. Italieniſche und franzöſiſche Schauſpiele herrſchten auch hier ſeit hundert Jahren, und ſelten nur wurden deutſche Wandertruppen in Winkelbuden geduldet.

Auch in den zahlreichen Reſidenzen der geiſtlichen und kleinern weltlichen Fürſten, fand nur die welſche Muſe, und größtentheils in prachtvollen Theatern, Aufnahme, dagegen wenig Gunſt bei der Bevölkerung. Die unentgeltliche Vertheilung der Eintrittskarten, die überall bei den italieniſchen Hofopern gebräuchlich war, füllte die Häuſer nicht immer. Alle Beamte, Militärs und was irgend vom Hofe abhängig war, mußte förmlich zum Beſuch der Oper commandirt werden. Den Fremden in den Gaſthöfen wurden Billets zugeſandt, ja in Stuttgart ließ der Herzog oft Soldaten, in bürgerlicher Kleidung, hineinführen, um die Ränge zu garniren. So ſtand es um die Popularität des Theaters in den kleineren Reſidenzen.

Eine rühmliche Ausnahme von dieſen Zuſtänden treffen wir in Mannheim an, wo der Churfürſt Karl Theodor von der Pfalz, durch des Kaiſers Beiſpiele lebhaft angeregt, neben italieniſcher Oper und franzöſiſchem Schauſpiel, die deutſche Kunſt zu beleben ſuchte. Die Truppe des Prinzipals Marchand, deren Standort Mainz war, die aber Mannheim im J. 1775 beſuchte, brachte den Churfürſten zum Entſchluß, ein Nationaltheater nach Joſephs II. Vorbilde zu errichten. Das Arſenal wurde zu einem Theater umgebaut. Die neueingerichtete Bühne war nur zwölf Schritte breit, das erkannte man damals für den angemeſſenen Raum für das Schauſpiel. Man unternahm es, aus der Ballettſchule die nöthigen Schauſpieler bilden zu wollen, berief Leſſing, Eckhof zur Organiſation und zur Belehrung, beide lehnten den Auftrag ab, keiner von ihnen mochte ſeine innehabende Stellung aufgeben. Da nun die Schule, unter einem ganz unfähigen Lehrer, Namens Lorenzo, und bei völlig rohen Zöglingen, mit denen er beim Buchſtabiren anfangen mußte, keine Erfolge verſprach, ſo zog der Churfürſt — mit Nichtachtung einer inzwiſchen erlaſſenen Berufung der Seyler'ſchen Geſellſchaft — die Marchand'ſche Truppe zu ſeiner Nationalbühne herbei.

Marchand war ein rechtſchaffner und feiner Mann, der Aufreone mit Nutzen geſehen hatte und trotz ſeiner Korpulenz mit vielem Anſtande und anmuthigem Maaße Väter- und Charakterrollen ſpielte, auch vortheilhaft auf ſeine Geſellſchaft wirkte. Er hatte die leichten franzöſiſchen Opern ſeinem Repertoir angeeignet, in denen Frau Brochard und Herr Huck glänzten.

Die größeren Städte, Frankfurt, Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Straßburg, die Stammſitze des mittelalterlichen Theaters, boten nur Stationsplätze für die Wandertruppen dar.

Von dieſen ſetzten ſich hier und dort einige in wichtigen Städten feſt, ſo in Prag, die Geſellſchaft des Hans Wurſt Brunian, der, ein geborner Graf, bei dem Adel bedeutende Unterſtützung fand*). Man that ernſtliche Schritte für Einführung der Regelmäßigkeit, ſprach 1771 die Verbannung der Improviſation aus und ernannte den Schauſpieler Bergopzomer zum Director.

Auch in Brünn und Grätz ſiedelten ſich Truppen an und führten regelmäßiges Schauſpiel ein.

Wie wenig übereinſtimmend zeigten ſich demnach die Fürſten und die Städte in ihrer Theilnahme für die vaterländiſche Bühne! Nächſt dem Kaiſerhauſe hatten nur die Höfe von Schwerin, Weimar, Gotha und Mannbeim dauernden, die von Hannover und Schleswig vorübergehenden Antheil bewieſen. Unter allen Städten aber waren Leipzig und Hamburg die Hauptſtätten ihrer Entwicklung geblieben. Der ganze Landesſtrich, den ſie von einer zur andern dieſer großen Schulſtätten zu durchwandern hatte, ganz Ober- und Niederſachſen mit all ſeinen Reſidenzen und wichtigen Städten, iſt der eigentlich heimiſche Bezirk, in welchem unſre Kunſt erzogen und zu männlicher Selbſtändigkeit erwachſen iſt.

---

*) Sein Bruder, der als kaiſerlicher Stabsofficier in Prag ſtand, verlangte die Entfernung des entarteten Familiengliedes aus der Stadt, und da dies nicht geſchah, ließ er ſich verſetzen.

Und das hatte ſeinen Grund nicht etwa in dem größeren Reichthum dieſes Landesſtriches, keineswegeS! Wir müſſen die Urſach in dem lebhafteren geiſtigen Intereſſe, in dem geweckteren Sinn für Kunſt und Wiſſenſchaft bei der Bevölkerung ſuchen. Es muß uns unwillkürlich einfallen, daß wir uns hier auch in den Stammländern des deutſchen Proteſtantismus befinden, deſſen belebenden Einfluß auf die Schauſpielkunſt wir ſchon bei ſeiner erſten Verbreitung beobachtet haben*) und der ſich fort und fort auf's Kräftigſte bewährt hatte. Alle Dichter und Schauſpieler, welche an der Spitze des Fortſchrittes und der Veredlung ſtanden, waren Proteſtanten.

Das intenſive Wachsthum der Kunſt hatte mancherlei Verbeſſerungen in der äußeren Erſcheinung herbeigeführt. Gegen den übermäßigen Aufwand, welcher bei der Ausſtattung der italieniſchen Hofopern eingeführt war*), nahm ſich das Schauſpiel allerdings immer noch ärmlich aus; dennoch waren wichtige Schritte, und für das Weſentliche, für das Charakteriſtiſche aller Requiſiten geſchehen.

---

*) 1. Bd. S. 135 u. 136.

Eine Verbeſſerung der Decoration entſtand ſchon durch die bedeutend angewachſene Zahl eingerichteter Schauſpielhäuſer, in denen die hospitirenden Truppen das Nothwendige vorfanden. So verminderte ſich doch das Hin- und Hergeſchleppe, wodurch die Decorationen in kurzer Zeit auf's Kläglichſte heruntergekommen waren. Die tonangebenden Prinzipale hatten ziemlich regelmäßige Stationsplätze, wußten daher, was ſie da und dort vorfanden und konnten alſo was ſie mit ſich führen mußten auf das beſchränken, was zur Ergänzung nothwendig war. Sie kamen dabei um ſo leichter fort, als noch keine Anſprüche auf durchgehende Individualiſirung der ſceniſchen Situationen gemacht wurden.

Die einzige ſtehende Bühne, die Wiener, hatte längſt eine größere Sorgfalt auf die Decoration wenden können, war aber durch die vielen Zauberpoſſen ſehr ins Seltſame, Grillige und Barocke ausgeartet.

Koch's Beiſpiel, bei Gelegenheit der Aufführung des Götz, regte in Norddeutſchland Sorgfalt und Geſchmack für die Decorationen an. Das Zimmer des Götz ins Beſondere wurde weithin geprieſen, weil es der dargeſtellten Zeit und Sitte ſo ganz angemeſſen ſei. Schröder, als Director der Ackermann'ſchen Truppe, folgte Koch's Beiſpiel zunächſt und bald war das Bemühen allgemein: Ort und Zeit der dramatiſchen Handlung durch die Decoration ſo genau als möglich zu bezeichnen. Die immer mehr verbreitete Stabilität der Bühnen war auch hiezu förderlich, denn die Directoren konnten jetzt, wo die Decorationen geſchont wurden, mit demſelben Koſtenaufwande doppelt ſo viele und beſſere ſtellen.

---

*) Eine einzige Oper koſtete bis 80,000 Thlr., wie dies z. B. mit Soliman im Jahr 1733 in Dresden der Fall war.

Das Coſtüm war in denſelben Wendepunkt getreten. Noch immer herrſchten allerdings die alten conventionellen Trachten, und die Helden und Heldinnen ſahen wie die Rococo-Porzellanpüppchen aus, welche man heut zu Tage auf Nippestiſchchen findet. Die Abbildungen, welche wir von Frau Seyler als Merope, von Frau Koch als Alceſte und Zemire u. ſ. w. beſitzen, zeigen uns immer noch die modiſche Eleganz mit hochgethürmter Puderfriſur, Reifrock, Schnürbruſt und Hackenſchuhe, auf lächerliche Weiſe antik zugeſtutzt. Seit die deutſche Kunſt ſich von den franzöſiſchen Muſtern losgeſagt und mehr an die engliſchen gehalten, war der Fortſchritt ignorirt worden, den die Clairon und Lecain ſchon um die Mitte des Jahrhunderts im Coſtüm gemacht. Sie war als Electra ohne Reifrock und ohne Puder und als Roxelane in wirklich türkiſcher Tracht erſchienen, die letztere hatte

Lecain als Orosman ebenfalls angelegt. Die deutſchen Schauſpieler ſahen aber jetzt mehr auf Garrick und die Siddons und beharrten mit ihnen im alten Regime. Denn Garrick erſcheint, auf den Abbildungen aus jener Zeit, als Hamlet und Macbeth nach damaliger Mode gekleidet und friſirt, die Siddons als Lady Macbeth ebenfalls in ſchwarzer Robe und unermeßlichem Reifrock. Als König Lear zeigt Garrick ſchon eine Annäherung zu charakteriſirender Tracht, er trägt über den modiſchen Unterkleidern, der Schooßweſte, dem Manſchettenhemd und Kantenhalstuche einen kurzen, Hermelinbeſetzten Ueberwurf; ein Gemiſch, das doppelt ſeltſam ausſieht und den alten König aus Englands Urzeit ſehr wenig veranſchaulicht. Erſt gegen Ende ſeiner Laufbahn zeigt das Hogarth'ſche Bild ihn als Richard III. in einer übereinſtimmend mittelalterlich ſpaniſchen Tracht, etwa wie aus den Zeiten der Eliſabeth. Dieſe Muſter haben augenſcheinlich auf die Umwandlung des deutſchen Coſtüms gewirkt.

Der Schritt, den Koch mit dem Götz gethan, konnte naturlich nicht ſogleich zu einer totalen Coſtümreform führen, auch hatte er ihn mit eigentlich ſtrenger Naturtreue nicht gethan. Der Götz hatte nur die Nothwendigkeit herausgeſtellt, ein Coſtüm für mittelalterliche Stücke zu creiren. Dies wurde wieder ein conventionelles, man nahm die ſpaniſch-niederländiſche Tracht vom Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts als Norm und that damit den Forderungen jener Zeit und ihrer mangelhaften

Kenntniß allerdings vollkommen Genüge. Conſequent durchgeführt wurde aber dieſe Neuerung auch nicht, die Unzulänglichkeit der Mittel, die Anhänglichkeit für das Hergebrachte erzeugte lange Zeit jenes Miſchlingscoſtüm und jene Uebergangsvermittelungen, die man an der Abbildung von Garricks Lear, von der Brandes als Ariadne, dem Chodowiecky'ſchen Kupferſtiche von der Theaterſcene des Hamlet mit Brockmann u. A. m. wahrnimmt. Den Reifrock abzulegen wurde den meiſten Damen gar zu ſchwer, ſie fühlten wohl, daß die preciöſen Airs der Leipziger Schule nur darin zu Hauſe ſeien. Der Puder konnte erſt völlig von der Bühne verſchwinden, als ihn die Mode auch aus dem täglichen Leben verbannte, indeſſen erfand man zwangloſere Friſuren und die Männer ließen das aufgelöſte Haar in Locken niederfallen.

In jedem Falle war der Weg zu großen Veränderungen betreten, Koch, Schröder, Eckhof gingen voran, das Streben nach Wahrheit mußte auch die ſichtbare Erſcheinung der Kunſt durchdringen.

Ueberblickt man den gewaltigen Umſchwung, den die Kunſt ſeit wenig über 40 Jahren, ſeit den Reformen der Neuber erfahren hat, ſo drängt ſich die Frage hinzu, was denn gleichzeitig mit dem Schauſpielerſtande vorgegangen ſei? ob ſeine ſittliche und bürgerliche Stellung ſich weſentlich verändert habe?

Das Aeußerlichſte, die Mittel zur bürgerlichen Exiſtenz zunächſt betrachtet, ſo waren ſie noch immer ſo beſchränkt, daß die Lage des Schauſpielers auch in der Geſellſchaft eine ſehr gedrückte bleiben mußte, und **Mauvillon** hatte in ſeiner Beurtheilung der deutſchen Bühnen nicht Unrecht, den Muth und die Ausdauer bewundernswerth zu finden, womit ſo große Talente den Entbehrungen und der Geringſchätzung dieſes Standes trotzten, um der Begeiſterung für ein Nationalinſtitut, deſſen Bedeutung in Deutſchland noch gar nicht erkannt ſei, genug zu thun.

Die **Gehalte** hatten ſich zwar ſeit der Neuber und Schönemanns Zeit etwas gehoben, boten aber im beſten Falle nur ein mäßiges Auskommen und reichten für die koſtſpielige Unſtätigkeit des Wanderlebens gar nicht aus. Außerdem ließ ſich nicht mit Sicherheit darauf rechnen; in Vakanzzeiten oder wenn der Prinzipal ſchlechte Geſchäfte machte, wurden ſie auf die Hälfte reducirt, blieben auch wohl ganz aus und die Geſellſchaft litt geradezu Mangel*). Darum ſieht man auch alle Schauſpieler dieſer Zeit ſich zu den wenigen ſtabilen Theatern hinzudrängen, bei denen ſich, wenn auch ein knappes, doch regelmäßiges Auskommen erreichen ließ. Am Gothaer Hoftheater betrug der ganze jährliche Gagenetat 542 Thlr. Eckhof erhielt 12 Thlr. Wochengehalt und jährlich 9 Klafder Holz, Böck mit ſeiner Frau 18 Thlr. und eben ſo viel Holz, Beil 6 Thlr. und 3 Klafter, Iffland 5 Thlr. und 4 Klafter, Beck 1 ½ Thlr. und gar kein Holz*). Außerdem ſtanden ihnen noch verſchiedene Vortheile aller herzoglichen Diener zu**). Bei der Hamburger Entrepriſe bezog Ackermann mit ſeinen beiden Töchtern 16 Thlr. wöchentlich, Schröder als Ballettmeiſter und Schauſpieler eben ſo viel, Brandes Frau 12 Thlr. Des Gehaltes, welchen Schuchs Frau bei Nicolini in Braunſchweig als Colombine erhalten hatte, findet man als eines beſonders hohen erwähnt, er beſtand in wöchentlich 11 Thlr. Von Kochs Verhältniſſen in Berlin erzählt der Gothaiſche Almanach, daß die Gehalte ihm faſt unerſchwinglich geworden ſeien, durch das Spielhonorar, welches den Schauſpielern für ihre Mitwirkung im Singſpiele zugeſtanden war. Für eine Hauptrolle erhielten ſie bei der erſten Vorſtellung 1 Lsd'or., bei der zweiten 1 Ducaten, bei allen folgenden 2 Fl. Für eine Nebenrolle das erſtemal 1 Ducaten, das zweitemal 1 Thlr. und weiter 1 Fl. Es war auch einer der Uebelſtände der Prinzipalſchaft, daß die Schauſpieler dem Director immer den Gewinn nachrechneten, den ihre Leiſtungen ihm brachten und wenn die Geſchäfte, wie mit der Oper, gut gingen, ſich berechtigt glaubten, Antheil daran zu fordern. Und ſo ſchließt der Gothaer Almanach: „Um auch einmal eine Anmerkung über die bis zur Verſchwendung geſtiegene Gage der meiſten Truppen zu machen, ſo erhielt allein die erſte Sängerin in einer Woche — alſo keineswegs in allen — 17½ Thlr. über ihren gewöhnlichen, 14 Thlr. ſtarken, Gehalt.“ Dieſe Bezahlung erſchien verſchwenderiſch, und doch muß man geradehin annehmen, daß der Werth des Geldes damals doppelt ſo hoch als jetzt war, um ſich dem Vergleiche mit den Verhältniſſen unſerer Tage nur zu nähern.

---

*) Ein Zuſtand, wie er heut zu Tage bei Wanderbühnen fortdauert, der aber damals die erſten Talente Deutſchlands betraf.

---

*) Vermuthlich zog hier die Direction von dem Umſtande Nutzen, daß Beck im elterlichen Hauſe lebte.

**) Ausſicht auf Penſionirung, ſelbſt der Wittwen, in Theurungszeiten den Mehlbedarf für den Hausſtand aus den herzoglichen Magazinen zu mäßigem Preiſe und — Braugerechtigkeit.

In Wien allein hatte die Liberalität des Kaiſers die Gehalte auf einen durchgehend anſtändigen Fuß geſetzt, die Künſtler in erſter Reihe bezogen 1600 Fl. Gehalt, u. ſ. w.

Im Allgemeinen alſo befand ſich der Schauſpielerſtand noch immer in der verhältnißmäßig armſeligen Lage, die von jeher nicht wenig dazu beigetragen hatte, ihn in der bürgerlichen Geſellſchaft geringgeſchätzt zu machen und alle die andern Urſachen zu verſtärken, welche ſeine Abſonderung fortdauernd erhielten.

Die geiſtlichen Angriffe, Sacramentsverweigerungen u. ſ. w., hatten ſich noch bis in die fünfziger Jahre fortgeſetzt. In Königsberg war dem Schauſpieler Kern ein ehrliches Begräbniß verſagt und nur durch einen

Befehl der Regierung erzwungen worden. 1753 wurde in Frankfurt a. M. dem, auch als Theaterdichter bekannten, Uhlich, der ſchon ſeit Jahren das Theater verlaſſen hatte und ſich auf das Kümmerlichſte durch Zeitungsarbeit ernährte, auf dem Sterbebette das Abendmahl verweigert, weil er früher ein Schauſpieler geweſen. So weit war die geiſtliche Härte noch nicht getrieben worden, in allen andern Fällen war doch nur das Aufgeben des Standes zur Bedingung der Sacramentsertheilung gemacht worden. Uhlich raffte ſeine letzten Kräfte zuſammen und führte noch einen förmlichen öffentlichen Streit mit der Frankfurter Geiſtlichkeit, beſonders dem Senior Starke, verfaßte ſeine poetiſche „Beichte eines chriſtlichen Comödianten“ und ſtarb darauf in Elend und Raſerei. Dies iſt das letzte bekanntgewordene Beiſpiel einer Sacramentsverweigerung. Solenne Begräbniſſe der Schauſpieler fanden noch immer nur ausnahmsweiſe ſtatt, ſie wurden meiſtens „in der Stille beerdigt“, wie die Neuber.

Einen energiſcheren Schutz konnte die Schauſpielkunſt freilich gar nicht finden, als Friedrich II. ihr in ſeinem merkwürdigen Reſcript gewährte, das er auf den Antrag der Halle'ſchen Univerſität: die Comödiantentruppen aus der Stadt zu weiſen, erließ. Er ſchrieb unterm 14. Febr. 1745: „Da iſt das geiſtliche Muckerpack daran ſchuld. Sie ſollen ſpielen, und Herr Franke, oder wie der Schurke heißt, ſoll dabei ſein, um den Studenten wegen ſeiner närriſchen Vorſtellung eine öffentliche Reparation zu thun, und mir ſoll das Atteſt vom Commandanten geſchickt werden, daß er da geweſen iſt*)."

Dem ehrwürdigen Franke wurde dieſe Buße auf Vermittlung der Regierungsbehörde erlaſſen, aber er mußte eine Geldſtrafe an die Armenkaſſe zahlen.

Solch ein gewaltſamer Schutz konnte aber die feindſelige Stimmung gegen das Theater nicht vermindern und die Angriffe in Druckſchriften ließen nicht nach. Kaum war der Götze-Schloſſer'ſche Streit, welcher die Hamburger Entrepriſe beunruhigt hatte, erloſchen, als der unruhige Döbbelin, der überall Händel hatte — in Weimar mit dem Hofe, in Halle mit den Studenten, denen er das Rauchen im Theater wehren wollte, in Braunſchweig 1772 mit den Kritikern — nun auch in Magdeburg mit dem Pfarrer Lüdeke über deſſen Predigt: „von den nöthigen Vorſichtigkeitsregeln bei Ergötzungen" in einen Flugſchriftenſtreit gerieth.

Neben dieſen ärgerlichen Vorgängen, welche das Publikum in ſteter Aufregung erhielten, ohne die Streitpunkte nur im Mindeſten aufzuklären, wurde die Debatte über die Sittlichkeit des Theaters auf eine geziemendere Weiſe in den wiſſenſchaftlichen Regionen fortgeführt. D'Alembert und Rouſſeau hatten dazu, in den funfziger Jahren, die Veranlaſſung gegeben; Erſterer durch ſeine Vertheidigung, Rouſſeau durch ſeine Verdammung des Schauſpiels. Unter ſeinen Vorwürfen ſind eigentlich nur die alten Platoniſchen von Gewicht, die auch ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert vorgebracht worden waren*). Im Uebrigen läßt er ſich in Uebertreibungen und Entſtellungen aus und ſeine Angriffe gelten eigentlich aller Kunſt überhaupt, um ihres ſchönen Scheines willen, der die volle wirkliche Wahrheit der Dinge entſtelle. Weil Racine und Voltaire ihm nicht die höchſte Wahrheit und Sittlichkeit vertreten, beſtreitet er, daß ſie in der dramatiſchen Dichtkunſt zuläſſig ſeien. Shakeſpeare hätte ihn überzeugen können, daß die ungeſchminkte Wahrheit der menſchlichen Natur in hinreißender Gewalt und Schönheit darzuſtellen ſei.

---

*) So erzählt Rödenbeck in ſeinem Tagebuch und Geſchichtskalender Friedrichs d. G. Alt u. A. geben an, der König habe kurz geantwortet: „Die Comödianten ſollen bleiben, und zur Strafe ſoll der Mucker Franke ſelbſt bei ihnen in die Comödie gehen, und der erſte Comödiant ſoll das atteſtiren.

Am durchgreifendſten haben Sulzer und Leſſing die Bühne gegen ihn in Schutz genommen, d'Alembert iſt in den meiſten ſeiner Widerlegungen zu ſeicht und weltlich. Sulzer proteſtirt gegen die Verdammung der Bühne, weil ſie ſich gewöhnlich — und auch bei Rouſſeau — auf die Unvollkommenheiten ihrer bisherigen Zuſtände ſtütze und nicht die ganze Gattung, wie ſie ſein könnte und ſollte, ins Auge faſſe, wo ſich dann zeigen würde, daß ſie eine der nützlichſten Erfindungen und achtungswürdigſten bürgerlichen Einrichtungen ſei. Er ſtellte ſowohl in einer academiſchen Abhandlung, als in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte die moraliſche Wirkſamkeit der Schaubühne ausführlich heraus. Daſſelbe that Leſſing vornehmlich in der Ham~~bur~~burgiſchen Dramaturgie und rechtfertigte namentlich das Luſtſpiel gegen Rouſſeau's „Chicane", wie er es nannte: daß es Alles, auch die Tugend lächerlich mache.

---

*) 1. Bd. S. 375.

Die Verdammniß, welche Rouſſeau über den Schauſpielerſtand ausſprach, wurde allerdings auch bekämpft, aber die gegenwärtigen Zuſtände und die öffentliche Meinung ſchienen ihn dazu zu berechtigen. Er behauptete ſchlechthin, daß die Unſittlichkeit der Schauſpieler und die Verachtung, in welcher ſie ſtänden, nothwendig in ihrer Profeſſion begründet ſei.

Bis der Fortgang der Entwicklungen dieſe ſummariſche Verwerfung niederſchlägt, entkräftige ſie eine einfache Hinweiſung auf die bisherigen hiſtoriſchen Ergebniſſe.

So wenig auch der Schauſpielerſtand im Allgemeinen bisher auf ſittliche Achtung Anſpruch zu machen hatte, ſo iſt dennoch außer Zweifel, daß in demſelben einzelne Perſönlichkeiten von eben ſo achtbarem Wandel, als er in andern Ständen vorkommt, exiſtirt hatten; ja daß alle

Diejenigen, welche bisher an der Spitze der Kunſtentwicklung geſtanden, geſchätzte Menſchen und rechtſchaffene Bürger waren. Ihr Stand konnte alſo nicht ein nothwendig entſittlichender ſein. Und wenn die bisherige Geſchichte nur den einzigen Eckhof anzuführen hätte, in dem die ſittliche Würde ſo eng mit der Liebe für ſeinen Beruf verwachſen war, ſo wäre durch dies einzige Beiſpiel ſchon erwieſen, daß — wie groß auch in dieſem Stande die Verſuchung zur Unſittlichkeit ſein mag — in ihm ſelbſt auch mächtige Antriebe zur Verſittlichung liegen müſſen, daß alſo ein tugendhaftes Leben in ihm wohl ſchwer, aber nicht unmöglich ſei.

Dieſe Ueberzeugung war auch bei allen Billigdenkenden in dieſer Epoche ſchon völlig durchgedrungen, die Errichtung der Hamburger, Wiener und Mannheimer Nationaltheater ſind ein Zeugniß, daß Fürſten und Bürger angefangen hatten, das Schauſpiel für mehr als eine bloße Beluſtigung zu halten, daß ſie es als einen Hebel der Bildung und Veredlung betrachteten.

Freilich war der Schauſpielerſtand im Ganzen noch weit entfernt ein tauglich Werkzeug für dieſen Zweck abgeben zu können. Noch immer beſtand er in der Mehrzahl aus zuſammengelaufenem Geſindel. Menſchen von totaler Unwiſſenheit, Rohheit und Gemeinheit waren ſelbſt bei den beſten Truppen anzutreffen. Seitdem Tanz und Geſang eine ſelbſtändige Wichtigkeit erlangt hatten, kamen Leute zu den Geſellſchaften, die nichts als körperliche Dreſſur, geſchickte Füße, oder gute Stimme in der Kehle hatten und dadurch allein, bei übrigens gänzlicher Unbildung, in die Reihe der erſten Mitglieder einrückten. Dieſer Zuwachs konnte alſo die Kunſtgenoſſenſchaften auch nicht ſonderlich veredeln.

Der alte Zunftzwang unter den Comödianten, der doch einige Zucht mit ſich brachte, war verfallen, neuere Regulative der Standesehre und Sitte hatten noch keine Geltung. Wir begegnen zwar noch herkömmlichen Formen; ſo mußte zu Anfang der ſechsziger Jahre bei der Ackermann'ſchen Geſellſchaft, als ſie gerade in Braunſchweig war, ein junger Menſch, Namens Böheim, welcher bis dahin Schröders Bedienter geweſen war und nun als Schauſpieler eintreten wollte, erſt mit allen Formalitäten der dienenden Klaſſe enthoben werden. Er wurde nach einer feierlichen Vorhaltung mit einem Degen umgürtet, zum Rundtrunk zugelaſſen, dann von jedem Anweſenden umarmt und mit Sie angeredet. Das war nur nöthig, weil er bis jetzt bei der Geſellſchaft gedient hatte, denn außerdem recrutirten ſich die Truppen vornehmlich aus verlaufenen Bedienten, Friſeuren, Kellnern, Schreibern u. ſ. w., die verdorbenen Studenten bildeten immer noch die Ariſtocratie des Standes. Wie er im Allgemeinen betrachtet wurde, ergiebt ſich leicht aus dem Factum, das man in allen Biographieen findet, wie die jungen Taugenichtſe, von einem Verhältniſſe zum andern verſchlagen, zuletzt vor den beiden einzigen Auswegen zweifelhaft geweſen ſeien: ob ſie Comödianten oder Soldaten werden ſollten. Was es aber zu jener Zeit hieß: Soldat werden, iſt bekannt genug und charakteriſirt alſo auch den Entſchluß: unter die Comödianten zu gehen. Welche Art von Leuten in dieſer Weiſe zuſammenkamen, kann man ſich leicht vorſtellen. Aus Brandes', Schröder's und Anderer Biographieen erfahren wir, daß ſie ihres Eigenthums vor ihren Collegen durchaus nicht ſicher waren. Betrunkenheit, ſelbſt auf der Bühne, Prügeleien und andere Zuchtloſigkeiten, waren ſo wenig ſeltene Erſcheinungen, daß Eckhof es für nöthig hielt, in ſeiner Schauſpieler-Academie zum Beſchluß zu bringen: „daß ein Mitglied, welches den Stand durch niederträchtige Handlungen, unanſtändige Geſellſchaft, Beſoffenheit und unordentliches, ausſchweifendes Leben beſchimpft, nach Mehrheit der Stimmen auf das Schärfſte, nach Befinden mit Demiſſion beſtraft werden ſolle.“ Anſtößige, nicht ſelten auf Gewinn zielende Liebſchaften, waren bei Frauen wie Männern häufig genug; bis zu ſchamloſer Proſtitution wurde das Theaterleben herabgewürdigt. Wie viele getrennte Eheleute waren durch alle Truppen zerſtreut, welche klägliche Kinderzucht impfte das Verderben dem neuen Geſchlechte ein und verkehrte alle natürliche Ordnung! Die Eltern wurden im Alter zu Dienſtboten der gefeierten Kinder, wenn ſie ſich nicht ganz im Stich gelaſſen ſahen. Der alte Steinbrecher, der Vater der, als „deutſche

Favart" berühmten Sängerin, verkam zuletzt auf einem Dorfe, wo er den Bauern die Gänſe hütete.

Das Wanderleben war es, was die wahre Bruthitze für dies Gewimmel von Unheil erzeugte. Man braucht nur auf die eine Truppe zu ſehen, welche bis daher den ambulanten Zuſtand mit großem Vortheil ausbeutete, die Schuch'ſche nämlich, um der Erniedrigung, welche die Kunſt wie die Sitte dabei erfuhr, inne zu werden.

Brandes ſchildert, wie bei den Reiſen Alt und Jung, Mann und Weib in die mit Leinwand bedeckten Frachtwagen gepackt geweſen ſei, bei der Durchfahrt durch die Städte die etwas zart Fühlenden abgeſtiegen ſeien, um unbemerkt zu Fuß zu gehen, dagegen die Damen ihre Kopfzeuge arrangirt, die Geſichter geſchminkt hätten und mit zurückgeſchlagener Leinwanddecke durch die Stadt gefahren ſeien, kokettirend und grüßend die Bekanntſchaft mit den habitués des Theaters erneuernd.

Die Söhne Schuchs, ächte Reſultate der Couliſſen- und Landſtraßenerziehung, wurden nach des Vaters Tode, durch den Gewinn, den ihnen das Privilegium für die Hauptſtädte Preußens periodiſch abwarf, ſo übermüthig, daß ihre Verſchwendung und Großthuerei keine Grenzen kannte. Sie hielten in Zeiten des Glücks Equipage mit Jäger und Lakayen, bei ihren ſchwelgeriſchen Frühſtücken öffneten ſie prahleriſch die Fenſter und ließen Tuſch blaſen wenn ſie tranken, bezahlten ſich Nachtmuſiken u. ſ. w. Ihr Uebermuth ſtieg, ſelbſt dem Publikum gegenüber, ſo weit, daß der älteſte Bruder, als das Publikum in Berlin ſeine Schwägerin auspfiff, aus der Couliſſe trat und mit einer Hetzpeitſche ins Parterre drohte. Er mußte ſich mehrere Tage verſtecken, nachher demüthige Abbitte leiſten. Der zweite Bruder, der Hanswurſtſpieler, ſtarb die Pfeife im Munde, die geleerte Branntweinsflaſche vor dem Bette.

Daß ſolchen Zuſtänden gegenüber, die bürgerliche Geſellſchaft eine Scheu, wie vor Peſtkranken, vor den Comödianten behalten mußte, iſt ganz begreiflich, mit großer Mühe errangen die Beſſeren eine ausnahmsweiſe Achtung. Daß Eckhof in den Häuſern angeſehener Hamburger Zutritt hatte, wird als etwas Merkwürdiges bezeichnet, und Brandes legt auf nichts in ſeiner ganzen Lebensgeſchichte ſo viel Werth, als auf die Herzählung der angeſehenen Leute, mit denen er verkehrt habe.

Einigen Geſellſchaften gelang es, durch ihr Wohlverhalten und das moraliſche Anſehen ihrer Directoren, eine gemeinſame Achtung zu erwerben. Das war mit den Gothaer Hofſchauſpielern der Fall, die in der Stadt wohl gelitten waren; woran freilich die ſehr entſchiedene Gunſt des Herzogs großen Theil hatte. Der Aufnahme, welche Ackermann's Geſellſchaft im Jahr 1765 in Bremen fand, die Seyler'ſche unter Eckhof in Wetzlar u. ſ. w. muß hier ebenfalls gedacht werden. — Dennoch fehlte viel, daß dieſe einzelnen Beiſpiele als Beginn eines eigentlichen Umgangslebens der Schauſpieler mit den übrigen Ständen gelten könnten.

Die Wirthshäuſer waren immer noch die Heimath der Comödianten, die einzige Schule der Sitten und des Umgangs, der Bildung und des Welttones für ſie. Was Wunder, daß ſie es darin nicht weit brachten! Die Unbildung aber war von je her die vornehmſte Urſache, warum ſie von der Geſellſchaft ausgeſchloſſen waren und dies Ausgeſchloſſenſein erhielt ſie wieder in der Unbildung. Aus dieſer Zwickmühle hat der Stand ſich nicht befreien können.

D'Alembert ſagt davon: „Das barbariſche Vorurtheil gegen den Schauſpielerberuf, die Erniedrigung, in welche ſich dieſe, für die Erhaltung und Fortbildung der Künſte ſo nothwendigen Menſchen verſetzt ſehen, iſt gewiß eine der Haupturſachen von der ihnen vorgeworfenen unordentlichen Lebensweiſe. Sie ſuchen ſich durch ſinnliche Genüſſe für die ihrem Stande verweigerte Achtung ſchadlos zu halten. Gewiß iſt ein Comödiant von guten Sitten unter den gegenwärtigen Umſtänden doppelt achtungswerth. Aber kaum erkennt man es an.“ Er verlangt ferner, — und darin berührt er den Löſungspunkt der Frage — daß man die Schauſpieler durch weiſe Verfügungen in Ordnung halten, daß die Geſellſchaft den Stand zu der Achtung erheben ſolle, deren er nur durch ihre Schuld ſich nicht würdig zeige.

Gewiß, ſo lange die Einzelnen, welche ſich aus der Unbildung und Unſittlichkeit herausarbeiteten, nur eine vereinzelte Achtung damit erwarben, die ihrem Stande nicht zu gute kam, ſo lange von Seiten derer, welche die bürgerliche Geſellſchaft zu vertreten hatten, nichts geſchah, um den Schauſpielerſtand durch Zucht und Bildung für die Beſtimmung förderlich zu machen, welche man angefangen hatte dem Theater zuzugeſtehen, ſo lange konnten auch die achtungswerthen Erſcheinungen nur vereinzelt bleiben.

Der Schauſpieler Müller ſagt von ſeiner Rundreiſe in Deutſchland: „ich habe dreihundert und elf Subjecte kennen gelernt, und unter dieſen nur ſiebenzehn, von denen man ſagen kann, ſie haben ihre Kunſt ſtudirt.“ Daß er Recht hatte, geht ſchon aus der Aengſtlichkeit hervor, mit welcher man, überall wohin er kam, die beſſeren Talente vor ihm hütete, ſie nicht auftreten ließ, ſeine Zuſammenkünfte mit ihnen überwachte. In Gotha ließ der Herzog ihn von einem Offizier förmlich in Obſervation nehmen, und nur Singſpiele und unbedeutende Stücke durften während ſeines Aufenthaltes gegeben werden. Das liberal dotirte kaiſerliche Nationaltheater war, wie die zauberhafte Magnetinſel aus dem Meere, verlockend heraufgeſtiegen, man fürchtete, die guten Talente davon angezogen zu ſehen und wußte ſie nicht zu erſetzen.

Darum gab die Idee von der Nothwendigkeit der

Pflanzſchulen für die Bühne ſich ſchon in dieſer Zeit lebhaft kund. In Mannheim hatte man einen erſten, unvollkommenen Verſuch gemacht, ſie ins Werk zu ſetzen. Leſſing, der wie ein weiſer Herrſcher, das Auge auf jede Regung, jedes neue Bedürfniß der dramatiſchen Kunſt hatte und große Hoffnungen für ſie auf den thätigen Schutz des Kaiſers ſetzte, forderte den Schauſpieler Müller auf, als dieſer ihn 1776 in Wolfenbüttel beſuchte, ſeinem Herrn Vorſtellungen über die Errichtung einer Theater-Philanthropie zu machen.

„Jede Kunſt — ſagte er — muß eine Schule haben, in der früheſten Jugend durch gute Grundſätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühſamen Schweiß erwirbt ſich der darin gebildete Schauſpieler das Recht auf die Achtung und Ehre ſeiner Zeitgenoſſen. — Durch Jahrtauſende hat es die Erfahrung bewieſen, daß die erſte Grundlage der Erziehung den Charakter des Menſchen für die Zukunft beſtimmt. Dieſe Eindrücke ſind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenſchaften, Neigungen und Fähigkeiten müſſen in ihrem erſten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht. So zweifellos dieſer Satz in Anſehung der moraliſchen Bildung iſt, ebenſo gewiß iſt er es auch in Rückſicht auf die Bildung eines jeden Künſtlers; und da durch eine zweckmäßig eingerichtete Theater-Pflanzſchule beide Arten erzielt werden können, ſo iſt der unſchätzbare Nutzen eines ſolchen Inſtitutes offenbar und einleuchtend bewieſen. —

Wäre der Endzweck des Schauſpieles auch bloß das Vergnügen des Volks, ſo iſt es ſchon aus dieſem Grunde wichtig, dem Volke ſeine Unterhaltung nicht durch Idioten und ſittenloſe Menſchen vortragen zu laſſen, für welche es außer den Stunden der Geiſteserholung keine beſondere Achtung haben kann. Allein die Schaubühne iſt etwas mehr, kann und ſoll etwas mehr ſein und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundſätzen dazu erzogene Mitglieder ebenſo vereitelt, als die Wirkung der beſten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut ſchlägt, aber unrichtig zeigt."

Was dem Schauſpielerſtande künſtleriſch und ſittlich helfen konnte, war hier klar und einfach ausgeſprochen, die allgemein theatraliſche Bewegung dieſer Epoche, die durch des Kaiſers Beiſpiel erregte Theilnahme der Fürſten, alles ließ hoffen, daß man ſich der Schauſpielkunſt gründlich annehmen, die Schmach der Unbildung und Depravation aus einem Stande tilgen werde, der, trotz dieſer Hinderniſſe, binnen kaum fünfzig Jahren, ſo enorme Fortſchritte gemacht, die Anerkennung aller Stände erzwungen und die innige, thätige Liebe des größten Mannes ſeiner Zeit, Leſſing's, ſich erhalten hatte.

IX.

Schröder's Direction der Ackermann'ſchen Geſellſchaft.

(1771 — 1780.)

Ihre volle Würdigung zu jeglicher Anerkennung und Förderung wies die Schauſpielkunſt unter einem neuen genialen Führer, dem Vollender der Hamburger Schule, nach. Die Reſultate von Schröder's Direction der Ackermann'ſchen Geſellſchaft haben die ſiebenziger Jahre eigentlich erſt zu der großen Epoche in der Theatergeſchichte gemacht und ſie ſind um ſo denkwürdiger und ruhmvoller, als ſie ohne irgend eine Unterſtützung, ganz aus der inneren Kraft der Kunſt hervorgingen.

Wir müſſen, um Schröder's merkwürdiges Leben und Wirken zu begreifen, auf ſeine früheſte Jugendzeit zurückſehen.

Am 3. November 1744 in Schwerin geboren, wo ſeine Mutter, nach ihrer erſten mißlungenen Prinzipalſchaft ſich aufhielt, wurde nach zwei Jahren das Kind mit auf neue Theaterwanderungen nach Preußen und Rußland genommen, wo man bei der Hilverding'ſchen Truppe wieder mit Ackermann zuſammentraf. Schröder war drei Jahre alt, als er zum erſtenmale in Petersburg auf der Bühne erſchien, in einem von ſeiner Mutter gedichteten Vorſpiele, in der Rolle der Unſchuld, und die wenigen Worte, die er ſagte, „O nein, ich ſprech' dich frei!“ machten eine ſo ſeltene Wirkung, daß die Kaiſerin Eliſabeth das Kind in ihre Loge bringen ließ, es auf die Kniee nahm, liebkoſte und ihm Zuckerwerk gab. Mit größerem Erfolge hat ſchwerlich je ein Schauſpieler ſeine Laufbahn begonnen, an ihm ging in Erfüllung, was Baron verlangte, um dem Schauſpieler die volle Würde ſeines Standes zu verleihen: „un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines.“

In Moskau verheirathete ſich ſeine Mutter mit Ackermann. Von der Beſchaffenheit dieſes neuen Hausſtandes, obſchon er auf den höchſten Gehalt in der Geſellſchaft, auf wöchentlich 12 Rubel baſirt war, zeugt die Erinnerung des damals fünfjährigen Kindes, daß ſeine Wärterin es zur Newa getragen, um ſeine Kleider zu waſchen, und es während deſſen nackt in einen Mantel gehüllt habe. Durch allzureichliche Garderobe war der Wanderzug alſo nicht beſchwert. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Petersburg, zog man nach Polen. In Warſchau kam der zehnjährige Knabe in die Schule zu den Jeſuiten, die ſeine geiſtigen Anlagen ſo wohl erkannten, daß ſie ihn heimlich zurückbehalten wollten. Der Knabe, durch die Prügelerziehung im elterlichen Hauſe wenig erbaut, ließ ſich auch willig im Kloſter verſtecken, wurde aber doch aufgefunden und mit nach Deutſchland zurückgenommen.

Sein ſprudelnd lebendiger und ſtolzer Charakter verkrüppelte unter der despotiſchen Erziehung. Bei den Dienſtboten eſſen, zum Bratenwenden angeſtellt, zur Strafe auf Erbſen knieen, ſo daß ſich Gliedſchwamm in die Gelenke ſetzte, aller barbariſchen Schläge nicht zu gedenken, welche ſo beliebt in der damaligen Erziehungsmethode waren und die von dem ſoldatiſchen Ackermann mit eiſerner Conſequenz durchgeführt wurden — alles dies mußte den trotzigen Knaben zur Verwilderung treiben. Auf dem Collegium Fridericianum in Königsberg, wo er die unbändigſten Streiche trieb, ließen ihn ſeine Eltern im Stich, als der ſiebenjährige Krieg begann, und da die Nachzahlung der Penſionen unterblieb, wurde er ausgewieſen. Keine andere Zuflucht öffnete ſich ihm, als das Unterſtübchen eines alten Schuhflickers, der die Aufſicht über das verödete Theater ſeiner Eltern führte. Hier lernte er Kinderſchuhe machen, Branntwein trinken, hungern und frieren.

Auf der wüſten Bühne declamirte er, erfand Ballette auf eigne Hand, trieb halsbrechende Equilibriſtenſtreiche, die er, ſelbſt nach einem lebensgefährlichen Herabſturze von der Obermaſchinerie, mit voller Verwegenheit fortſetzte. Jede Gefahr, Alles was Andern Furcht erregte, reizte ſeine Unternehmungsſucht. Weil ſein alter, abergläubiger Schuhflicker ſich Finger und Zehen eines Geräderten wünſchte, welche die Wunderkraft beſitzen ſollten, verborgene Schätze anzuzeigen, ging der tolldreiſte Burſche in einer Decembernacht zum Hochgerichte hinaus, bombardirte mit Steinen einen Leichnam vom Rade herab und brachte Finger und Zehen des Kadavers in ſeinem Schnupftuche nach Haus; dann aber brach er freilich beſinnungslos zuſammen.

Dieſe frevelhafte Wildheit des vierzehnjährigen Knaben zu bändigen, gelang nur ſanftem weiblichen Einfluſſe. Der Seiltänzer Stuart, der das Schauſpielhaus für ſeine Künſte miethete, hatte aus Copenhagen ein Mädchen aus gutem Hauſe entführt, das ihre Uebereilung bei der Brutalität ihres Mannes ſchwer zu büßen hatte. Ihre Anmuth, ihr Unglück, zähmte den tollen Knaben und während er von Stuart Equilibriſtenkünſte, von der jungen Frau aber Sprachen und Muſik lernte, erwachte der Trieb nach Bildung mächtig in ihm; die erſte Hingebung des jungen Gemüthes veredelte ſeine Seele. Er hat noch als Mann nie ohne tiefe Rührung von dem unglücklichen ſchönen Weibe reden können.

Endlich hatten ſeine Eltern ſich ſeiner erinnert und ihn zu ſich gerufen. Er traf ſie, nach einer abentheuervollen Reiſe, in der Schweiz, wurde ſchnell ein brauchbares Mitglied der Truppe, machte beſonders im Grotesktanze raſche Eroberungen und füllte im Schau- und Singſpiel, ſchon in ſeinem fünfzehnten Jahre, jeden leeren Platz aus. Die trotzige Energie ſeines Charakters trieb ihn zu den unglaublichſten Fortſchritten, die harte Behandlung im elterlichen Hauſe machte ihn liederlich, aufſätzig, unverſchämt bis zum Verbrechen. Siebenzehn Jahre war er alt, als er, um ſeine Spielſchulden zu bezahlen, Nachts ins finſtere Zimmer ſeines Stiefvaters ging, deſſen Kaſſe zu berauben. Der Vater erwacht, ruft ihn an — und der Jüngling bleibt mit der Kälte eines ausgelernten Gauners eine volle Stunde regungslos ſtehen, bis Ackermann wieder eingeſchlafen iſt, alsdann vollführt er den Raub. Ja nicht genug daran, erbricht er auch andern Tages der Mutter Schatulle. Des Diebſtahls überführt behauptet er dreiſt: berechtigt zu ſein, ſich gewaltſam zu nehmen, was er für ſeine Dienſte zu verdienen meint, entflieht dann aus ſeinem Arreſt mit Lebensgefahr über die Dächer der Nachbarhäuſer. Seine trotzige Kühnheit, wie ſie unzählige Streitigkeiten mit Ackermann herbeiführte, verſchaffte ihm auch immer wieder deſſen Verzeihung. In Braunſchweig zog er im nächſten Jahre den Degen gegen ihn. Der Herzog ließ ihn in's Stockhaus, ja in Ketten werfen und doch verließ er die Eltern nicht, weil er fühlte, daß er der Truppe ſchon unentbehrlich geworden war. Denn mit dem Dünkel, der ihn von Anfang an jeden Rath, jede Zurechtweiſung ſeiner verſtändigen Mutter hatte abweiſen laſſen, bei der Anmaßung, mit welcher er jede

Darſtellung, ſelbſt die ſeines Stiefvaters, zu tadeln ſich unterfing, hatte ſein Genie ſich raſch zu einer erſtaunlichen Selbſtändigkeit herausgebildet. Er hat einen halsbrechenden Bildungsgang genommen, den nur er wagen durfte.

Der Grotesktanz nahm anfänglich ſeine ganze Thätigkeit ein; auf den Vorwurf der Vernachläßigung der Schauſpielrollen antwortete er: wenn er einmal ein Bein brechen ſollte und zum Tänzer nicht mehr tauge, dann wolle er ſich zum Schauſpieler herablaſſen. Die Bedientenrollen im franzöſiſchen Luſtſpiele, die er bald ausſchließlich beſaß und mit großer Auszeichnung ſpielte, memorirte er faſt gar nicht, erklärte: ein hochbegabter Künſtler ſetze ſich durch wörtliches Memoriren herab, er wiſſe beſſere Sachen zu ſagen als der Autor. Die Ankündigungen der nächſten Vorſtellung, die noch bis vor 25 Jahren dem Publikum von der Bühne herab gemacht wurden, übernahm er gern, um dieſe zu förmlichen kleinen Intermezzo's auszudehnen, in denen er ſich auf den Titel beſann, ihn verwechſelte, verkehrte und vielerlei Poſſen trieb. Und dennoch weigerte er ſich entſchieden an allgemeinen Stegreifſpielen Theil zu nehmen, er wollte nicht von der Unbehülflichkeit der Andern abhängig werden. Ihn aber ergötzte es, ſeiner Phantaſie ganz den Zügel zu laſſen, ſich Uebertreibungen zu erlauben, die er an Andern bitter tadelte. So lief er Gefahr, als Tänzer ein Springer, als Schauſpieler ein Poſſenreißer zu werden; der ſichere Takt des Genies aber führte ihn immer wieder zurecht, ſo daß ſelbſt die Abwege, auf die ſein Uebermuth ihn trieb, ihn ſeinem Ziele näher brachten.

Welch ein Gegenſatz der künſtleriſchen Individualitäten und ihres Entwicklungsganges in Schröder und Eckhof! Bei dieſem Alles Ordnung, ſtrenges, rechtſchaffnes Maaß, beſcheidenes, langſam ſichres Fortſchreiten auf ſorgſam geprüftem Wege, bei jenem zuverſichtliches Selbſtvertrauen, unbeſonnenes Fortſtürmen in reißenden Fortſchritten, unfehlbares Gelingen in gewagten Unternehmen.

Das Jahr, welches Schröder während der Hamburger Entrepriſe bei der Geſellſchaft des Bernardon Kurz zubrachte, trug ihm nur große Fortſchritte in der grotesken Tanzkunſt ein, aber hier ließ er ſich endlich, durch Bernardons unabläſſige Herausforderung, zu einem Stegreifſpiel bereit finden.

Er wählte die ſchwierigſte Fopperrolle, den Diener in der Haupt- und Staatsaction Don Juan, und führte ſie mit ſo überſchwänglichem Humor und ſo überraſchenden Einfällen aus, daß Kurz ihm ſchon nach dem erſten Akte mit der Anerkennung um den Hals fiel: „Mordio Sakkerment! Der Herr iſt Acteur. Dagegen ſind die andern Lausbub'n!“ Freilich trieb Schröder ſeinen Uebermuth wieder zu weit, überrannte ſeine Mitſpieler faſt, trieb den unglücklichen Bergopzomer, der ſich die Rolle des Don Juan aufgeſchrieben und memorirt hatte, in die größte Verwirrung, war durch kein Schnalzen mit der Zunge*) von der Bühne fortzubringen, ſo daß das Stück eine Stunde über die gewohnte Zeit ſpielte. Das Publikum aber hatte ſich unmäßig ergötzt und Schröder der Herausforderung genug gethan.

Wir kennen die Colliſionen, in welche er bei ſeiner Rückkehr zur Geſellſchaft der Hamburger Entrepriſe mit Eckhof gerieth, wir wiſſen, daß als die Seylerſche Geſellſchaft ſich von der Ackermann'ſchen abgezweigt hatte, ſeine Thätigkeit, ſeine Productivität es war, welche das halbzerſtörte Theater aufrecht hielt. Sein Eifer mochte in der Eigenmächtigkeit und Unbedingtheit ſeines Naturells ihn wohl zu weit führen, denn Ackermann nahm ihm die Regie auf einige Zeit. „Du biſt zu heftig," ſagte er „zu partheiiſch, zu unhöflich gegen die Leute, man muß Schauſpieler nicht wie Figuranten abrichten wollen."

Nach des Stiefvaters Tode verfuhr er beſonnener. Jetzt, wo ſeine Mutter ihm die künſtleriſche Direction ihrer Geſellſchaft ganz übertragen hatte, gewann ſein Charakter an Sammlung; er fühlte ſeine Berufung: nicht nur für ſich, ſondern für den Fortſchritt ſeiner Kunſt im Ganzen und Großen zu leben. Seiner klugen Führung, der Stellung, welche er den Talenten durch eine durchdachte Aufeinanderfolge der Aufgaben zu geben wußte, verdankten die Mitglieder der Geſellſchaft ihre ſchnelle und rühmliche Ausbildung.

---

*) Das Zeichen, womit man die ausſchweifenden Extemporanten in die Couliſſe rief.

Glänzender hatte in der ganzen Theatergeſchichte ſich noch nicht die Wichtigkeit einer künſtleriſchen Leitung, einer beſtimmten Schule bewährt, als durch Schröder's Direction der Ackermann'ſchen Geſellſchaft.

Zunächſt erreichten ſeine Schweſtern ſchnell einen erſtaunlichen Grad der Trefflichkeit. Dorothea, von hoher edler Geſtalt, mit ſanft einſchmeichelnder Stimme, wurde ein Muſterbild ſchöner Weiblichkeit. Schwärmeriſche und zärtliche Charaktere, auch ſolche von leiſer, graziöſer Munterkeit oder aufflammender Leidenſchaft gelangen ihr vollkommen. Eliſabeth im Eſſer, Marie im Götz, Orſina, Ariadne, Minna von Barnhelm ſind nie vollkommener dargeſtellt worden. Ihr Geſang war angenehm, ihr Tanz ausgebildet, ihre Pantomime vollkommen.

Charlotte, die jüngere, war nicht ſchön, blond, eine leichte Geſtalt, das Geſicht von Blatternarben markirt, aber ihre Anmuth verdunkelte die Schönſte neben ihr. Die zierliche, ſchalkhafte Munterkeit ihres Weſens eignete ſie beſonders zur Soubrette. Als Franziska in Minna von Barnhelm, durfte ſie ſich mit Frau Mecour meſſen. Aber auch Darſtellungen leidender, erregter Naturen, Emilia Galotti, die Rutland im Eſſer, gelangen ihr ausnehmend, denn ihr Naturell war leicht geſpannt, gereizt, ſie trieb Alles an Uebertreibung ſtreifend. Wenn der

Dichter es vorgeſchrieben, raufte ſie wirklich ihr Haar und biß in die Kette. Sie war mit Leidenſchaft Schauſpielerin, wie ihre Schweſter mit innerlicher Abneigung. Im Ballett und der Operette wurde ſie wichtig, obſchon ſie die künſtleriſche Reife ihrer Schweſter nicht erreichte, da ein raſcher Tod ſie ſchon im achtzehnten Jahre dahinraffte. Aber ihre einſchmeichelnde Natur, ihr hinreißendes und reines Feuer, wodurch ſie ſelbſt die Rollen der Buhlerinnen — welche auf dem damaligen Repertoir nicht ſelten waren — veredelte, die überraſchende Fülle ungeahnter Züge in ihrem Spiele machte ſie zum vergötterten Liebling des Publikums.

Reinecke, den die Natur ſchon zu einem der erſten Darſteller ſchöner männlicher Würde durch ſeine ſtattliche Erſcheinung, durch ſeinen herzgewinnenden Ton beſtimmt hatte, der von Univerſitätsbildung begünſtigt, Einſicht und Ueberlegung, vielleicht etwas zu fühlbar machte, bei deſſen Liebhaberrollen es daher glaubhafter erſchien, daß er geliebt werde, als daß er ſelbſt verliebt ſei, — fand unter Schröders Leitung das richtige Gebiet für ſeine Individualität. In ritterlichen, ſoldatiſchen Charakteren, ernſten und polternden Vätern, Paul Werner, Götz, Odoardo erreichte er unbeſtritten Meiſterſchaft; Müller bemerkte an ihm die Eigenthümlichkeit: gewiſſe Reden nur gleichſam hinzuwerfen, als wären ſie des Heraushebens nicht werth, und ſie eben dadurch äußerſt intereſſant zu machen.

Seine ſchöne Frau, die ihn an Geiſt und Erfindungskraft übertraf, wurde in leidenſchaftlichen Rollen eine geachtete Nachfolgerin der Seyler.

Die junge Hart, welche als Tänzerin zur Geſellſchaft kam, hat Schröder, der ſie 1773 heirathete, zu einer der wohlthuendſten und verſtändigſten Schauſpielerinnen erzogen.

Frau Sacco, geb. Riſchar, nicht bedeutend beſchäftigt, empfing hier Eindrücke und eine Schule, mit welcher ſie bald in Wien außerordentliche Erfolge zu erringen wußte.

Am augenſcheinlichſten aber ſtellt ſich der Werth von Schröders Leitung an des berühmten Brockmann Entwicklung heraus. Er hatte am 3. April 1771 als Nelſon in „die Freundſchaft auf der Probe“ debütirt und wenig gefallen; man warf ihm weinerlichen Ton, ſteyriſchen Dialekt und Tanzmeiſtergeziertheit vor. Als Medon im Codrus mißfiel er gänzlich. Borchers, Reinecke und Möller*) hatten nur für ſeine Unvollkommenheiten Augen, aber der ſcharfſehende Schröder ſagte: „Er wird Euch Allen noch Sand in die Augen ſtreuen“. Man trieb Scherz mit dieſer Aeußerung. Brockmann war ſchon

---

*) Er ſpielte einige Zeit Liebhaber bei der Geſellſchaft. Schütz nennt ihn einen Harangueur mit ſtarker Lunge. Er hat ſich durch Verfaſſung des weinerlichen Schauſpiels „Graf Waltron“ bekannt gemacht.

26 Jahre alt, man hielt eine Umwandlung ſeiner Spielart nicht mehr für möglich, war er doch auch vor ſechs Jahren in Wien als ein hoffnungsloſes Talent angeſehen worden.

Schröder beſchäftigte ihn zunächſt nur im Luſtſpiele, wo er erträglich gefunden wurde, ſtudirte jede Rolle mit ihm. Die Chevaliers fingen an ihm zu glücken, er arbeitete eifrig von ſeinen Fehlern loszukommen, zu denen in der Sprache auch eine anſtoßende Zunge kam. Aber zehn Monate hatten ihn noch nicht für das Trauerſpiel tauglich gemacht, denn er mißfiel als Renegat, ſo daß das Stück gar nicht wiederholt werden konnte. Schröder war nicht abgeſchreckt, fuhr unverdroſſen fort mit Brockmann zu ſtudiren und ihn vortheilhaft zu beſchäftigen. Als Merciers Olint, Grandiſon in Wielands Clementine, als Tancred, Oreſt wurde er allmählig geduldet, als Prinz in Emilia Galotti fing man an ihn gelten zu laſſen, endlich aber, am 28. Juli 1773, errang er als Eſſer in „die Gunſt der Fürſten“ den ungetheilteſten Beifall. Wenn gleich er die Rolle etwas weich und zärtlich gab, die in ihren weſentlichen Bedingungen mehr für Reinecke geeignet war, ſo hatte Schröder durch dieſe Vertheilung doch endlich das Problem gelöſt: Brockmann binnen zwei Jahren die Anerkennung als einen tragiſchen Schauſpieler erſten Ranges zu verſchaffen.

Solche Reſultate vermag eine ſorgſame, kunſtverſtändige Leitung an Anfangs zweifelhaften Talenten hervorzubringen; wie viele gehen an dem Mangel derſelben unter!

Drei Jahre ſpäter entſchied der Hamlet für den Ruhm von Brockmanns Namen in ganz Deutſchland. Meier charakteriſirt ihn in Schröders Biographie folgendermaßen: „Er war ein ſchöner Mann — trotz der Neigung ſeiner Geſtalt zur Corpulenz — dem ſeine auffallende Aehnlichkeit mit Leſſing bei Kunſtrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, ſeine Stimme blieb in ihren lauten und leiſen Tönen wohlklingend, er beſaß Stolz, Anſtand und Lebhaftigkeit. Kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm — aber die Heftigkeit ſelbſt. Die innere Glut, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrſchaft über ſie aufzuopfern; der ſpäter Fleck die Zügel ſchießen ließ, ohne die Geleiſe zu verlieren — blieb Brockmann verſagt. Er ſpielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb redneriſch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieſer Leidenſchaft nicht erreichte, das traf und vergütete er reichlich in allen ſanften Zügen des Ueberganges zu Mitleid und Rührung. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemiſcht, durfte er ſich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablaſſen, ſo mußte er triumphiren. Das Liebkoſen, welches die Herzen beſticht, der Blick, der alles ausdrückte, was er wollte; das Geſicht, dem ohne Verzerrung gelang zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in ſeiner Herablaſſung noch Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz macht, ſind nie glücklicher ausgedrückt worden, als durch ihn."

Es waren, wie dieſe Ueberſicht zeigt, bedeutende künſtleriſchen Größen, welche unter Schröders Direction erwuchſen und mit den gerühmten Talenten von Borchers und Frau Mecour, mit dem ſpäter hinzutretenden Schütz, der an franzöſiſchen Muſtern gebildet, in leichten ſchwatzhaften Rollen, Chevaliers u. ſ. w. einen Ruf erwarb — auch Tänzer war, — den Kern einer Kunſtgenoſſenſchaft bildeten, deren Darſtellungen in dieſem Jahrzehend, beſonders vom Jahre 1773 — 78, für unübertroffene Muſterwerke gehalten werden.

Und dennoch waren dieſer Epoche die alten Calamitäten der Prinzipalſchaften keineswegs erſpart. Oper und Ballett mußten zunächſt den Anreiz für den Theaterbeſuch hergeben. Nicht nur die Rivalität mit franzöſiſchem Schauſpiel und italieniſcher Oper mußte beſtanden werden, der gefährliche Nicolini, deſſen Decorationen, Maſchinerien, Pantomimen und Intermezzi das Publikum zauberhaft an ſich zogen, rückte im December 1771 in Hamburg ein. Schröder hielt es für politiſch ſich mit ihm zu verbinden, anſtatt ihn zum Gegner zu haben, dadurch war nun die Bühne hauptſächlich der Schauluſt preisgegeben. Zudem wurden Studien und Proben für das Schauſpiel verwirrt und gehemmt, die Mitglieder ungebührlich in Anſpruch genommen. Brockmann und Dorothea Ackermann mußten ſogar eine Zeit lang im italieniſchen Intermezzo mitſingen. Um den Kern des Schauſpielerperſonals von dieſem Unweſen abzuſondern und in ſich künſtleriſch zu ſammeln, unternahm Schröder Reiſen nach nahen Städten, Schleswig, Lübeck, Hannover, Celle, Altona. Sie begannen zur Adventzeit, wo die kirchliche Strenge in Hamburg die Theater ſchloß und dehnten ſich bis Oſtern hinaus. Nach zwei Jahren hatte die trügeriſche Herrlichkeit der Nicoliniſchen Gaukelei ein klägliches Ende erreicht, er ging im Juli 1773 davon.

Die Reiſe, welche die Geſellſchaft zu Anfang dieſes Jahres nach Celle gemacht, ſchloß die rührende Aufgabe in ſich, die unglückliche Königin Caroline Mathilde von Dänemark, welche, nach Struenſee's Hinrichtung, dort in tiefer Schwermuth ihre Tage verlebte, zu erheitern.

Die Wahl der Stücke war durch die Reizbarkeit der tiefgekränkten Fürſtin ſehr erſchwert. Jede Beziehung mußte vermieden werden und was hatte für ſie nicht Beziehungen? In „der Schein trügt“ wurde ſie vom Anblick der Kinder auf der Bühne ſo ſchmerzlich an ihren für immer von ihr getrennten jungen Prinzen erinnert, daß ſie plötzlich das Schauſpiel verließ und in der rauhen Luft des Märzabends ſtundenlang im Freien verweilte, um ſich zu faſſen.

Da die Königin Muſik liebte, drang man auf Singſpiele, aber die Operiſten der Geſellſchaft waren in Hamburg bei Nicolini's Vorſtellungen. Schröder, dem nichts unmöglich war, übernahm binnen acht Wochen ſelbſt zehn große Buffoparthien und geigte auch Brockmann und Reinecke in mehrere Parthieen hinein. Aber all dieſe Mühe ſchien verſchwendet und der Oberhofmarſchall, angewieſen Ihre Majeſtät zu erheitern, war in Verzweiflung. Er trieb Schröder unabläſſig, die Königin zum Lachen zu bringen; damit ſchien ihm Alles gewonnen. Vergeblich wurde aber das ganze komiſche Repertoir erſchöpft, kein Lächeln überflog das ſchwermüthige Antlitz. Da beſchloß Schröder die letzte Mine ſpringen zu laſſen und verbürgte ſich nun gegen den Oberhofmarſchall, die Königin ſolle lachen.

Er unternahm mit ſeinen Kameraden eine Stegreifburleske.

Frau Reinecke und Brockmann waren ſchon geübt darin, die Andern wurden zur Theilnahme überredet. Die Wahl fiel auf die Fabel des Stückes „der hochgeehrteſte Herr Vetter“, das man, um die Kritiker irre zu führen, umtaufte in „Glaub nicht Alles, was du ſiehſt! nach dem Spaniſchen des Calderon de la Barca.“ Schon mit dem Titel alſo begann die Fopperei. Frau Reinecke gab die Folge der Auftritte an, ihr Mann übernahm den Alten, Brockmann den Liebhaber, Charlotte die Liebhaberin, Frau Reinecke das Kammermädchen, Dauer den Bedienten, Schröder den Hochgeehrteſten. Für Vordere ward die Kofferſcene aus dem Schatz eingelegt, von ſeiner Genialität erwartete man große Dinge. Und ſeltſamer Weiſe zeigte er ſich am unbehülflichſten. Vermuthlich decontenancirte es ihn völlig, daß er diesmal nicht der Einzige war, der kein Wort memorirt hatte.

Die ausgelaſſne Fopperei gelang indeſſen vollkommen. Der unwiderſtehliche Reiz dieſes Wettkampfes der Erfindungskraft, des Witzes und der Geiſtesgegenwart riß Publikum und Darſteller hin. Schröder hatte in ſeinem ganzen Leben kein ſo unaufhörliches Gelächter gehört. Das Parterre drängte ſich vor, der Bühne naher, bis in das mit ſtrengſter Etikette gehütete königliche Gehege, der Uebermuth der Schauſpieler ſtieg bis zu einem wahren Rauſche und nur die Beſonnenheit, Allgegenwart und Zungengeläufigkeit der Reinecke hielt die Schranken des Scenariums aufrecht. Es war ein vollkommener Sieg des Humors und der künſtleriſchen Gewandtheit, — auch die unglückliche Königin hatte gelacht.

So hatte Schröder, um den Triumph ſeiner Komik über die tiefſte Melancholie zu erweiſen, noch einmal den luſtigen Poltergeiſt der Selbſtändigkeit in ſeiner Kunſt herauf beſchworen, aber er traute ihm nie wieder, obſchon er keine beſſeren Genoſſen dafür wünſchen konnte, als er beſaß, rüſtig in jugendfriſchem Wetteifer, reichbegabt und von dem ausgezeichnetſten Gemeingeiſte.

Daß alle erſten Mitglieder auch untergeordnete Rollen übernahmen, verſtand ſich von ſelbſt, man maß damals den Werth der Arbeit noch nicht nach dem Beifall, den ſie abwerfen könnte, oder war wenigſtens noch ſchamhaft genug ſich zu dieſem Tarif nicht zu bekennen. Dieſe Schauſpieler ſetzten ſelbſt bei der geringſten Aufgabe ihre ganze Kraft und ihre ganze Ehre ein und gaben ſich jedem Bedürfniſſe der gemeinſamen Kunſtleiſtung und des Inſtitutes, dem ſie eben angehörten hin. Brockmann tanzte als Figurant in den Balletten mit, Reinecke plagte ſich in der Oper auszuhelfen, ja, was das Erſtaunlichſte iſt, die jungen ſchönen Damen ſpielten alte Rollen. Ein beiſpielloſer Fleiß im Einſtudiren neuer Stücke wurde bewieſen, oft nach anſtrengenden Vorſtellungen noch bis in die Nacht hinein probirt. Als Frau Mecour die Geſellſchaft verlaſſen hatte, mußte Dorothea Ackermann wöchentlich wohl drei Rollen lernen, um das Repertoir zu erhalten; nicht beſſer erging es Schröder, als Borchers — unmuthig, daß Brockmann ein Benefiz erhalten hatte, das ihm, dem ältern Mitgliede verſagt worden war — 1774 plötzlich die Geſellſchaft verließ. Wie Schröder ſelbſt in der Oper aushalf, haben wir geſehen; nimmt man dazu, welch eine Menge der bedeutendſten Rollen er in dieſer Epoche geſpielt, in allen Balletten getanzt, ſie theils erfunden und arrangirt, ſeit 1771 auch als Schriftſteller in Bearbeitung engliſcher Stücke hervortrat*), dabei alle Proben und Vorübungen leitete, ſo wird es faſt unbegreiflich wie nur die Zeit für dieſes Uebermaß von Arbeit ausreichen konnte. Aber Schröder beſaß einen ſichern Scharfblick für richtige Anſtellung und Verwendung der Zeit und Kräfte, großes Talent für Organiſation. Das ungewiſſe Hin- und Herziehen der Arbeiten, ſo ermüdend für alle Betheiligten, der geräuſchvolle, übergeſchäftige Müßiggang, den man im Theaterleben ſo häufig antrifft, exiſtirte unter ſeiner Direction nicht. Er wußte überall genau, wie die Dinge werden ſollten, jede ſeiner Maaßregeln traf ſicher zu.

---

*) Das erſte Stück war „der Argliſtige“ von Congreve.

So legte er für die Ebenmäßigkeit und die Uebereinſtimmung des Studiums neuer Stücke mit Recht den größten Werth auf deren erſten Beginn und las darum jedes neue Stück dem betreffenden Perſonale vor; Emilia Galotti ſogar zweimal.

Dies Verfahren war ſchon von Eckhof beobachtet worden, wo er freie Hand hatte.

Die Meiſter gingen hiebei von dem Grundſatze aus, daß eine Kunſtleiſtung, deren vornehmſte Aufgabe in der Uebereinſtimmung der Geſammtwirkung beſteht, nothwendig mit einer harmoniſchen Totalanſchauung beginnen müſſe, daß Derjenige alſo, dem die Leitung der Darſtellung anvertraut, verpflichtet ſei: den einzelnen Darſtellern von vorn herein ſeine Anſicht über Charakter und Ton des Werkes, wie es werden ſolle, darzulegen. Dadurch allein war die ſichre Baſis für das Studium gewonnen. Der vereinzelten Auffaſſung der Rollen in auseinanderlaufenden Richtungen war vorgebeugt, zur Verſtändigung abweichender Anſichten die geeignete Zeit gegeben, bevor das Einzelſtudium vorgefaßte Meinungen feſtgeſetzt, bevor der Dirigent ſchon alle Einrichtungen in ſeinem Sinne getroffen hatte. Den untergeordneten Mitſpielern war ein Fingerzeig für ihr Verhalten ertheilt, dem Verkennen der Wichtigkeit von manchen kleinen Rollen war zuvorgekommen. So hatte dieſe eine Maaßregel der Vorleſungen ſchon eine Fülle von Arbeiten und Differenzen erſpart. Die Rollenſtudien liefen nun auf ſichrer Bahn, hie und da eine genauere Beſprechung über einen Charakter, ein Durchgehen der Rollen mit weniger Befähigten reichte hin, um ſchon bei der erſten Probe ein harmoniſches Bild von der Vorſtellung hervorzubringen, die Schröder dann durch eine ſtrenge und ſorgfältige Leitung nur weniger Proben ſchon zur Reife bringen konnte. Seine Direction hat darum eine ſo große Bedeutung für unſre Kunſt, weil er das von Eckhof begonnene Werk vollendete, weil er die ſouveräne Bedeutung der künſtleriſchen Leitung auf die glänzendſte Weiſe darthat, weil er das Syſtem derſelben völlig abrundete.

Er hat die alte Funktion des Comödiantenmeiſters bis zu der ganz natürlichen Aehnlichkeit mit der Aufgabe eines Kapellmeiſters verfeinert, indem er in der Reproduktion des aufzuführenden Werkes allen übrigen Betheiligten voranging, den Autor in ſeinen Intentionen vertrat, alle einzelnen Kräfte in richtiges Verhältniß zum Ganzen ſetzte, Charakter, Tempo, Rhythmus und Uebereinſtimmung des Ausdrucks regelte. Eine viel ſchwierigere Aufgabe bei der ſceniſchen Aufführung, als bei der muſikaliſchen, wo die Vorſchriften des Componiſten, bloß nach Takt und Noten ausgeführt, ſchon ein harmoniſches Enſemble bilden, während in der Schauſpielkunſt alles, was in der Muſik aufgeſchrieben ſteht, erſt gefunden und viel weiter ausgebildet werden muß. Darum aber vollendete Schröder eben das Syſtem der theatraliſchen Darſtellung, indem er durch die außerordentlichſten Erfolge bewies, daß der Mittelpunkt ihres organiſchen Lebens in einer wahrhaft ſchöpferiſchen Leitung liege.

Er brachte es dahin, daß einfache und eigentlich werthloſe Stücke, wie: „Eſſex oder die Gunſt der Fürſten“, das aus vier engliſchen Schriftſtellern: Banks, Brooks, Jones und Ralph zuſammengeformt war, durch die Trefflichkeit der Darſtellung*) das Publikum ſo hinriß, daß es ſich mit Vorliebe dem Schauſpiele zuwandte und alle Unternehmungen Schröders, durch welche er dem Repertoir einen neuen Schwung gab, mit großer Theilnahme unterſtützte. Ja, ſo weit brachte er es in der Erhebung der Schauſpielkunſt, daß er auf dem Höhenpunkte dieſer

---

*) Dorothea Ackermann ſpielte die Eliſabeth, Charlotte die Rutland, Frau Reinecke die Nottingham; Brockmann Eſſex, Reinecke Southampton.

Epoche die Oper auf einen einzigen Tag in der Woche beſchränken und das Ballett gänzlich aufgeben konnte*). Er ahmte Seylers Anſtellung eines Theaterdichters 1772 durch Bocks Berufung nach, der manche gute Ueberſetzung und Bearbeitung lieferte, dagegen nicht die erwartete literariſche Anregung für die Kunſtgenoſſenſchaft gab. Schröder folgte 1775 dem Wiener Beiſpiele, indem er den Autoren, für den ſechsmonatlichen ausſchließlichen Beſitz eines Originalſchauſpieles von drei oder fünf Akten zwanzig Louisd'or, eines überſetzten ſechs Louisd'or verhieß.

Wenn er ſo die moderne Literatur zu fördern ſuchte, war er auch eben ſo bemüht ihre älteren Schätze auszubeuten. Er ſtiftete 1774 eine kleine Geſellſchaft von Theaterfreunden, denen er Shakespeare, die griechiſchen Claſſiker und andre, der Aufführung zum Theil verſagte, Gedichte vorlas, zu welchen 1773 auch die Werke Goethe's und ſeiner Genoſſen kamen. Schröder ſuchte ſich und ſeine Freunde am Geiſte des Drama's zu nähren, er wollte den Geſichtskreis über die bisher gültigen theatraliſchen Schranken hinausdehnen, um zuletzt dieſe Schranken ſelbſt erweitern zu können. Was ihm bald darauf mit Shakespeare glückte, hoffte er auch mit einigen antiken

---

*) zwei Tage gehörten dann dem ernſtern, die übrigen dem heitern Repertoir, aus dem die franzöſiſchen Autoren größtentheils ausſchieden.

Stücken, mit Philoktet, Oedip, Antigone, auch mit des Euripides Iphigenia in Aulis durchzuſetzen. Er hat dieſen Plan noch in ſpäteren Lebensjahren gehegt.

Leider muß hier wieder geſagt werden, daß unter allen Schauſpielern nur ein einziger zu dem Bildungsquell dieſer Geſellſchaft hinzutrat, es war Brockmann, der ſeinen Vortheil im engen Anſchließen an Schröder zu wohl erkannte.

Dieſe Geſellſchaft erhielt ſich nur vier Jahre. Theils wirkten zufallige Hinderungen, theils aber auch Verdächtigungen und Verläumdungen ihrer Tendenz darauf. Schröder verſuchte ſeine Vorleſungen in engerem Kreiſe, gemiſcht mit muſikaliſchen Uebungen aufzunehmen, welche eine Läuterung des Geſchmackes auch in dieſer Kunſt anregen ſollten. Auch das mußte er bald wieder aufgeben. Aber ſeine Beſtrebungen waren doch in einer höchſt wichtigen Hinſicht, dem Theater zu gut gekommen. Sie hatten eine Schaar von Theaterfreunden und Kennern geſammelt, welche ſich faſt jeden Abend im Schauſpiel befand und bald die Leitung des Publikums übernahm. Dieſe Kunſtrichter ſaßen gewöhnlich auf den Vorderbänken des Parterre's, das Publikum geſtand ihnen allmählig ſtillſchweigend dieſen Vorrang ſo willig zu, daß Zuſpätkommenden jene Plätze angeboten wurden. Von dieſem Parterre im Parterre ging die Anregung zum Beifall und zur Verdammung aus, wurden ſogar zu Zeiten beſtimmte Wünſche ausgeſprochen, und Schütz ſagt: er erinnere ſich nicht, daß dieſes ſelbſt angemaßte Vorrecht zum Nachtheil des übrigen Publikums gemißbraucht worden wäre. Dies Parterre war der Repräſentant des Publikums, ſein Geiſt, ſein Urtheil, der Hüter ſeines Rechts und ſeiner Ehre. Es wirkte durch ſeine geſchloſſene Kraft eine durch nichts zu erſetzende befeuernde Anregung auf die Darſtellung, einen bildenden, veredelnden Einfluß auf das Publikum aus.

Es iſt das eigenthümliche Weſen der Schauſpielkunſt, daß erſt die Wechſelwirkung zwiſchen Darſteller und Publikum ihren Productionen den eigentlichen Lebenshauch einbläſt. Sie iſt die einzige Kunſt, die ohne Publikum gar nicht auszuüben iſt; ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Antheil des Publikums iſt ein integrirender Theil der künſtleriſchen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung. Alle Glanzepochen der deutſchen Buhne haben ein ſolches Parterre gebildet und ſind von deſſen wohlthätiger Rückwirkung gefördert worden. Seine Nichtexiſtenz kann man mit ziemlicher Sicherheit überall für den Beweis eines untergeordneten Theaterzuſtandes anſehen; denn ſie beweiſt, daß die Bühne bei der Elite des Publikums keinen dauernden Antheil zu erzeugen vermag. Wo der Maſſe das Urtheil überlaſſen iſt, wird der ſchlechte Geſchmack auch die beſſeren Talente unterjochen.

Die merkwürdige Entwicklung Schröders als Schauſpieler, ſteht in genaueſtem Rapport mit der Führung ſeines Repertoirs und beides hat entſchiedenen Einfluß auf die Schauſpielkunſt geäußert; der Director hat bei Schröder ebenſo ſehr den Schauſpieler gefördert, als dieſer jenen, ſo daß dieſe doppelte Thätigkeit nicht vereinzelt betrachtet werden kann.

Schröder hatte neben ſeiner Function als Ballettmeiſter und Tänzer bis in das Jahr 1771 das Fach der Bedienten bekleidet, das, ſo lange das franzöſiſche Luſtſpiel dominirte, bedeutend genug war. Dies kam nun allmählig aus der Mode. Holberg's und Goldoni's Bediente blieben ihm, unter denen Heinrich im „politiſchen Kannengießer“, beſonders aber der Truffaldino im „Diener zweier Herren“, Glanzrollen waren; jener durch Trockenheit, dieſer durch ſprudelnde Lebendigkeit und den unerſchöpflichen Reiz immer neuer Erfindungen, wodurch er den Antheil für ſein Spiel bei allen Wiederholungen derſelben Rollen zu erneuern wußte. Er hatte angefangen, komiſche Alte zu ſpielen, der taube Apotheker in Goldoni's verſtellter Kranken bewies, mit wie großem Beruf; in ernſteren Rollen dagegen, war der Eindruck ſeines Spieles zweideutig geblieben. Als daher zur Zeit der Wirren, welche die Verbindung mit Nicolini herbeiführte, Schröder im Unmuthe den Vorſatz faßte, die Geſellſchaft ſeiner Mutter zu verlaſſen, konnten ſeine Mitkünſtler äußern, ſein Verluſt werde ſich, da der Valet nicht mehr ſo viel gälte, ertragen laſſen. Sie pflegten hinzuzuſetzen:

„Wäre er im Ernſthaften eben ſo ausgezeichnet, ſo möchte ihm der Teufel nachſpielen.“

Dieſe Aeußerung war der erſte Stachel, der Schrödern von der Stunde an trieb, ſeine Ausbildung für ernſte Rollenfächer mit ſyſtematiſchem Eifer zu betreiben.

Es war ein eigenthümlicher Zug in Schröders Charakter, daß die trotzige Energie ſeines Ehrgeizes ein ſo ſtarker Hebel ſeiner Entwicklung wurde. Es war genug am Gelingen eines Unternehmens Zweifel auszuſprechen, um ihn zum hartnäckigſten Durchſetzen deſſelben zu treiben. Die abſprechende Behauptung eines Ballettmeiſters: er werde einen gewiſſen halsbrechenden Kunſtſprung, fiocco genannt, wobei mit dem Fuße ein Tambourin von einem hohen Poſtamente herunter geſchlagen wurde, binnen einem halben Jahre ihm nicht nachmachen, trieb den damals ſiebenzehnjährigen Burſchen, den Meiſter binnen acht Tagen darin zu übertreffen, und zwar mit ſolcher Vehemenz, daß in Raſtadt das Tambourin in die Markgräfliche Loge und dem Erbprinzen an den Kopf flog. Wie er zum Stegreifſpieler, zum Buffoſänger wurde, nur um eine unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeit zu beſiegen, ſo ließ jetzt dem achtundzwanzigjährigen Manne der Zweifel ſeiner Kunſtgenoſſen an ſeiner tragiſchen Befähigung weder Raſt noch Ruh. Seine ſehr große ſchlanke Geſtalt, war dem Unternehmen günſtig, ſeine Tanzkunſt beherrſchte den Körper vollſtändig. Die Züge ſeines Geſichtes, nicht unedel, boten ſich dem tragiſchen Ausdrucke wohl dar, beſonders da Schröder die Kunſt der Geſichtsmalerei vollkommen verſtand. Nur ſein blaues Auge war etwas klein, matt und unbedeutend, ſeine Stimme, ein dumpfer Tenor, ſchien, ſelbſt nach ſeiner Freunde Urtheil, ihm die Tragödie gänzlich zu verſchließen. Schröder überſah keine dieſer Schwierigkeiten und führte dennoch ſich und ſein Publikum klug und allmählig zum Ziele.

Goldoni's gutherziger Polterer (Paridom Wranpott) war 1772 die erſte Rolle, welche er zum Uebergang zu ernſten Wirkungen und zu tieferer Stimmung ſeines Organs wählte; es gelang. Einige Rollen zärtlicher Väter glückten ebenfalls. Nun erſchien in demſelben Jahre Emilia Galotti. Eine muſterhafte Geſammtdarſtellung*). **Brockmann als Prinz. Reinecke**: Odoardo, **Charlotte**: Emilia, **Dorothea**: Orſina, ſtanden ihrem Ruhme. Schröder ſpielte den Marinelli; und ſei es, daß er ſelbſt noch nicht den Ton, die Farben treffen konnte, die ihn von ſeinen komiſchen Wirkungen entfernten, ſei es, daß das Publikum zu ſehr daran gewöhnt war über ihn nur zu lachen, genug er konnte ſich keinen Credit in der Rolle verſchaffen und gab ſie gerne an Schütz, als dieſer zur Geſellſchaft kam, um nun aus dem Angelo eine unübertrefflich charakteriſtiſche Figur zu machen.

---

*) mit neuen Decorationen von Zimmermann ausgeſtattet, der von nun an überhaupt der Scenerie mehr maleriſche Schönheit und Charakter gab.

Götz von Berlichingen erſchien. Schröder, der ſo begierig war, ſeiner Kunſt höhere Fortſchritte zu bereiten, der die Scheu vor der Wiederkehr der mittelalterlichen Formen ſchon in ſeiner Vorliebe für Shakeſpeare verloren hatte, zögerte gleichwohl mit der Aufführung, und der zweideutige Erfolg, welchen ſie in Berlin hatte, rechtfertigte ſeine Rückhaltung. Mit Eifer ging er dagegen an die Darſtellung des Clavigo. Hier befand ſich die Schauſpielkunſt ganz auf ihrem Gebiete. Hier waren ausgeführte Charaktere, eine knappe, geſammelte Handlung, ein ſpannendes Spiel der Leidenſchaften gegeneinander, wahrhaft dramatiſches Leben. Ein Meiſterwerk, das ſich den Muſtern Leſſings anſchloß. Die Vorſtellung fand im Auguſt 1774 ſtatt. Reinecke als Clavigo, Brockmann als Beaumarchais, Charlotte als Marie zeigten ſich des Dichters würdig, Schrödern aber wollte es als Carlos noch nicht gelingen, das Publikum mit ſeinen Intentionen zu verſtändigen.

Nach dem Erfolge dieſes Stückes glaubte Schröder im October deſſelben Jahres an die Aufführung des Götz geben zu können. Er wollte Koch nicht nachſtehen, ließ von Zimmermann neue Decorationen malen, welche den Berliner vorgezogen wurden und das Coſtüm nach Meil's Zeichnungen fertigen. Gewarnt durch den Erfolg, welchen das Stück in Berlin gehabt, ſuchte

Schröder die Auftritte möglichſt zuſammenzurücken, ließ überdieß an der Kaſſe eine gedruckte Angabe der Scenenfolge vertheilen, um die Zuſchauer über den Wechſel des Ortes zu orientiren. *)

Die Hauptrollen waren trefflich beſetzt, Reinecke Götz, Brockmann Weislingen, Dorothea Marie, Frau Reinecke Eliſabeth, Charlotte, nach Schröders Urtheile, unübertrefflich als Adelheid. Schröder ſpielte drei Rollen, den Kloſterbruder, Lerſe und den Aelteſten des heimlichen Gerichtes. Mit dieſen Rollen rückte er wieder in der Befähigung zu ernſter Wirkung weiter und half zugleich dem Mangel an Perſonal ab, welcher von jetzt an, zum großen Nachtheil der Darſtellungen, bei den perſonenreichen Stücken, die nun auf das Repertoir kamen, fühlbar wurde**).

Trotz aller Sorgfalt erweckte der Götz auch in Hamburg nur mäßigen Antheil. Die lebende Generation des

---

*) Dergleichen Auskunftsmittel waren jetzt nothwendig, während vor 150 und 100 Jahren das Publikum von den gewagteſten Sprüngen in Ort und Zeit nicht geſtört werden war.

**) Ich mache im Voraus auf dieſen Umſtand, als einen neuen Moment in der Entwicklungsgeſchichte aufmerkſam, er brachte die Schauſpielkunſt in ihren Totalwirkungen auf einmal zurück, weil neben den wenigen Künſtlern, die bis jetzt herangewachſen waren und die bisher zu trefflichen Darſtellungen hingereicht hatten, nun eine eben ſo große Schaar von bloßen Handlangern zugelaſſen werden mußte.

Publikums war mit den geſammelten Eindrücken des regelmäßigen Drama's aufgewachſen, vermochte ſich daher in die Wiederkehr der mittelalterlichen Buntheit nicht zu finden, welche überdies die Beſorgniß aller Theaterfreunde erregte.

Die Reſultate einer vierzigjährigen Reformperiode, das Reſultat von Leſſings Leben ſchien vernichtet, wenn die mit dem Götz eingeſchlagene Richtung auf der Bühne ſich Bahn machte.

Mit wie viel Mühe und Aufopferung war es endlich geglückt, die Theilnahme des Publikums auf eine ebenmäßige Entwicklung der Charaktere und Leidenſchaften zu fixiren, alſo für die Leiſtungen der Schauſpielkunſt zu gewinnen! und nun ſchien in dieſem neuen genialen Gedichte das Begebenheitliche, der reiche Stoff, die bewegten Vorgänge wieder in den Vorgrund zu treten. Man wurde an die alten „repräſentirten Hiſtorien,“ an Hans Sachs, Jakob Ayrer und die älteſten Stücke der engliſchen Comödianten erinnert. Den Rollen fehlte die geſammelte Durchführung, ſie brachen überall ab, waren aus ſkizzenhaften Momenten zuſammengeſetzt, ſchienen mehr zur Schilderung und Erläuterung der Begebenheiten, denn als Träger der dramatiſchen Handlung da zu ſein. Und wenn nun auch in dieſem Werke die Rückkehr zur mittelalterlichen Formloſigkeit durch die intenſive Kraft des großen Dichtergeiſtes, nach allen Richtungen hin vollauf vergütet wurde, wie bedenklich ſtand es damit, wenn untergeordnete Nachahmer, ſich ebenfalls der Mühe einer ſorgſam abgewogenen dramatiſchen Compoſition entſchlugen*) und vielleicht im Mißverſtande Shakespeare'ſcher Formen, der bequemen Willkür Alles erlaubten!

Schröder theilte dieſe Sorge begreiflicher Weiſe mit ganzem Herzen, da ihm das Gedeihen der Schauſpielkunſt am meiſten am Herzen liegen mußte.

Die eigentliche Bedeutung des Goethe'ſchen Erſtlinges machte ſich mehr in der Literatur, als auf der Bühne geltend, das Stück verſchwand vom Repertoir ohne vermißt zu werden, erſt ſeine Nachahmungen ſollten die ergiebige Ader des deutſchen Volkslebens, die Goethe mit dem Ritterdrama angeſchlagen hatte, ausbeuten.

Vielleicht war das Mißlingen des Götz die Urſache, daß Schröder mit ſeinem Lieblingsplane, Shakespeare's Stücke aufzuführen, noch immer zögerte, zumal da die Wiener Verſuche keinen glänzenden Erfolg gehabt hatten. Indeſſen fuhr er in ſeiner Selbſterziehung zum tragiſchen Schauſpieler eifrig fort. Merkwürdigerweiſe gab darin die Rolle des Geizigen von Moliere, die er im J. 1775 übernahm, einen Moment ab, denn er überraſchte in der Scene, da Harpagon ſeine Schatulle geſtohlen glaubt, trotz aller Lächerlichkeit, durch eine erſchütternde, faſt tragiſche Wirkung. Im Eſſighändler, den er in demſelben Jahre ſeinen vorzüglichſten Rollen zugeſellte, gelang es ihm anfangs nicht, durch ſeine drollig gutmüthige Handwerksmanier zu rühren, ſein kurzangebundener Ton regte die Gewohnheit, über ihn zu lachen, an. Erſt nach einigen Vorſtellungen verſtand man ihn und immer ſtärker wurde allmählig der Glaube, daß er dieſelbe Gewalt über die Gemüther, wie über die Lachluſt ſeines Publikums gewinnen werde.

---

*) Goethe geſteht ſelbſt, daß er den Götz „ohne Plan und Entwurf gearbeitet habe, ſondern geradeswegs ohne weder rückwärts, noch rechts noch links zu ſehen“; er unternahm deshalb auch ſpäter die bekannte Bearbeitung, um dem Stücke mehr Form zu geben.

Man muß übrigens wohl in Betrachtung ziehen, daß die Hinderniſſe für Schröder: in ernſteren Rollen zu rühren und zu erſchüttern, nicht allein im zweideutigen Ausdrucke ſeines Spieles lagen, ſondern daß ſeine Erſcheinung in den heterogenſten Darſtellungen, oft an ein und demſelben Theaterabende, es erſtaunlich ſchwer machte, die ernſten Eindrücke feſtzuſtellen. Das Repertoir, ſo außerordentliche poetiſche Erſcheinungen es auch darbot, mußte doch noch immer dem ſchauluſtigen Publikum zu gefallen, buntſcheckig zuſammengeſetzt werden. Insbeſondre mußte das Ballett fortdauernd die Lockſpeiſe für ernſtere Vorſtellungen abgeben, wodurch denn freilich auch der Geſchmack in trüber Miſchung erhalten wurde. So wurde Emilia Galotti mit dem ſogenannten Zuckerpuppenballett*) gegeben, um den herben Eindruck der Tragedie zu verſüßen. Nach dem Clavigo ſah man den „Carneval von Venedig“ ein Ballett von Schröder, in welchem groteske Maſken ſich tummelten. Ein Zwerg, der im Nu zum Rieſen wurde und ebenſo ſchnell wieder zum Zwerg einſchrumpfte. Ein dicker Herr mit zwei Köpfen, vier Händen und Füßen, der durch Tabacknehmen, Nieſen u. dergl. das Publikum amüſirte, auch gar einmal zu Boden fiel und — da er aus zweien, rückwärts aneinandergebundenen Menſchen beſtand, ſich zu großer Beluſtigung des Publikums nicht wieder aufrichten konnte. Und in dieſem Ballette tanzte Schröder einen Pulcinell, nachdem er den Carlos im Clavigo geſpielt hatte. War es da zu verwundern, wenn das Publikum, in Erwartung der beliebten Pulcinellcapriolen und Gliederverrenkungen, auch ſchon über den Carlos zu lachen geneigt war? Auch ein Ballett: „der Tanzbär“ erſchien nach ernſten Stücken und im „Obſtſchütteln“ producirte Schröder immer noch ſeinen Fioccoſprung und ſchlug mit dem Fuße einen Korb voll Aepfel von einem hohen Geſtelle herunter**).

Dieſe Groteskſprünge und ſo manche andre Geburten der tollſten Laune — z. B. ſeine Darſtellung der Mutter

---

*) Der Name kam von der weißen Schäferkleidung her, die mit Roth und Gold geſäumt war.

**) Einige Jahre ſpäter tanzte er noch, nachdem er am ſelben Abend den Shylok geſpielt hatte.

Anna in der Oper Röschen und Colas, in welcher er die Arie „Ja die Tugend iſt ein Schatz" mit einem Ueberſchwange komiſcher Nuancen ſang und unauslöſchliches Gelächter erhielt — mußten ihm nothwendiger Weiſe beim Publikum den Weg zu ernſten Eindrücken verlegen.

Dem Repertoir des Jahres 1776 gab Schröder eine denkwürdige Bedeutung. Nicht nur Goethe's Stella wurde aufgeführt, — wovon die Wiederholung durch den Senat verboten wurde*) — auch den wilden Produktionen der Goethe'ſchen Freunde, den Kraftgenies der neuen Sturm- und Drangperiode**) zeigte er ſich willfährig. Er führte Klinger's Zwillinge auf, worin er ſelbſt den Grimaldi ſpielte. Ebenſo brachte er Goethe's „Erwin und Elmire" und das Melodrama „Ariadne" in Scene. Ein entſcheidender Tag aber war der 20. September, an welchem Shakespeare's Hamlet erſchien.

Es iſt ein ſehr verbreiteter Irrthum: Schröder habe dies Stück, und Shakespeare's Gedichte überhaupt, zuerſt dem deutſchen Theater dargeboten; er war nicht der Erſte, der Shakespeare aufführte, aber er hat ihm volle Anerkennung, dauernden Platz auf unſerm Repertoir erworben.

---

*) Daſſelbe geſchah 1777 in Berlin, das Stück hatte noch ſeine erſte Form und ſchloß mit der Doppelehe.

**) Den Namen erhielt ſie durch Klinger's Drama „Sturm und Drang".

Die alte Bearbeitung des Hamlet, deren Inhalt der Gothaiſche Theaterkalender von 1779 mittheilt und wovon Eckhof eine Abſchrift mit der Jahreszahl 1710 beſaß, iſt alſo zu dieſer Zeit, gewiß aber auch ſchon viel früher, aufgeführt worden. Im Jahr 1770 ſpielte der Prinzipal Ilgener in Altona den Hamlet; vielleicht jenen alten, vielleicht ſchon eine Einrichtung der Wieland'ſchen Ueberſetzung. Daß Heufeld eine ſolche 1773 in Wien auf die Bühne brachte, iſt uns bekannt. Schröder, der im Sommer 1776 eine Reiſe durch mehrere Städte, bis nach Wien hinunter machte, um von den theatraliſchen Zuſtänden Kenntniß zu nehmen, ſah dieſe Bearbeitung im Juli in Prag ſpielen, ſie hat ihn offenbar zu dem Entſchluß gebracht, die Aufführung ebenfalls zu wagen.

Er nahm in Gemeinſchaft mit ſeinem Theaterdichter Bock eine Bearbeitung vor, in welcher das Anlehnen an die früheren ſehr merklich iſt. Die Wieland'ſche Ueberſetzung lag ihr zum Grunde, die Heufeld'ſchen Verſe des kleinen Schauſpiels wurden beibehalten, ja ſogar die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaction nicht verſchmäht. Dort giebt z. B. der Geiſt der Schildwache eine Ohrfeige, daß ſie die Muskete fallen läßt, in Schröders Hamlet erzählt der Soldat wenigſtens: der Geiſt habe ihm das Kasket vom Kopfe geſtoßen; ein Zug, von dem bei Shakeſpeare keine Spur zu finden iſt. Die ſtärkſte Conceſſion an den Zeitgeſchmack lag aber in der Nachahmung Heufelds: den Hamlet leben und zu glücklicher Regiernng kommen zu laſſen. Die alte Hauptaction war dem tragiſchen Ausgange des Originales treu geblieben, ein beachtenswerthes Zeugniß: um wie viel weichlicher der Geſchmack geworden war.

Schröder hat, das muß ihm nachgerühmt werden, vielfach mit der Bearbeitung des Hamlet experimentirt und immer mehr vom Original hinzugefügt, was er anfangs den Muth nicht hatte dem Publikum anzubieten. Er hatte, um die Handlung und das Intereſſe daran zu ſammeln, ſich zuerſt auf die Haupthandlung des Stückes, und auf ein kleines Perſonal beſchränkt, un die Zahl ſeiner Kunſtgenoſſen nicht zu überſchreiten, auf die er ſich verlaſſen konnte. Im November ſchaltete er die bisher ausgelaſſene Rolle des Laertes ein, machte auch einen Verſuch mit der Todtengräberſcene, die aber, obwohl er die Rolle ſelbſt ſpielte*), ihrer zweideutigen Wirkung wegen fernerhin fortblieb.

Die Aufführung war ein neuer Triumph für die Kunſtgenoſſenſchaft. Reinecke ſpielte den König mit der vollen Energie des politiſchen Charakters, imponirend, weltklug, genußſüchtig, unternehmend bis zum Verbrechen. Seine Frau die Königin voll weiblicher Schwachheit, Ophelia wurde eine der berühmteſten Rollen von Dorothea Ackermann. Schütz ſpielte den Güldenſtern, Lambrecht den Guſtav (Horatio), Schröder ſelbſt fand als Geiſt Gelegenheit ſeinen tragiſchen Beruf auf das vollſtändigſte darzuthun, ſelbſt der Vergleich mit Eckhof in dieſer Rolle fiel zu ſeinen Gunſten aus. Die volle Gewalt, welche er über ſeine hohe Geſtalt hatte, ließ ihn einen geiſterhaften, faſt ſchwebenden und dennoch imponirenden Schritt finden, ſein dumpfer Sprachton vollendete den geſpenſtigen Eindruck der Erſcheinung.

---

*) zuſammen mit der des Geiſtes.

Brockmann iſt mit der Rolle des Hamlet zugleich berühmt geworden, er brachte eine bis dahin beiſpielloſe Senſation damit hervor, jedes Geſchlecht und Alter, jede Bildungsſtufe war von ihm entzückt. In Berlin, wo er zu Neujahr 1778 Gaſtrollen, und darunter zwölfmal den Hamlet ſpielte, wurde eine Denkmünze auf dies Ereigniß geſchlagen, werthvolle Kupferſtiche verherrlichten es und die ganz neue Ehre des Hervorrufs wurde ihm zu Theil.*) Faßt man indeſſen Alles, was zum Preiſe und zur Auseinanderſetzung von Brockmanns Spiel geſchrieben worden iſt, zuſammen, ſo geht doch deutlich daraus hervor, daß Brockmann ſich mehr an die neuen und überaus günſtigen Wirkungen gehalten habe, welche die Schröder'ſche Bearbeitung darbot, als daß er ſich in die ganze Tiefe der Shakeſpeare'ſchen Idee verſenkt hätte.

---

*) Gaſtſpiele hatten bisher nur in ſeltenen und vereinzelten Fällen ſtattgefunden. 1767 ſpielte Döbellin in Hamburg den Zamor in Alzire als Gaſt. Böck war der Erſte, der vom Mai bis Ende September 1777 von Gotha aus eine förmliche Rundreiſe auf Gaſtſpiel unternahm und ſich in Mannheim, München, Wien, Leipzig, Berlin und Hamburg mit ſehr verſchiedenem Erfolge zeigte. Unbedingt gelobt wurde er nur als Fürſt in Engels „Edelknaben", zu dem der Herzog von Gotha dem

In der Schröder'ſchen Einrichtung iſt, bei oberflächlicher Betrachtung der Vorgänge, die Handlung des Stückes nur ein vorübergehendes ſchreckliches Ereigniß in Hamlets Leben, hier konnte alſo des Schauſpielers liebenswürdiges Naturell, raſches Feuer, eindrucksfähige Beweglichkeit in wechſelnden Stimmungen ſchon der Aufgabe ganz entſprechen. Im Originale dagegen, wo das Stück die Erfüllung von Hamlets Schickſal überhaupt

---

Schauſpieler, wie dem Dichter zum Modell gedient hatte. In München, wo er am meiſten gefiel, erhielt er für drei Rollen vom Intendanten 20 Ducaten und eine goldene Medaille, von der Academie der Wiſſenſchaften eine große ſilberne Medaille, von den Schauſpielern, bei einem für ihn veranſtalteten Ehrenmahle, eine Suite von achtzehn Schaumünzen. Solche Senſation machte dort das erſte Gaſtſpiel.

Das Beifallszeichen des Hervorrufs ſtammt aus Italien, wurde in Deutſchland zuerſt an dem Balletmeiſter Noverre in Wien ausgeübt. Der erſte Schauſpieler, dem dieſe Ehre angethan wurde, war Bergopzomer, — ein Effektſpieler und Couliſſenreißer — als er am 4. Juni 1774 in Weiße's Richard III. in Wien debütirte. In Norddeutſchland wurde es nun an Brockmann nachgeahmt.

darſtellt, — der an dem Gegenſatze zu Grunde geht, welcher in ſeinen idealen Forderungen an die Welt und ſich ſelbſt, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt — muß die Grundſtimmung der Rolle nothwendig die rege Selbſtqual, tiefſte Melancholie und überreizte Bitterkeit, ein vulkaniſches Sichſelbſtzerſtören zeigen.

Schröder, der zwei Jahre ſpäter ebenfalls den Hamlet ſpielte, wußte dieſe aus dem Originale hervorgehende Auffaſſung auch ſeiner Bearbeitung anzupaſſen, während Brockmann die ganze Liebenswürdigkeit ſeiner Perſönlichkeit durch einen einſchmeichelnd elegiſchen Grundton der Rolle geltend machte, den er auf ſehr gefällige Weiſe zu variiren verſtand.*) Er, dem der Scherz und Spott ſo wohl ſtand, nahm z. B. ſeine Reden, als der Geiſt allgegenwärtig mit ſeinem Zuruf „Schwört! die Freunde verfolgt, „Sagſt du das? biſt du da Grundehrlich bis zu den Worten „Gieb dich zu Ruhe verſtörter Geiſt“ mit dem Tone ſchäkernder Laune, während Schröder die tiefſte Erregung des Sohnesherzens dabei auszudrucken ſuchte. Brockmanns Spiel im verſtellten Wahnmann ging merklich darauf aus, das Lächerliche hervorzuheben, Schröder dagegen ließ das Erzwungene der Luſtigkeit empfinden, er verrieth mehr die Wunden von Hamlets Herzen. Ja während Brockmann ſelbſt in der Scene mit Ophelia noch das Spiel des Narren feſthielt, der die Lacher auf ſeiner Seite hat, ging Schröder mit den Worten „geh' in ein Kloſter" auf die tiefſte Erſchütterung aus.

---

*) Das Schnupftuch ſcheint auch ihm ein bedeutendes Vehikel des Spieles geweſen zu ſein, auf einer colorirten Abbildung ſeines Berliner Hervorrufs, welche Chodowiecki ihm in's Stammbuch geſchenkt, ſieht man aus der hellblauen Schärpe, die er über dem ſchwarzen Kollet trägt, das weiße Schnupftuch lang hervorhängen.

Wenn man das Fortwachſen des Urtheils über Brockmanns Hamlet in den damaligen Zeitſchriften verfolgt, tritt es unzweideutig hervor, daß er der Neuheit der gewaltigen Effekte, welche dieſe Rolle darbietet, viel von ſeinem Ruhm als deren Darſteller verdankt, und daß ſeine Liebenswürdigkeit, ſein Feuer über die Mängel ſeiner Auffaſſung, die erſt durch Schröders Spiel berichtigt wurden, getäuſcht hat. Bei einer neuen Erſcheinung von ſo beſtechendem Reichthum, wie der Hamlet, iſt es natürlich, daß das Urtheil anfangs durch den erſten Erfolg geblendet wird, auffallend bleibt es aber, daß nach Allem, was bis auf den heutigen Tag über die Rolle geſchrieben und geſprochen worden iſt, jene Brockmann'ſche, auf die äußerliche Wirkung geſtellte Auffaſſung, der Schröder'ſchen, aus der Tiefe der Shakeſpeare'ſchen Idee hervorgegangenen, gegenüber, immer noch auf der deutſchen Bühne Geltung findet.

Der glänzende Erfolg, den die Aufführung des Hamlet hatte, ermuthigte Schröder, ungeſäumt auf dieſem Wege fortzugeben. Schon im November deſſelben Jahres, wurde Othello gegeben*). Brockmann in der Titelrolle, Dorothea als Desdemona, Schröder als Jago riſſen zu ſo furchtbarer Senſation hin, daß die Hamburger Theatergeſchichte davon erzählt: „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Gräuelſcenen dieſer erſten Vorſtellung. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward nothfalls davon getragen und (beglaubten Nachrichten zufolge) war die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieſer und jener namhaften Hamburgerin Folge der Anſicht und Anhörung des übertragiſchen Trauerſpiels.“

Wie auffallend hatte ſich das Publikum ſeit einem halben Jahrhundert verändert, wo man die Mordſpektakel noch mit Behagen ſah! Es waren ganz neue Schichten der Geſellſchaft und viel zarter empfindende hinzugekommen.

Und doch war die Theaterpraxis von den alten blutigen Gewohnheiten noch nicht ganz geſäubert. Immer noch — und bis in unſer Jahrhundert hinein — beſtrebte man ſich Verwundungen nicht nur durch aufgelegte rothe Farbe, ſondern durch rothe Wolle und Lappen, ja durch Vergießung rother Flüſſigkeit recht täuſchend darzuſtellen. Wenn Othello den Jago über den Kopf hieb, mußte dieſer ſchlechterdings unter dem Barett eine Blaſe voll Theaterblut haben, die er mit der, nach der Wunde greifenden Hand zerdrückte, ſo daß bei den Worten „ich blute, doch ich lebe," das Blut ihm über's Geſicht ſtrömte.

---

*) Mit dieſem Stücke war Döbbelin ſchon am 29. April 1775 in Berlin vorangegangen, aber ohne dauernde Wirkung.

Dieſer Effekt beſtand wenigſtens ſchon 150 Jahre auf der Bühne, wir erinnern uns, daß es bei den engliſchen Comödianten hieß*): „welches ſo in den Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet."

Die Hamburger Theatergeſchichte erzählt weiter: „Ungeachtet dieſer lautbaren, notoriſchen Unfälle, ward Othello am folgenden Tage wieder gegeben, doch bei nicht ſehr vollem Hauſe. Die Direction beſchloß daher weislich, die dritte Vorſtellung mit Veränderungen anzukündigen. Dieſe beſtanden in Auslaſſung oder Milderung gräßlicher Scenen und Ausdrücke, Desdemona und Othello, der ſeinen Irrthum einſehen mußte, wurden am Leben erhalten. So ward das Stück am 5. December wieder bei vollem Hauſe gegeben."

Durch ſolche Conceſſionen**) wurde der größte Dichter dem deutſchen Repertoir gewonnen. Schröder beeiferte ſich, ſeine Siege zu verfolgen, der Glanz ſeiner Direction, der Glanz der Hamburger Schule ſtand in voller Sonnenhöhe, leider auch in ſeiner Sonnenwende, die ſchöne künſtleriſche Genoſſenſchaft fing an, ſich allgemach aufzulöſen.

---

*) Siehe 1. Band S. 169.

**) die ſich übrigens bis in unſre Tage wiederholt haben.

Im October 1774 ſchon war Frau Sacco*), geb. Riſchar abgegangen, ſie war wenig beſchäftigt geweſen, hinterließ daher keine große Lücke.

Im Mai 1775 aber hatte der Tod Charlotte Ackermann in der Blüthe des achtzehnjährigen Lebens hinweggeriſſen. Die Trauer der Stadt äußerte ſich in der ausſchweifendſten Weiſe: die Theatergeſchichte hat nichts Aehnliches zu berichten. Als die Nachricht des Todes an die Börſe kam, entſtand in dem ſummenden Schwarme eine Todtenſtille. Der Begräbnißtag gab der Stadt das Anſehen einer Landestrauer. Die Bühne war acht Tage lang ſchwarz behangen, das Publikum ging ſchwarz gekleidet in's Theater. Gedichte, Nachrufe, Aufforderungen und Debatten über ein zu errichtendes Denkmal, nahmen kein Ende. Und alle dieſe beiſpielloſe Liebe und Verehrung konnte doch den ſtarren Bann nicht löſen, unter dem der Stand noch immer lag, dem die Verblichene angehört hatte. Für ihr Denkmal war kein Platz zu erlangen, auch nicht auf däniſchem Gebiet, der Plan mußte unausgeführt bleiben und der Senat, der es anſtößig fand, von einer Schauſpielerin ſo viel Weſens zu machen, verbot alle ferneren Zeitungsartikel über ſie.

---

*) Ihr Mann war Tänzer und Ballettmeiſter.

Auch dieſer Verluſt war für das Perſonal noch nicht geradezu verderblich. Dorothea Ackermann, Frau Schröder, Frau Reinecke waren noch allen Forderungen gewachſen und in Betty Reimers wurde ein artiger Nachwuchs gewonnen. Zu Oſtern 1777 aber riß der Abgang des Reinecke'ſchen Ehepaares eine ſehr empfindliche Lücke, die ſich gleich bei der Erſcheinung von Julius von Tarent bemerklich machte, obſchon Schröder den alten Fürſten mit äußerſter Sorgfalt ſpielte*). Indeſſen trat die treffliche Frau Stark zur Geſellſchaft, Frau Mecour wurde wieder gewonnen, beide jetzt für alte Fächer, und der rührigſte Fleiß brachte noch immer große Reſultate hervor. Das gerettete Venedig von Ottway, worin Schröder den Priuli, der Barbier von Sevilla von Beaumarchais, worin er den Bartolo unübertrefflich, Schütz den Figaro ſehr gewandt und zungenfertig ſpielte, zeichneten ſich aus und im Shakespeare'ſchen Repertoir wurde mit dem Kaufmann von Venedig (24. November), worin Schröder den Shylok ſchuf, mit Maaß für Maaß und der Comödie der Irrungen (in Großmann's Bearbeitung) vorgerückt.

Jetzt aber geſchah ein zerſtörender Riß in die Genoſſenſchaft. Brockmann trat am 5. März 1778 als Eſſex ab und folgte einem Rufe nach Wien. Schütz und Frau

---

*) Er hatte ſeinen Gang dafür lange und dauernd geübt, da man ihn für Rollen der Art zu leicht gefunden hatte.

Mecour gingen ebenfalls ab ſammt dem Theaterdichter Bock, und Dorothea Ackermann, die trotz ihrer Erfolge mit Widerwillen dem Theater angehörte, heirathete den Profeſſor Unzer und ſchied am 19. Juni in Weiße's Romeo und Julie von der Bühne.

So war das bisherige Enſemble gänzlich zerriſſen.

Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daß Schröder ſehr bald ein neues, nicht weniger treffliches hätte bilden können, es traten binnen Jahr und Tag wieder Talente hinzu, welche ſpäter berühmt wurden, aber Schröder war zum Theil der Directionsmühen herzlich überdrüſſig, die ihm obenein ſo überaus kärglich vergolten wurden*), theils trieb ihn künſtleriſcher Ehrgeiz, ſein Genie in weiteren Kreiſen glänzen zu laſſen. Um ſo raſtloſer und ausſchließlicher warf er ſich jetzt auf die Vollendung der Aufgaben, die er ſeiner Schauſpielkunſt geſtellt hatte. Er gab das Ballett auf, tanzte zum letztenmale am 2. März 1778 in der Maskerade, verließ mit dem Truffaldino das Bedientenfach gänzlich und concentrirte ſeine Kraft auf das Charakterfach.

---

*) Für ſeine Geſammtthätigkeit als Director, Ballettmeiſter, Schauſpieler, Tänzer und eventuell Sänger gab ſeine Mutter ihm nicht mehr als wöchentlich 16 Thlr., die er ſchon zur Zeit der Entrepriſe bezogen hatte. Seine Frau erhielt als erſte Schauſpielerin und Tänzerin wöchentlich 3 Thlr. Schröder mochte keine größeren Anſprüche machen und ſeine Mutter nahm es ruhig hin, daß ſeine Bemühungen nicht nur die von Ackermann hinterlaſſene Schuldenlaſt tilgten, ſondern ihr auch noch ein Vermögen erwarben, mit dem ſie ſich bequem zurückziehen konnte. Es ſchmeichelte Schröders Stolz, auf ſolche Weiſe die unverantwortliche Vernachläſſigung zu vergelten, die er in ſeiner Jugend erfahren hatte.

Wenn er bisher bei ſeiner Direction ſeine eigne Ausbildung und Förderung als Schauſpieler ſchon weſentlich im Auge gehabt hatte, ſo geſchah das jetzt faſt ausſchließlich. Chriſt, der an Brockmanns Stelle getreten war und ſchon damals das Fach der Chevaliers, insbeſondere den Riccaut vortrefflich ſpielte, obſchon ſein öſterreichiſcher Dialekt und ſein treuloſes Gedächtniß ihm ſehr hinderlich war — konnte gleichwohl im Trauerſpiele Brockmann nicht erſetzen und ging daher, ſchon nach einem Jahre, der Vergleichung mit ihm aus dem Wege. Schröder hatte keine Luſt mehr daran, ihn zu fördern, wie er es mit Brockmann gethan. Er benutzte ihn noch um den Hofmeiſter von Lenz aufzuführen, ein Stück, das er mit vieler Mühe und Ueberlegung bühnengerecht gemacht hatte, um den Goethe'ſchen Jugendgenoſſen Raum auf dem Repertoir zu ſchaffen. Es glückte nicht, obſchon Schröder und ſeine Frau als Major und Guſtchen vortrefflich ſpielten.

Durch das Ehepaar Stägemann kam die Oper wieder mehr in Aufnahme, der es Schröder nun auch überließ, vor den Riß zu treten.

Er aber brachte am 17. Juli Shakespeare's König Lear in Scene, deſſen Darſtellung allgemein für das Vollendetſte ſeiner tragiſchen Kunſt erklärt worden iſt.

trat am 23. October als Hamlet*) auf, ließ den 17. November Richard II. folgen und am 2. December den Falſtaff in einer Zuſammenziehung beider Theile von Heinrich IV. Nur ſechszehn Tage ſpäter erſchien er in der Rolle des Calderon'ſchen Alcade de Zalamea, den er zum Amtmann Graumann verwandelt hatte**). Dann folgte er Döbbelins Einladung nach Berlin und ſpielte dort zwölf Tage nacheinander, in den letzen ſechs Tagen nur den Hamlet. Die enorme Arbeit dieſes Jahres hatte 36 neue Stücke in Scene und ihm 25 neue Rollen gebracht, und welche Rollen!

Daß im Jahre 1779 Schütz und Borchers zurückkehrten, Renſchüb (Büchner) vom Gotha'ſchen Theater zur Geſellſchaft trat, der damals vier und zwanzigjährige Fleck am 20. Mai als Gloſter im Lear debütirte und ſeine künftige Größe deutlich ankündigte, alles das reizte Schröder nicht mehr, den Glanz der Hamburger Geſellſchaft wieder herzuſtellen. Zu guter Letzt gaben auch noch Geld- und Rollenforderungen, mit denen im September die bedeutendſten Mitglieder in Maſſe auftraten, völlig den Ausſchlag und veranlaßten Schröder zu einer ſummariſchen Aufkündigung des ganzen Perſonales. Unter den Reſultaten des letzten Jahres verdienen noch ſeine Darſtellungen des Diderot'ſchen Hausvaters, des Wegfort in Sprikmanns Schmuck, — eine ſeiner berühmten Rollen — genannt zu werden; ferner Shakespeare's Macbeth, den er am 21. Juni in Scene brachte und die Hauptrolle ſpielte, Viel Lärm um nichts in einer mißglückten Bearbeitung von Engel „der Vermählungstag" den 20. September, worin er die Rolle des Benedict ſpielte, ferner Leſſing's Philotas und gab im Januar 1780 Großmann's allbeliebtes Luſtſpiel „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln", worin Borchers als Hofrath vortrefflich war.

---

*) Hamlet war mit reißender Schnelligkeit zum Zugſtücke auf allen Bühnen geworden, alle Schauſpieler drängten ſich zur Titelrolle, ſelbſt Schauſpielerinnen, wie die ſchöne Frau des Prinzipals Abt, verſuchten ſich daran.

**) Das hieß in der herrſchenden Mode des Nationaliſirens zu weit gehen und mißlang deshalb. Auch Stephanie ſcheiterte daran in ſeiner Bearbeitung unter dem Titel ,,die Soldaten auf dem Marſch.''

Am 3. März 1780 aber ſchloß Schröder als Odoardo in Emilia Galotti ſeine erſte Direction und die Exiſtenz der Ackermann'ſchen Geſellſchaft; denn ſeine Mutter wußte zu gut, daß ſie ohne ihren Sohn die Prinzipalſchaft nicht fortführen konnte, ſie überließ ihr Theater einer Actiengeſellſchaft, welche unter dem Vorſtande des Etatsraths von Voght mit dem beſten Willen: die Intentionen der Entrepriſe von 1767 zu verfolgen, unternahm. Schröders Frau blieb im Engagement bei dieſer neuen Direction, ihn trieb es unaufhaltſam fort, auf einer größeren Reiſe ſeinen Ruhm zu verbreiten und ſeine Kenntniß zu erweitern.

Ueberblickt man die wichtigen Reſultate, welche

Schröder's erſte Direction hervorgebracht, ſo ſteht das eine obenan: daß Shakespeare für die deutſche Bühne gewonnen wurde.

Damit war die Grundlage für die Erziehung unſrer Kunſt abgeſchloſſen. Was Leſſing, geſtützt auf den älteren Einfluß Moliere's, gewollt, das war nun in Erfüllung gegangen.

Die volle reine Wahrheit der menſchlichen Natur, die Leſſing der Schauſpielkunſt bieten wollte, in Shakespeare war ſie vollendet. Hier war ſie in aller Mannichfaltigkeit des Lebens, in allen kleinen Einzelheiten der vertraulichen Natur, aber in einer Großartigkeit der Auffaſſung, ſo überall aus dem Ganzen und Vollen geſchnitten, daß der Darſteller an ſeiner Rolle wachſen mußte.

Hier war die ſichre Zeichnung der Charaktere, die auch den ſcheinbaren Widerſpruch in ihre grandioſe Conſequenz einſchloß, wie bei Leſſing, nur kühner noch. Hier war die höhere Klaſſe der Schule eröffnet, die Leſſing geſtiftet, in welcher der Dichter den Schauſpieler denken lehrt und ihm doch, bei allem Reichthum des Gebotenen, die ganze Ausführung der Bildung übrig läßt, ihn ſicher leitet und doch von ſeiner Erfindungskraft noch ſo viel erwartet. „Nie“ — ſagt Gervinus — „hat ein Mann auch nur entfernt wieder die Einſicht Shakespeare's gehabt, in das Verhältniß eines Schauſpieltextes zu den Leiſtungen des Spielers; wenn wir nicht Leſſing auf ſeiner Spur finden wollen. Seine Zeit kannte noch nichts von der Unnatur, Schauſpiele für die Lektüre zu ſchreiben; und wer Shakespeare lieſt ohne die Blindheit des Vorurtheils, das Alles vortrefflich findet, ohne zu wiſſen warum, wird überall beobachten können, daß die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umriſſe, eine gewiſſe grelle Symmetrie in der Diſpoſition und Wahl der Charaktere und Handlungen häufig verurſachen, daß in ſeinen Stücken das Gerippe aus dem poetiſchen Körper vorſcheint, was nur durch die Darſtellung vergütet, durch eine gute Darſtellung aber auch ganz und völlig vergütet wird. Shakespeare's Stücke ſind viel zu reich an Weltkenntniß, feſſelnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß ſie bei der Lektüre nicht im Einzelnen verweilen, zerſtreuen und durch die Beſchäftigung des Kopfes mit dem Detail die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth ſtören ſollten. Der fortſchreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauſpieler, von denen Jeder ſeine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfbrechen hinweg und die Darſtellung befriedigt unſere Einbildungskraft ohne Anſtrengung. Ein Shakespeare'ſches Stück, iſt wie eine Zeichnung ohne Farbe; es verhält ſich ähnlich zu der Darſtellung, wie ein Operntext zur muſikaliſchen Ausführung."

Und wodurch hatte denn Shakespeare dies naturgemäße Verhältniß des Gedichtes zu ſeiner Darſtellung mit ſo ſichrem, für alle Zeiten muſtergültigem Takte getroffen? Was war es, das ihn die ſegensreiche Wirkung Moliere's*) auf unſre Kunſt wiederholen, nur nach Verhältniß ſeines Genies unendlich tiefer greifend wiederholen ließ?

Shakespeare und Moliere waren Schauſpieler, das iſt der Schlüſſel zu ihrer, alle andern dramatiſchen Dichter überragenden Wichtigkeit.

Ihre Werke waren nicht aus literariſchen Geſichtspunkten, ſondern aus der unmittelbaren künſtleriſchen Thätigkeit, aus einer Art von praktiſchen Intuition hervorgegangen. Beider Werke waren ganz einfach aus dem natürlichen Verfahren aller Schauſpielgenoſſenſchaften entſtanden, wonach die Fähigen unter ihnen für neuen Stoff für ihre Darſtellungen ſorgten. Das war von den Begründern des ſpaniſchen Theaters, den Schauſpielern Lope de Rueda, Alonſo de la Vega und Pedro Navarro geſchehen, unter unſern Bürgercomödianten von Roſenplüt bis Hans Sachs und weiterhin von den Berufsſchauſpielern, in Frankreich von dem erſten Reformator Jodelle und ſpäter von Moliere, dem Schöpfer des neuen volksthümlichen franzöſiſchen Drama's, und daſſelbe hatte der größte Dramatiker aller Zeiten, der Schauſpieler Shakespeare zum Beſten ſeiner Kameraden gethan.

Was Moliere und Shakespeare von der Unzahl von dichtenden Schauſpielern unterſcheidet, iſt nichts Anderes, als was die wenigen wahrhaft großen, unter den gelehrten Dichtern, über die Legion ihrer Berufsgenoſſen erhebt: die Größe des Genies; daß aber Moliere und Shakespeare alle, auch die größten gelehrten Dichter an wahrhaft dramatiſcher Kraft übertroffen haben, das kann nur darin begründet ſein, daß ſie eben Schauſpieler waren, daß ſie aus innerſter Bewegung des theatraliſchen Darſtellungstriebes dichteten, daß ſie die Vertrauten der Geheimniſſe des dramatiſchen Lebens waren.*)

---

*) Siehe 1. Bd. S. 231. 2. Bd. S. 119.

Und darum vermochte Shakespeare die für ſeine Wahrheit vorbereitete Hamburger Schule zu ſo raſchen Erfolgen zu führen, weil alle Rollen ſeiner Stücke — wie die Moliere'ſchen — bis in die einzelnen Wirkungen vom Dichter theatraliſch ausgeprobt und innerlich durchgeſpielt waren; die ſchauſpieleriſche Geſchicklichkeit darin iſt faſt eben ſo bewundrungswürdig als die dichteriſche Größe. Darum konnte Schröder ſagen: daß der Naturſohn Shakespeare ihm Alles ſo leicht und zu Dank mache, und jeder Schauſpieler, der nur vertrauensvoll und hingebend mit ihm in die Tiefen untertaucht, wo er ſchöpft, der wird ſich reichbegabt und wohlbehalten fühlen. Denn überall ſieht er ſich bei dem Weſentlichen ſeiner Aufgabe: bei der Darſtellung der menſchlichen Natur gehalten, die Pracht der gedankenreichen Sprache iſt nur ein Ausfluß der inneren Fülle der Geſtalten, ſie iſt überall charakteriſtiſch, nirgends beeinträchtigt ſie das warm pulſirende Leben und macht ſich für ſich ſelbſt bloß redneriſch geltend. Die Charaktere wachſen von Moment zu Moment und alle ſind theatraliſch aptirt, nichts Verſäumtes hat der Darſteller nachzuholen, nichts Nebenſächliches oder Ueberflüſſiges iſt ihm im Wege, jeder Zug nach dem großen dramatiſchen Geſetze der Zweckmäßigkeit gemeſſen und dem Schauſpieler bequem zurecht gelegt, der, gleichſam an der Hand ſeines großen Kunſtgenoſſen, von einer Wirkung zur andern geführt wird. Und Shakespeare hat der Schauſpielkunſt Effekte verſchafft, die bis heute ſelbſt von dem empreſſirteſten Raffinement nicht übertroffen worden ſind; ſo geſchickt in ihrem Bau, ſo berechnet in ihrer Steigerung, ſo hinreißend auf ihren Gipfelpunkten und dabei ſcheinbar ſo unvorbereitet, ſo natürlich, als könnte es nicht anders ſein, als wüchſen ſie aus der innerſten Nothwendigkeit hervor.

---

*) Leſſing wirkte darum ſo heilſam, weil er durch Einſicht und Anſchauung wenigſtens ſich auf den Standpunkt ſtellte, den Moliere und Shakespeare ihrem Berufe nach einnahmen.

In Shakespeare iſt der alte Zwieſpalt zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt auf das Vollkommenſte aufgehoben, in ihm durchdringen ſich beide, und jede will nur für die andre gelten und jede führt die andre zu den vollkommenſten Triumphen.*)

Seine Dichtergröße ſteht längſt über allem Zweifel.

---

*) S. 1. Bd. S. 111 — 113.

aber nicht genug erkannt iſt es, wofür doch jedes Blatt ſeiner Gedichte zeugt, daß — wenn auch in ſeinem Theater-Leben eine ſchwache Stimme oder was ſonſt ihn gehindert hatte ſich in den größten Rollen geltend zu machen, — Shakespeare doch eines der bedeutendſten Schauſpielertalente geweſen ſein muß.

Und dieſer dramatiſche Heros, deſſen germaniſche Stammverwandtſchaft ihn bald völlig zu dem Unſern machte, wurde durch Schröder für unſre Kunſt geworben.

Die Bearbeitungen, in welchen Schröder ſeine Stücke unſerm Repertoir einverleibte, ſind ſehr getadelt und ſehr gelobt worden — ſelbſt von Goethe. Erwieſen iſt, daß ſie die einzige mögliche Art waren dieſe Werke der damaligen Zeit anzueignen. Allen andern Bearbeitungen iſt es mißlungen; Heufeld's, Stephanie's, Großmann's, Brömel's, Engel's, Schink's mißfielen entweder oder erhielten ſich nicht. Und ſeltſam, daß alle dieſe Literaten von dem Mangel an Anerkennung der Shakespeare'ſchen Größe ausgingen, Alle glaubten ſie: ſeinen Stücken hinzuthun, mit Pfennigen aus ihrem Bettelſacke den Millionair unterſtützen zu müſſen. Der Schauſpieler Schröder allein traf das richtige Prinzip: daß Shakespeare nur durch Hinweglaſſungen für die Bühne eingerichtet werden dürfe.

Freilich befolgte er es nicht ganz gewiſſenhaft, aber ſeine Veränderungen beſtehen nur in kleinen Aeußerlichkeiten, die dem Geſchmack ſeiner Zeit zur Laſt fallen.

Die Art nun, wie er die Stücke beſchnitt, war zum Theil durch die damalige geringe Anzahl fähiger Darſteller, andern Theils durch die feſt gewordene Gewohnheit des Publikums an Einheit der Zeit und des Ortes geboten, und ebenſo wie die proſaiſche Sprache erklärt der bürgerlich gewordene Geſchmack die Hinweglaſſung ſchroffer Gegenſätze und furchtbarer Situationen. Dennoch ſind wir bei der Unterdrückung von einigen tragiſchen Motiven oder Kataſtrophen verſucht anzunehmen, daß Schröder den Geiſt der Shakeſpeare'ſchen Schöpfungen viel weniger, als den Vortheil ihrer theatraliſchen Effekte verſtanden habe.

Daß er z. B. den tragiſchen Ausgang des Hamlet und Othello nicht durchzuſetzen ſuchte — wie er doch oft viel unwichtigere Dinge mit äußerſter Hartnäckigkeit verfocht — hatte doch wohl ſeinen Grund darin, daß ihm ſelbſt nicht genug daran gelegen war. Daß er im Lear die Theilung des Reiches und Verſtoßung der Cordelia fortließ, in Richard II. die ganze erſte Hälfte der Hauptrolle unterdrückte, den König in ſeinem deſpotiſchen Uebermuthe gar nicht zeigte, die tragiſche Verſchuldung aufhob oder verhüllte und ſo die Idee beider Stücke lähmte, dazu war keine äußere Nöthigung vorhanden und es muß wohl auf die kleinliche Effektberechnung geſchrieben werden: daß die Rollen ſich mehr in Gunſt beim großen Publikum ſetzen und den Darſteller beliebter machen, wenn ſie ſo viel als möglich nur mitleidswerth erſcheinen.

Wir brauchen uns über dieſe Schwächen in Schröders

Verfahren nicht zu täuſchen, um demungeachtet ſein Verdienſt, uns Shakeſpeare erworben zu haben, im ganzen Umfange anzuerkennen; und zuletzt muß uns doch der Erfolg ſeines Verfahrens als deſſen Rechtfertigung gelten.

Daß Schröder außerdem auch lebhafte Sympathie für die neuen Erſcheinungen der vaterländiſchen Dichtkunſt zeigte, haben wir geſehen. Er hat die Wagniſſe der Sturm- und Drangperiode getheilt und durch ſein Beiſpiel das Mögliche gethan, um die Schauſpielkunſt in Verbindung mit der literariſchen Bewegung zu erhalten. Dabei verdient die ehrfurchtsvolle Scheu erwähnt zu werden, mit welcher er von der Aufführung von Leſſings, 1779 erſchienenem, Nathan dem Weiſen abſtand, obſchon er ſich bis ans Ende ſeiner Laufbahn mit dem Wunſche trug. Er veranſtaltete vor einem gewählten Kreiſe eine Vorleſung davon mit vertheilten Rollen, er ſelbſt las den Nathan und den Patriarchen und letzteren beſonders zur höchſten Bewunderung. Rein von dem outrirten Kanzelton, in den ſpäterhin die Rolle gezogen worden iſt, floſſen die Aeußerungen der Unduldſamkeit ſo vornehm und ſanft und ſalbungsvoll von ſeinen Lippen, als hätte Lainez ſich mit dem Kardinal von Lothringen vor den Augen des franzöſiſchen Hofes unterredet. Trotz der großen Wirkung aber, welche dieſe Probeleſung hervorbrachte, wagte Schröder dennoch nicht, das Kleinod ſeiner Bewunderung einem zweifelhaften Erfolge vor dem Theaterpublikum Preis zu geben und die Vorſtellung, welche Döbbelin in Berlin im Jahr 1783 unternahm, lobte ſeine Zurückhaltung.*)

Dem Einfluſſe Schröders auf das Repertoir entſprach der auf die Schauſpielkunſt, er ſelbſt drängt ſich der Betrachtung als das merkwürdigſte Reſultat ſeiner Schule auf. Dreizehn Jahre ſchon war er bei der Bühne, ohne ſeiner tragiſchen Kraft bewußt zu werden oder ſie der Ausbildung werth zu halten, und vollendete nun in ſechs Jahren — freilich bei völlig freier Verfügung über alle ſeiner Abſicht dienlichen Rollen — den Weg von der faſt ausſchließlich niedern Komik bis zur Höhe des Kothurns im Lear.

Gewiß war dieſer Bildungsweg die Urſache vieler Vorzüge in Schröders tragiſchem Spiele. Er hatte die ganze Stufenleiter der menſchlichen Zuſtände, vom Lächerlichen bis zum Erhabenen durchgeprüft, er war der innige Vertraute menſchlicher Eigenthümlichkeit geworden, ſeine Geſtalten verloren nie den Boden unter den Füßen, nie iſt es ihm begegnet, ſich in ein hohles Pathos zu verirren. Er hatte an ſeiner Perſon den hiſtoriſchen Entwicklungsgang der Kunſt überhaupt wiederholt, die auch von der komiſchen Darſtellung der umgebenden Wirklichkeit angehoben und von dieſem ſichern Boden erſt die Höhe der Ideale bemeſſen hatte. Schröders Beiſpiel ſollte um deßwillen als ein Vorbild der Methodik bei der Erziehung junger Talente gelten, die allemal zuerſt am Luſtſpiele und bürgerlichen Drama ihre Kräfte üben und dann erſt zu höheren Aufgaben der idealen Gattung zugelaſſen werden ſollten; mit denen ſie jetzt in verkehrter Weiſe anzufangen pflegen.

---

*) Ich erinnere daran, daß Leſſing ſelbſt die Zeitſtimmung ſo unvorbereitet für eine Theatervorſtellung ſeines Gedichtes hielt, daß er ſagen konnte: „Heil der Stadt, in welcher dereinſt Nathan der Weiſe zuerſt aufgeführt werden kann.“

Daß Schröders Schule ſich, auch im Ton des Trauerſpieles, der bürgerlichen Sphäre noch wenig enthoben, daß die Ideale dieſer Theaterperiode alle der Wirklichkeit viel näher geſtanden, als wir es heut ertragen würden, verſchuldete nicht die Schauſpielkunſt, ſondern der Standpunkt des Geſchmackes überhaupt und die dichteriſche Sprache der damaligen Literatur.*) Mit der Alexandrinerſprache war die Feierlichkeit aus der Tragödie, die Grazie aus dem Luſtſpiele gewichen, welche allerdings affektirt waren und nicht erhalten werden durften, aber doch den Darſtellungen einen gewiſſen Styl gegeben hatten, der bei proſaiſcher Sprache und natürlicherem Spiele viel ſchwerer zu finden und zu erhalten iſt. Schröder hat ſich jedenfalls — und das bezeugen ihm ſelbſt ſeine Kunſtgenoſſen, deren Urtheil, wenn es nicht gerade durch

---

*) Gervinus erinnert daran: wie Shakespeare von Wieland überſetzt war und wie in den 70er Jahren noch Homer von den Erſten der Nation betrachtet, verſtanden und überſetzt ward.

Leidenſchaft getrübt iſt, doch immer das Zuverläſſigſte bleibt — Schröder hat ſich durch eine großartigere Auffaſſung der Natur ſchon in dieſer Periode ausgezeichnet, auch den Altmeiſter Eckhof darin überragt. Schon in ſeinen komiſchen Rollen trat dieſe Eigenſchaft als eine weſentliche hervor, er ſtützte ſich nicht auf kleine Mittel, wiewohl er aus unerſchöpflicher Erfindungskraft ſeine Rollen immer neu auszuſtatten wußte. Alles ging aus der individuellen Natur hervor, die in ſeinen Geſtalten lebte. Gewiß iſt, daß ſeine komiſchen Rollen die unmittelbarſten, aus der vollen Kraft und Luſt ſeines Genies hervorgehenden waren. Die bürgerlichen, redlich drolligen Charaktere, wie der Eſſighändler, Vater Rode u. ſ. w. ſtanden dieſem an intenſiver Kraft am nächſten. Der Anſtand der Männer von Welt war ihm äußerlich allerdings zu eigen, ſeine Tanzkunſt lehrte ihn ſich gleichgewichtig und mit ungezwungener Leichtigkeit tragen, die eigentliche Vornehmheit aber, den Ton der feinen Welt hatte er dennoch nicht in ſeiner Gewalt; auch er war bisher zu fremd in Kreiſen höherer Bildung, auch er hatte bis zu ſeinem dreißigſten Jahre, da er ſich verheirathete, viel in Wirthshäuſern gelebt.

Bei ſeinen tragiſchen Darſtellungen blieb das durch das Studium Vermittelte, das mit Bewußtſein objectiv Geſchaffene, für des Kenners Auge bemerkbar; aber was dieſen Schöpfungen an unmittelbar hinreißender Innigkeit und Gewalt abgehen mochte, das wurde reichlich durch eine ſichre, ganz aus der Intention des Gedichtes geſchöpfte Auffaſſung, durch ein genaues Verſtändniß aller einzelnen Motive, durch reiche Erfindung anziehender Details, durch die Energie eines genialen Kopfes und die naturgetreue Darſtellung aller Leidenſchaften überwogen. Die Unzulänglichkeit ſeines hohen und dumpfen Organes war allerdings ſtörend, man hörte, daß er zum Tragöden nicht geboren war, aber die außerordentliche Kunſt ſeiner Rede, die Elaſticität und Volubilität ſeiner Sprache täuſchte bald über die Mängel ſeiner Stimme, die er ſogar geſchickt genug war zu Vorzügen des Ausdrucks zu benutzen. So lobte man das erſchütternde Kreiſchen ſeiner Zornesausbrüche und merkte nicht, daß dies ein bloßer Behelf des Künſtlers war.

Daß alſo auch die tragiſchen Darſtellungen Schröders die Bewunderung verdienten, welche ſeinen Leiſtungen mit einer Unbedingtheit zu Theil wurde, die vor und nach ihm ohne Gleichen iſt, das leidet keinen Zweifel.

Um ſchließlich das Maaß der, in den neun Jahren ſeiner Direction, geleiſteten Arbeit zu überſehen, muß man auch ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit hinzurechnen. Er hatte in dieſer Zeit 25 Stücke theils aus dem Engliſchen überſetzt, theils bearbeitet, verändert und eingerichtet.

Daß es für die Bewältigung all' dieſer Arbeiten gerade ſeines eigenmächtigen Naturells bedurfte, daß er unbedingt und rückſichtslos verfahren mußte, iſt eben ſo begreiflich, als daß dadurch wiederum auch verderbliche Rückſchläge nicht ausbleiben konnten. Schröder brauchte freien Spielraum zu ſeiner Entwicklung, und was er ſo ſcharf an Eckhof getadelt: daß er rollenſüchtig, daß er ein Allesſpieler ſei, das mußte er nun ſelbſt in vollem Maaße werden und dadurch nicht wenig zu Unzufriedenheit und endlich zur Sprengung ſeiner trefflichen Kunſtgenoſſenſchaft beitragen. Ja man kann den großen Mann ſelbſt von kleinen Comödianterien nicht ganz freiſprechen.

Am merkwürdigſten bleibt es, mit welcher Eiferſucht er Eckhofs Anſehen bis zu deſſen Tod betrachtet hat und wie es ihn ſtachelte daruber zu triumphiren. Auf ſeiner Reiſe im Jahr 1776 hatte er in allen Städten, die er beſuchte, die Einladungen zum Gaſtſpiele abgelehnt, in Gotha aber verweilte er volle vier Tage und ſagte Jedermann, daß er einer Aufforderung zum Spielen gern und leicht folgen würde, er habe die Kleider zum Eſſighändler und Vater Rode im Koffer. Sein Gelüſten: durch ſeine reicher begabte Natur, die jetzt zu voller Meiſterſchaft gereift war, Eckhofs untergehendes Geſtirn noch im Scheiden zu verdunkeln, ſcheiterte an dem Takt des edeldenkenden Herzogs, der ſogar jede perſönliche Annäherung mit Schröder vermied.

Noch hatte die gewaltige Anſtrengung dieſes Lebensabſchnittes den Charakter Schröders nicht zu dem Gleichgewichte und der Reife kommen laſſen, welche das Total ſeines Lebens zu einer ſo merkwürdigen ſittlichen Erſcheinung macht, aber ſchon war eine auffallende Veränderung mit ihm vorgegangen. Die ſichre Haltung, welche ihm die Ausübung der Directorialgewalt, die Erlangung ſeiner Meiſterſchaft gegeben, hatte ihm allgemein Achtung verſchafft und er wußte dieſe auf ſeinen Stand zu übertragen. Er gewann der Bühne immer vielſeitigeren Antheil; ſeine Abendgeſellſchaften gaben den Mittelpunkt für einen gewiſſen Kreis der Intelligenz ab; er war der erſte Schauſpieler, der trotz ſeiner beſchränkten Mittel ein Haus machte und dadurch zu einer geſellſchaftlichen Macht wurde.

Ueberhaupt hat nicht leicht Jemand das bedenkliche Gebiet der Oeffentlichkeit mit mehr Takt beherrſcht als Schröder und er darf in der Schauſpielkunſt darin als Muſter gelten. Er hatte den glücklichen Humor, ſich zu jeder Conceſſion an den Ungeſchmack des Publikums herzuleihen und daraus allmählig die Fäden zu drehen, an die er zuletzt das Publikum vor den Triumphwagen der guten Sache ſpannte. Er bequemte ſich zu Allem und ſetzte damit zuletzt das Beſte durch. Dabei begünſtigte es ihn freilich, daß er im Theaterleben aufgewachſen war, daß er keinen ecklen Geſchmack mitbrachte, ſondern der beſſere in ihm ſich mit ſeiner Thätigkeit erſt entwickelte. Das zeugt aber eben für den inneren Adel ſeiner Natur, daß alles Schöne und Bedeutende, das ſein Genie entdeckte oder das jugendlich bewegte Kunſtleben jener Zeit ihm zuführte, augenblicklich in ſeiner Seele Wurzel ſchlug, daß er jede bedeutende Erwerbung zu künſtleriſchem und ſittlichem Nutzen bleibend anzulegen verſtand. Dadurch gewann er ſich und der Bühne ſo großes Anſehn, daß er zuletzt eine förmlich imponirende Stellung dem Publikum gegenüber einnehmen durfte.

Als z. B. Heinrich IV. am erſten Abende nicht den von ihm erwarteten Beifall fand, trat Schröder zur üblichen Ankündigung der nächſten Theatervorſtellung ſelbſt hervor und ſagte: „In der Hoffnung, daß dieſes Meiſterwerk Shakeſpeare's, welches Sitten ſchildert, die von den unſrigen abweichen, immer beſſer wird verſtanden werden, wird es morgen wiederholt.“ Dadurch verſchaffte er dem Stücke noch in demſelben Monate drei volle Häuſer und ſeinem Spiel als Falſtaff gerechte Anerkennung. Er ging darauf aus, einen neuen Standpunkt für die Schauſpielkunſt zu erobern, die ſich bisher nur im Bettlertone, als von Huld und Gnade des Publikums abhängig, vernehmen ließ. Schröder vindicirte ſeinem Stande das natürliche Recht: in Entſcheidungen des Kunſtgeſchmacks den Vortritt zu nehmen.

Deutſchland hatte noch keinen Schauſpieler gehabt, in dem der Energie einer genialen Schöpfungskraft, durch richtigen Verſtand und beſonnenen Geſchmack ſo die Waage gehalten worden wäre. Er beſaß die Eigenſchaften alle, deren jede einzelne ſchon Künſtler groß zu machen pflegt. Er war der genialſte deutſche Schauſpieler und zugleich der ſchulmäßigſte und von der Natur beſtimmt, den Höhenpunkt in der Produktionskraft unſrer Kunſt zu repräſentiren.

Wir werden ſehen, mit welcher Würde und Energie er in ſpäteren Lebensphaſen dieſe Stellung zu behaupten wußte.

X.

Ueberblick der theatraliſchen Organiſation.

Nicht gering waren die Fortſchritte, welche unſer Theater, während der ſiebenziger Jahren, auch hinſichtlich ſeiner äußeren Einrichtung und Feſtſtellung gemacht hatte.

In **Berlin** freilich blieb der Zuſtand der Prinzipalſchaft bis zu Friedrichs II. Tode; die deutſche Schauſpielkunſt ſollte dem größten Fürſten des Jahrhunderts nichts zu danken haben. **Döbbelin** hatte nach Koch's Tode 1775 das Theater übernommen und es wenigſtens zu einem ſtehenden erhoben. Nur in der Stadt ſelbſt wechſelte er zu Zeiten mit Vorſtellungen im Schauſpielhauſe auf der Behrenſtraße und in dem am Palais Monbijou ab. Auch in der zweiten Reſidenz, in Potsdam war unter dem Schutze des Kronprinzen ſchon für die Geſellſchaft der Schuch'ſchen Kinder ein Theater in der bisherigen griechiſche Kirche eingerichtet worden, in welchem zu Zeiten Vorſtellungen Statt fanden.

Döbbelin, wenn gleich als Schauſpieler durch ſeine Haupt- und Staatsactionsmanieren unleidlich und leider für ſein Talent ſehr eingenommen, war doch als Director durch ſeine ruheloſe Unternehmungsſucht dem theatraliſchen Leben förderlich. Er hat wenigſtens bereitwillig und thätig zugegriffen, wo die neue Bewegung der Zeit Anregungen gab und die Theaterluſt in Berlin erhalten. Freilich wurde der Oper davon fortdauernd der größte Theil gegönnt und Ballett und Spektakelſtück, kurz das Futter für die Schauluſt, engten den Raum für die höhere Schauſpielkunſt empfindlich ein. Das Perſonal zählte ſchöne Talente, ſie wechſelten aber ihre Plätze zu häufig, um ſich zu ſichrem Zuſammenſpiel verſtändigen zu können. Brückner, der jetzt edle Väter, ſeine Frau, die komiſche Mütter ſpielte, Döbbelin's Tochter, in erſten Liebhaberinnen überaus gefeiert, der aber der Modeton der Weinerlichkeit etwas eigen war, Frau Mecour, Langerhans trefflich in komiſchen Charakterrollen, Böheim als erſter Liebhaber, Reinwald, Witthöft, Alexi, Labes als Komiker beliebt, waren am längſten heimiſch. Kürzere Zeit verblieben Unzelmann, der ſpäter ſo beliebte Komiker, welcher damals Chevaliers, Stutzer und Escrocs ſpielte, ſich auch wohl an erſte Liebhaberrollen wagte. Frau Rouſeul, eine Künſtlerin erſten Ranges im Fache der Heldinnen, Mütter und Anſtandsdamen — Lady Macbeth, Marwood u. A. — und von junoniſcher Schönheit. Auch Chriſt mit ſeinen talentvollen Kindern gehörte nicht lange dem Berliner Verbande.

So hielt die Bühne ſich bis zu Anfang der achtziger Jahre, ohne durch die Richtung des Repertoirs oder überragende Darſtellungstalente tonangebend zu werden.

Das churſächſiſche Privilegium war, nach Döbbelin's Ausſcheiden, von Seyler angetreten worden, als das Gotha'ſche Hoftheater ſich bildete. Seine Geſellſchaft erhielt ihren guten Ruf. 1776 war Klinger als Theaterdichter und Secretair dabei angeſtellt. Talente wie Borchers, die Reinecke's traten hinzu, auch Brandes mit ſeiner Frau, deren Rivalität mit der Seyler freilich wieder unangenehme Störungen hervorrief. Die Darſtellungen der Geſellſchaft fanden indeſſen ſo viel Beifall, ſelbſt in den höchſten Kreiſen, daß der Plan, ein deutſches Hoftheater zu gründen, abermals gefaßt wurde. Seyler ging jedoch nicht auf die deshalb geſtellten Bedingungen ein, er zog die gleichen Anträge des Mannheimer Hofes vor, ſo erhielt der Schauſpieler Brandes, der froh war, ſich mit ſeiner Frau wieder von Seyler trennen zu können, den Auftrag, ein Hoftheater zu bilden. Schon hatte er dafür mehrere Mitglieder von Seyler's Geſellſchaft, unter ihnen Reinecke's*), engagirt, und den Studenten Fleck der Bühne gewonnen, als der

---

*) Sie erhielten hier den ſchon bedeutenden Gehalt von wöchentlich 30 Thlr.

Ausbruch des bayeriſchen Erbfolgekrieges Einſchränkungen im Hofhaushalt gebot. Die italieniſche Oper mußte abgeſchafft werden und um deren Unternehmer Bondini ſchadlos zu halten, ertheilte man ihm das Churſächſiſche Privilegium. So war die Prinzipalſchaft wieder hergeſtellt und leider nach Wiener Muſter: unter einem Italiener, der ſich in deutſcher Sprache kaum verſtändigen konnte. Der Hof erhielt ſich durch einen jährlichen Zuſchuß von 6000 Thlr. und durch die Generaldirection des Barons von König einen Einfluß, der nicht nur auf die Wahl der Stücke und ihre Cenſur nach Wiener Vorbilde, ſondern zu Zeiten auch auf die Beſetzung der Rollen ausgedehnt wurde. Eine weſentliche Abweichung vom bisherigen Gebrauche in ähnlichen Verhältniſſen, welche indeß bei einem Unternehmer, dem an der Selbſtändigkeit der künſtleriſchen Leitung wenig lag, auf keinen Widerſtand ſtieß. Bei dem Perſonal zeichnete ſich außer dem Reinecke- und Brandes'ſchen Ehepaare noch die Sängerin Koch aus, Spengler als Liebhaber, ſeine Frau in ſentimentalen, Hempel in Charakterrollen; Thering und Günther als Komiker, Frau Räder als Soubrette. Auf ein Jahr kam Schütz aus Hamburg dazu, die jungen Talente von Fleck und Opitz wurden hier zuerſt bekannt.

Das Bondini'ſche Theater wurde in Leipzig am 21. Mai 1777 mit Elfride nach Maſon von Bertuch eröffnet. Bald aber entſtanden Streitigkeiten zwiſchen dem Regiſſeur Brandes und dem bedeutendſten Talente des Perſonals, mit Reinecke. Vermuthlich war er mit Recht mit der Leitung des mattherzigen Brandes unzufrieden, die ſich ſpäterhin nirgends als fruchtbringend erwieſen hat. Reinecke hatte von Schröder etwas gelernt und an durchfahrender Unbedingtheit des Weſens wollte er ihm auch nicht nachſtehen. Bondini ordnete, um dieſe Wirren auszugleichen, dem Regiſſeur einen berathenden Ausſchuß bei, in dem aber Reinecke ſo ſehr das große Wort führte, daß dadurch auch kein Friede wurde. Bondini, ein gutmüthiger, ruheliebender Mann, entſchloß ſich alſo, die Geſellſchaft zu theilen, die eine Hälfte mit der Operette unter Brandes Regie im Winter in Leipzig, die andre unter Reinecke im Sommer in Dresden ſpielen und nachher abwechſeln zu laſſen. Im Jahre 1782 legte er ſich auch noch eine Opera buffa zu und zog Prag mit in ſein Wandergebiet. Die Bondini'ſche Geſellſchaft war eben nichts als eine induſtrielle Unternehmung. Was von der Schauſpielkunſt dabei geleiſtet wurde, muß der Regie Reinecke's verdankt werden, der das Gewicht ſeines künſtleriſchen Anſehens ſelbſt gegen die Neigungen des Hofes geltend zu machen verſtand. So wurde z. B. in Dresden wiederholentlich die Aufführung aller Trauerſpiele unterſagt und immer wieder wußte Reinecke die Darſtellung, ſelbſt Shakeſpeare'ſcher Tragödien, zu erliſten oder zu ertrotzen.

Bondini hatte die gute Eigenſchaft ſich von Reinecke beherrſchen zu laſſen; was ſonſt von ihm — den man hie und dort einen ſachverſtändigen Mann genannt findet — zu erwarten war, das erklärt ſich in wenigen Zügen. Als der junge Fleck die Abſicht zeigte, nach Hamburg zu gehen, ſtellte Brandes dem Prinzipal die Wichtigkeit der Erhaltung dieſes vielverheißenden Talentes vor, bekam aber nur zur Antwort: „Herr Fleck geht ab erſt in drei Monat, bis dahin kann man ſchon bekommen eine andre Fleck.“ So trefflich wußte der welſche Scharfblick deutſche Talente zu würdigen. Und als Schütz wieder zurück nach Hamburg ging, gab er den Auftrag: einen Erſatzmann für ihn zu ſuchen mit dem Zuſatze: „er muß aber ſein ein gut Haberlieb (Liebhaber) und paß in die Kleid von Monſieur Schütz.“ Dieſer war nämlich von ſehr kleiner Geſtalt. Welche Förderung war von ſolchen Leuten, die, nicht anders als Hechelkrämer, in Deutſchland mit der volksthümlichſten Kunſt hauſiren durften, für den Geiſt des deutſchen Drama's zu erwarten? Die kleineren Prinzipale waren doch ſelbſt Schauſpieler, ihr Ehrgeiz, ihr Standesintereſſe hielt dem Eigennutze die Wage, die Productionen der Bühnen wurden ihnen doch nicht ſo ganz zur bloßen Waare, wie es bei den Unternehmern allen, den vornehmen und geringen, der Fall iſt.

In Bonn und Cöln führte der Schauſpieler und Theaterdichter Großmann eine Geſellſchaft. Sein Talent und ſeine Bildung hätten der guten Sache nützen können, wenn ſein Charakter zuverläſſiger und mäßiger geweſen wäre.

Die Geſellſchaft der Schuch'ſchen Kinder, hauſete in Königsberg und Danzig, die eine Wäſer'ſche Geſellſchaft in Breslau und den nahen Städten, die andere in den ſächſiſchen Kreiſen. Amberg, Ilgener und Berger trieben in Pommern und Mecklenburg ihr Weſen. Zahlloſe Wandertruppen zogen außerdem in Deutſchland hin und wieder, auch über die Grenzen hinaus nach Holland, Dänemark, Rußland, Polen, Ungarn und Gallizien. Jeder Jahrgang des Gotha'ſchen Taſchenkalenders bringt neue Namen. Die Truppen entſtehen, richten ſich zu Grunde, gebären aus dem Untergange ſich doppelt und dreifach wieder, ehe man ſie noch recht in's Auge gefaßt hat; wie die Infuſorien unter dem Mikroſkope.

Daß die Bühnen ſtabil werden, daß man ihnen den Rückhalt einer Unterſtützung gewähren müſſe, wenn man etwas Beſſeres von ihnen fordern wolle, dieſer Erfahrungsſatz war allgemein genug angenommen worden, um auch allmählig Früchte zu tragen. Hie und da wurden kleinere Truppen feſtgehalten. In Münſter bildete 1779 die Ritterſchaft ſich ein Wintertheater aus der Curioni'ſchen Geſellſchaft. Die Schopf'ſche, welche in Insbruck, Salzburg und Augsburg ſpielte, wurde vom Fürſten von Thurn und Taxis in Regensburg gefeſſelt. Der Hof von Hannover gewährte mit ſeinem Privilegium die Benutzung des Schloßtheaters, freie Beleuchtung und Muſik bei einem Zuſchuſſe von jährlich 1000 Thlr. Aehnliche Unterſtützungen leiſteten andere Höfe, aber alle dieſe dankenswerthen Beiſteuern veränderten den Zuſtand der Bühnen noch nicht weſentlich. So lange er noch im Allgemeinen an die Prinzipalſchaft gebunden war, konnte die Veredlung der Kunſt nicht auf freier, breiter Grundlage verfolgt werden, ſie mußte ſich immer neben den gebieteriſchen Bedingungen des Gelderwerbes, der Forderungen der rohen Schauluſt verſtohlen durchwinden und mühſam nur zum Leben verhelfen. In Hamburg hatte Schröder allein, unterſtützt von dem Complex der ſeltenſten Hülfsmittel des Genies, mit beiſpielloſer Arbeit einen kurzen Sieg über den Geſchmack der Maſſe errungen, die „Actioniſtenverwaltung" nach ihm fiel, beim redlichſten Willen, aus einem Geld- und Geſchmacksbankerott in den anderen. Der Fortſchritt der Kunſt forderte durchaus dauernde Einrichtungen, die nicht ſogleich über den Haufen ſtürzten, ſobald ein glückliches Directionstalent die Hand davon abzog.

Was aber die Nationalbildung forderte, konnte nur durch die Nation geleiſtet werden. Einzelne Vergeſellſchaftungen erwieſen ſich als unzureichend und haben es bis auf den heutigen Tag gethan. Wollte man alſo das Theater nicht als eine leichtfertige und nutzloſe Vergnügungsanſtalt ſich ſelbſt und vereinzelter Induſtrie überlaſſen, wollte man in der Kunſt, welche das menſchliche Leben reflektirt, einen mächtigen Hebel der Veredlung der menſchlichen Geſellſchaft anerkennen, ſo mußte auch die Geſammtheit der Nation, die dabei dringend intereſſirt war, der Staat mußte ſich der Bühne annehmen, ſie ſchützen, fördern und beaufſichtigen.

Der Staat in Deutſchland hatte aber damals keine anderen Vertreter als ſeine Fürſten, in ihre Hand war alſo die Entſcheidung gelegt.

Und Deutſchlands Fürſten haben entſchieden, haben damals mit Präcedenz des Reichsoberhauptes thatſächlich entſchieden: die Schauſpielkunſt ſei des Schutzes, der Unterſtützung würdig gleich den übrigen Künſten, es ſei im Intereſſe des Staates ihr eine freiere Entwicklung zu verſchaffen.

Mit Unrecht bezeichnet man daher die Entſtehung der Hoftheater als einen Abweg im Entwicklungsgange der Kunſt, ſie war die hiſtoriſch geforderte Metamorphoſe des Bühnenzuſtandes, der nur in dieſer Weiſe vorwärts, ſonſt aber geradezu zurück gehen mußte. Der Staat konnte damals nur durch den Hof ſeinen Antheil bethätigten. Dichter, Maler, Muſiker wurden in den Kreis des Hofſtaates eingeſchloſſen und man pries die fürſtliche Gnade, welche dadurch dem Talente äußere Anerkennung und Unabhängigkeit gewährte, warum ſollte dieſelbe Wohlthat den Schauſpielern nicht in derſelben Weiſe zu Theil werden? Riefen nicht damals alle Freunde der Bühne, riefen nicht die beſten Köpfe den Schutz der Höfe für die deutſche Kunſt an? War das nicht der Refrain faſt aller Antritts- und Abſchiedsreden der wandernden Schauſpieler? Verſprach man ſich nicht allgemein von der Erfüllung dieſes Wunſches die goldene Zeit des Theaters? Außerdem, wie förderlich mußte es den Künſtlern ſein, dem Kreiſe der höheren Stände, den Muſtern der Weltſitte, näher zu rücken, und wie ſehr mußte der Schutz der Höfe dazu beitragen, den Stand aus der bürgerlichen Verachtung zu erheben und ihn zu anſtändigerer Haltung anzufeuern! Gewiß die Errichtung der Hoftheater war damals eine Lebensbedingung für die Kunſt, und das Vaterland ſchuldete den Fürſten dafür den vollwichtigſten Dank.

Am Hofe des Markgrafen von Schwedt hatte ſich ſeit 1773 unter der Direction des Schauſpielers Löwe ein Hoftheater gebildet. Am Mecklenburg-Strelitzer Hofe ſeit 1775 eins aus der Ilgener'ſchen Geſellſchaft unter Inſpection des Schauſpielers Feige.

Der Herzog von Gotha gab leider ſein Hoftheater, kaum ein Jahr nach Eckhof's Tode, zu Oſtern 1779 auf. Er hatte es auf Eckhof's Talent und Geſinnung gegründet und deſſen Nachfolger in der Direction Bock, entſprach den Erinnerungen an den Meiſter zu wenig.

Bock hat durch manche gute Eigenſchaft und eine glänzende Routine ſich einen Namen in der Theatergeſchichte erworben, daß ſeine künſtleriſchen Grundſätze ſehr untergeordneter Art waren, leidet keinen Zweifel. Schröder ſagt: er habe zwar Fertigkeit, aber keine innere

Geiſteskraft beſeſſen; und doch habe man ihn den großen Schauſpielern beizählen wollen. Bock war es, der gegen Schröder ſich der koſtbaren Entdeckung rühmte, wie man bei Abgängen beklatſcht werden könne, der auch die Gaſtſpielreiſen aufbrachte. Wir haben ihn uns als eine kleine Geſtalt und etwas korpulent zu denken, ein rundes Geſicht mit einer Stutznaſe. Er ſetzte die Perioden der Rede auffallend hoch ein und ſprach ſtaccato, Sylbe für Sylbe, einigermaßen im Predigertone. Man lobte an ihm den Anſtand der vornehmen Welt, vielleicht weil er die Mitſpieler von oben herab zu behandeln pflegte.

Der Gründer der beklatſchten Abgänge und des Gaſtſpiels alſo war es, der durch ſeine Direction, dem Herzoge von Gotha den Geſchmack an ſeinem Hoftheater verdarb.

Der gute Stern aber, welcher das Wachsthum der jungen deutſchen Bühne ſo ſegensreich behütete, der ſchon vor vier Jahren die Seyler'ſche Geſellſchaft vom Weimarſchen Hofe nach dem Gotha'ſchen verſetzte, fügte auch jetzt wieder eine Geſammtverpflanzung, welche den Geſammtgeiſt erhielt. Churfürſt Theodor von der Pfalz hatte Bayern geerbt, nahm 1778 ſein neuerrichtetes Theater unter Marchand's Direction von Mannheim nach München mit, ſtiftete aber in Mannheim unter des Freiherrn von Dalberg Intendantur ein neues Theater zum Theil aus Seyler's Perſonal, zum Theil aus der Gotha'ſchen Geſellſchaft.

Der Einfluß dieſer Bühne fordert ſpäter eine ausführliche Betrachtung, ſie entſprach den Abſichten des kunſtſinnigen Churfürſten vollkommen, während das neue Münchener Hoftheater, in bunter Verwirrung, eine glänzende Periode ohne Antheil vorüberziehen ſah.

Nicht gewarnt durch die Wiener Cavaliersentrepriſen hatte der Hof italieniſche Oper, Ballett und Schauſpiel dem Grafen Seeau als Unternehmer übergeben, mit einem Zuſchuß von 92000 Fl. So war das Theater nichts als eine induſtrielle Unternehmung unter vornehmen Formen. Der eigentliche Nutzen der Stabilität, das ſichre Erhalten und Fortbilden des Gewonnenen, fällt bei der egoiſtiſchen Tendenz ſolcher Unternehmungen ganz zu Boden. Après moi le déluge iſt der Wahlſpruch eines jeden Theaterpächters. So zeigte ſich denn nach Ablauf dieſer Entrepriſe die Bühne an materiellem Beſitz, wie an künſtleriſcher Leiſtung gänzlich ausgehöhlt und
n. zerrüttet. Rieſers Bemühungen waren vergeſſen, der einſichtsvolle Dichter und Theaterſecretair Babo hatte ſich gleich bei Geſtaltung der Dinge in München zurückgezogen, der brave Marchand ſah ſeinen wohlerworbenen Ruhm verdunkelt, obwohl noch Talente wie die der Frauen Brochard und Neuhaus, bald auch das der Nouſeul, ferner Apelt's, Huck's, Nieſer's und Urban's ihn unterſtützten.

Während an dieſem neuen Hoftheater in München ſich die verkehrte Anwendung der Fürſtlichen Unterſtützung in noch ſchlimmerer Weiſe als früher in Wien erwies, zeigte dagegen die Organiſation, welche der Kaiſer ſeinem Nationaltheater gab, die edelſten und wichtigſten Prinzipien, die leider nur durch ihre Anwendung und Ausübung unfruchtbar wurden.

Die bisher gültigen Maximen der Cavaliers- und Beamtendirection ſtieß der Kaiſer um, als er ſein Nationaltheater errichtete. Auch die Leitung von Theaterdichtern hatte ſein Vertrauen nicht gewonnen. Der äußerſt ſeltene Fall, daß ein Dichter eine genaue Kenntniß aller Details der theatraliſchen Technik und ein inniges Verſtändniß deſſen, was die Schauſpielkunſt vermag, beſitzt, war bisher nur bei Leſſing eingetreten und dieſer verſtand eben ſo viel davon, um einzuſehen, daß er doch nicht genug davon verſtünde; weshalb er auch die Anträge, eine Bühne zu leiten, immer abgelehnt hat.

Kaiſer Joſeph fußte auf den naturgemäßen Grundſatz zurück: daß die Kunſt den Künſtlern gehöre. Er erkannte es an, daß alle Künſte, welche ſich zur theatraliſchen Darſtellung vereinigen, in der Schauſpielkunſt erſt lebendig werden, daß ſie die weſentliche Trägerin der ganzen Dramatik, alſo auch in letzter Inſtanz für Alles verantwortlich ſein müſſe, was und wie es auf der Bühne vorgehe. Darum ſolle alſo das Schauſpiel von Schauſpielern geleitet werden.

Mit dem ſchönen, vollherzigen Vertrauen zu den Menſchen, das der edle Fürſt in ſeinem Leben genug gebüßt hat, übertrug er der Kunſtgenoſſenſchaft des neuen Theaters das Recht: ſich ſelbſt zu regieren. Die älteſten und erſten Schauſpieler und Schauſpielerinnen bildeten die ſogenannte Verſammlung, welche in einer wöchentlichen Sitzung nach Stimmenmehrheit über Wahl der Stücke, ihre Beſetzung, Repertoir u. ſ. w. Beſchlüſſe faßten, welche der von ihnen erwählte Regiſſeur — Stephanie der ältere war es die längſte Zeit — protokollirte, der oberſten Hofdirection zur Entſcheidung vorlegte und in der Ausführung beaufſichtigte.

Dieſe Einrichtung war auf allzu idealiſche Vorausſetzungen gegründet, ſie konnte nicht von Dauer ſein. Die Frauen im Rathe trieben die Aufregung der Debatten auf's Aeußerſte und überliefen den Kaiſer oft, um die unerheblichſten Dinge, mit dem Verlangen: ſeinen Scepter in die Waagſchaale ihrer Wünſche zu werfen. Der Kaiſer ſah bald die Nothwendigkeit eines ſtrenger geregelten Zuſtandes ein. Er ließ zunächſt von den Künſtlern ſelbſt Theatergeſetze entwerfen, und man muß es rühmend anerkennen: die Geſetze waren gewiſſenhaft und ſtreng abgefaßt, ſie gingen auf ein förmliches Erzwingen eines regelmäßigen Geſchäftsganges und harmoniſcher Darſtellungen aus.

Im Februar 1779 gab endlich der Kaiſer dem Theater eine neue Verfaſſung, die, immer noch völlig republikaniſch, ganz dem Aſſociationsgeiſte der Schauſpielkunſt angemeſſen, manche Aehnlichkeit mit dem Statut der Pariſer Societaire hatte.

Alljährlich erwählte das Geſammtperſonal fünf Männer, welche einen dirigirenden Ausſchuß bildeten. Dieſe hatten Wahl und Beſetzung der Stücke, ihre Ausſtattung mit Coſtüm und Decorationen, ſo wie die Zuſammenſetzung des Repertoirs in gemeinſchaftlichen Sitzungen zu beſtimmen. Abwechſelnd führten dieſe Inſpicienten monatlich die Regie, Leitung der Proben und Vorſtellungen, mit einer ſouverainen Machtvollkommenheit; ferner Correſpondenz, Coſtüm- und Decorationsbücher u. ſ. w. Alle andern Männer des Perſonals waren wechſelsweis zum Amt des Wöchners verpflichtet, der die Ordnung auf der Bühne handhaben, nachleſen, Zeichen geben, kurz den Dienſt des heutigen Theaterinſpicienten verſehen mußte.

So waren alſo alle Schauſpieler am Gelingen der gemeinſamen Thätigkeit intereſſirt, Alle Beamte und doch auch Alle Gehorchende. Eine Inſtitution, welche der Natur der Schauſpielkunſt ganz entſprechend, dem Gemeinſinn ausnehmend förderlich erſchien und zugleich die Fähigkeiten zu künſtleriſchen Aemtern allgemein ausbilden konnte. Sie hatte aber auch ihre Unzuträglichkeiten.

Der Ausſchuß war zu zahlreich und ſetzte zu viele fähige Männer im Perſonale voraus, deren Jeder ebenein alle einzelnen Geſchäfte gleich gut verſtehen ſollte, weil darin gewechſelt wurde. Ferner lähmte dieſe Vielköpfigkeit die executive Gewalt, welche bei der Bühnenleitung mehr als irgendwo, von geſammelter, immer ſchlagfertiger Energie ſein muß. Der Wechſel der Aemter brachte in Regie, Correſpondenz u. ſ. w. mit jedem

Monat eine neue Anſicht, eine neue Weiſe auf; was der Eine vier Wochen lang gut gemacht hatte, kam unter dem Andern wieder in Verfall. In der Führung einer Kunſt, deren complicirte Elemente nur durch einen individuellen ſchöpferiſchen Geiſt, mit immer gleicher Conſequenz, in Uebereinſtimmung gehalten werden können, löſten ſich die Autoritäten ab, wie auf einem Schildwachtpoſten. Das allgemeine Uebel aller zuſammengeſetzten Vorſtände, der Mangel an perſönlich-moraliſcher Verantwortung, — die ſo bequem hinter Geſammtbeſchlüſſen verſchwindet — mußte ſich hier höchſt nachtheilig geltend machen, wo die Dirigirenden alle Intereſſen mit den Dirigirten theilten. Halbe Verantwortung bringt halbe Gewiſſenhaftigkeit hervor, und ſo konnte es nicht fehlen, daß mit der Zeit der Ausſchuß zu einer Aſſecuranz perſönlicher Intereſſen ausartete und einige dreiſte und herrſchſüchtige Köpfe die edle und vertrauensvolle Abſicht des Kaiſers vereitelten. Die Brüder Stephanie waren es, welche den Ruhm, den ſie als Vorfechter im Kampfe gegen die Burleske erworben, als Mitglieder des Ausſchuſſes wieder einbüßten. Ihre Anciennität, die Erinnerung an die Dienſte, welche ſie damals der Kunſt geleiſtet, ihre Schriftſtellerfruchtbarkeit, der Beſitz erſter Rollenfächer und die nimmer ruhende Agitation und Intrigue des Jüngern, erhielt ſie permanent im Ausſchuſſe und die Lenkung der Dinge in ihrer Hand. Den jüngern Stephanie werden wir als den böſen Dämon dieſer Theaterperiode kennen lernen. Es giebt faſt keine Untugend, die ihm nicht nachgeſagt würde und die er nicht in hundert Anläßen documentirt hätte*). Neidiſch, geizig, unruhig und ränkeſüchtig, ein Trunkenbold und Zänker, der ſich bei ſeinen Genoſſen durch ſeine Brutalität eben ſo ſehr gefürchtet machte, als durch den unerſchütterlichen Rückhalt, den er ſich in den Vorzimmern der Großen durch Zuträgerei verſchaffte.

Die Nachtheile der Ausſchußdirection traten noch nicht allzuſtörend hervor, ſo lange die politiſchen Vorgänge dem Kaiſer Muße ließen ſich mit dem Theater zu beſchäftigen, das Auge auf die Leitung zu haben und manchen Fortſchritt anzuregen.

So betrieb er die Errichtung eines deutſchen Singſpiels. Der ehrliche und fleißige Schauſpieler Müller brachte mit einigen deutſchredenden Talenten der Buffooper und andern Sängern und Choriſten von der Kirchenmuſik am 17. Februar 1778 die erſte deutſche Oper, die Bergknappen von Umlauf zur Aufführung und fuhr damit eifrig fort, bis der neidiſche Stephanie ihm die Leitung entwand und das gut Begonnene verdarb, ſo daß die italieniſche Oper das Feld wieder gewann. Auch Leſſings Anregung zu einer Theatralpflanzſchule war vom Kaiſer weiter in Erwägung gezogen worden, er hatte Gutachten von Weiße und Engel darüber einholen laſſen und dem Schauſpieler Müller das Theater am Kärnthnerthor dazu bewilligt, wo dieſer dann am 15. Juli 1779 die erſte Vorſtellung mit Kindern gab. Dies Verfahren, dreſſirte Kinder zu öffentlichen Darſtellungen zu bringen, lag freilich weitab von einer geſunden künſtleriſchen Erziehung, und die Anſtalt, obwohl ſie eine Zeit lang die Aufmerkſamkeit auf ſich zog, hatte ſo wenig Dauer und Nutzen, als jener verfehlte Verſuch, der in Mannheim mit einer Theaterſchule gemacht worden war.

---

*) Wir erinnern uns, daß er gegen ſeinen Wohlthäter Sonnenfels das theatraliſche Paſquill „der Tadler nach der Mode" richtete.

Um die Fortſchritte der Wiener Schauſpielkunſt ins Beſondere verfolgen zu können, müſſen wir uns des Zuſtandes erinnern, in dem die Errichtung des Nationaltheaters ſie traf.*) Ein Ueberblick des Perſonals und ſeiner allmähligen Veränderung, wird uns den wichtigen Einfluß der Hamburger Schule veranſchaulichen.

Im ernſten Style war Wien begreiflicher Weiſe noch am weiteſten zurück, der Tyrannenſpieler Bergopzoomer konnte daher bei ſeinem Debüt hier einen Beifall erlangen, der bis zum erſten Hervorruf ſtieg. Er war eine verzerrte Copie des franzöſiſchen Schauſpielers Hedou, von dem er ſich in Straßburg förmlich hatte abrichten laſſen, bewahrte aber daneben die alte Haupt- und Staatsactionenmanier. So hatte er ſich ein Syſtem von kalt berechneter Wildheit gemacht, welches, ohne Sympathie zu erregen, doch durch überraſchende Seltſamkeit und grillenhafte Erfindungen Glück bei der Menge machte, für welche Unnatur und Kunſt identiſch iſt. Bergopzoomer wußte dieſe abentheuerliche Manier mit einer geſuchten Nachahmung der Wirklichkeit in äußerlichen Dingen zu vermiſchen und wen das rauhe Bellen ſeiner Zornausbrüche, ſein ſchleichender, ſchneidender Ton im Ausdrucke des Haſſes, wen die Grimaſſen und Convulſionen, die Extravaganz ſeines Agirens, wovon Nicolai in ſeiner Reiſe eine erſtaunliche Beſchreibung liefert, nicht anſprachen, der wurde doch wohl gewonnen, wenn er bei Zweikämpfen das Wanken, Hinſinken, Aufraffen, die täuſchende Anwendung von Blut und Staub, die Zuckungen des Sterbenden genau wie die Wirklichkeit vorgeſtellt ſah, wenn er den Helden in Ottway's „gerettetem Venedig" als Pierre ſieben Stufen rückwärts hinabſtürzen ſah, daß jeder Zuſchauer unwillkürlich nach ſeinem eignen Kopfe griff. Ja ſo weit ſuchte Bergopzoomer die Täuſchung zu treiben, daß er in Wuthſcenen Seife in den Mund nahm und ſichtlich ſchäumte; als Richard III. Erbſen in einen ſeiner Stiefel ſchüttete, um das Hinken recht natürlich zu machen.

---

*) Siehe Seite 234 — 35.

Im Luſtſpiele dagegen war er in derben Väter- und Bauerrollen natürlich, nur für die Tragödie hatte er — wie viele Schauſpieler — geglaubt, ſich eine abentheuerliche tragiſche Manier zulegen zu müſſen.

Das Spiel des älteren Stephanie war leider derſelben Weiſe zugeneigt, obſchon er unendlich mehr Kenntniß und Einſicht als Bergopzoomer beſaß und man ihm keine falſchen Accente, wie jenem zu Dutzenden, nachzählen konnte. Aber er outrirte ebenfalls, ahmte Lecain's Manieren nach, hatte einen ſchreienden und heulenden Vortrag, wobei er das Schnupftuchſpiel bis zum Ueberdruß mißbrauchte. Auch präſentirte ſich ſeine breite hochſchultrige Geſtalt bei der übermäßigen Heftigkeit ſeiner gemeinen Bewegungen ſehr ſchlecht.

Joſeph Lange, ein ſchöner jugendlicher Liebhaber, von Einſicht und Bildung, war zum Maler erzogen worden, was der Wahl ſeines Coſtüms, dem Styl ſeiner Stellungen und Bewegungen zu gut kam, obſchon die Hinneigung zur Antike, beſonders im Luſtſpiele, als abſichtlich auffiel. Seine Rede hatte Wärme und zeugte für Weichheit des Gefühles, nur ſein Ausdruck der Leidenſchaft erſchien gemacht und man warf ihm eine Ueberhäufung mit Accenten vor. Auch er, mit all ſeiner Begabung, hatte ſich von der herrſchenden Künſtelei nicht frei halten können.

Frau Weidner, welche die erſten Heldinnen und Mütter ſpielte, war der alten Neuber'ſchen Schule treu geblieben, ſtand aber im höchſten Anſehen.

Dieſe Talente bildeten den Kern der Tragödie, die jüngern und untergeordneten ſchloſſen ſich mehr oder weniger ihrem Tone an. Wir erinnern uns, daß weder Koch, noch die Frauen Henſel (Seyler) und Starke in Wien angeſprochen hatten, dem Wiener Geſchmack erſchienen ſie zu natürlich, zu gleichgültig, zu wenig agirend. Erſt der Frau Sacco gelang es 1776 der Hamburger Schule Eingang zu verſchaffen und was ſie von den Schweſter Ackermann an ungezwungener Natur und Wahrheit gelernt, durch feine Koketterie und eine franzöſiſche Nüance den Wienern annehmlich zu machen. Ihre Schönheit und Jugend, der herzgewinnende Ton ihrer Stimme, trugen nicht wenig dazu bei, ihr in zärtlichen und feurigen Rollen enthuſiaſtiſchen Beifall zu ſchaffen.

Nun war die Bahn gebrochen, der Uebergang bereitet. Schnell ſchloß ſich das glänzende jugendliche Talent der Catharina Jaquet dieſer Richtung an und erreichte in kurzer Zeit eine hinreißende tragiſche Gewalt.*)

Brockmann trat 1778 in dieſen Kreis für das Fach der Helden und geſetzten Männer. Sein Spiel gewann nicht ſogleich das große Publikum, es war zu natürlich. Schade, daß man ihm nachſagen konnte, er habe die Gunſt durch Nachgiebigkeit an den Wiener Declamationston erlangt.

Im Jahre 1780 wurde durch Frau Nouſeul das norddeutſche Element noch verſtärkt. Ihre tragiſche Größe iſt in Wien nie ſo vollſtändig als in Berlin anerkannt worden, eben weil ſie ſich von Maaß und Würde nicht entfernte, aber ihr Achtung gebietendes Spiel wirkte darum nicht weniger auf die Bildung des Geſchmacks. Auch Schütz, der gewandte Chevalier, wurde von Hamburg nach Wien berufen und am 1. April 1781 endlich trat Schröder mit ſeiner Frau dem Nationaltheater bei und entſchied den Sieg ſeiner Schule.*)

---

*) Stephanie d. j., der, in ächtem Comödiantenneid, kein Talent, auch kein weibliches, aufkommen laſſen wollte, machte gleichzeitig im Ausſchuſſe den Antrag: ſie wegen erprobter Talentloſigkeit zu verabſchieden.

Schröder hatte im vorigen Jahre, wie in Berlin, München und Mannheim, auch in Wien durch ein Gaſtſpiel ſeine Meiſterſchaft bewährt. Nicht das Fremde ſeiner einfachen, natürlichen Spielweiſe, nicht die Schlingen der Kabalen, welche man ihm legte**), hatten den

---

*) Alle dieſe Engagements waren durch Müllers Reiſe veranlaßt worden.

**) Stephanie d. j. ſtand natürlich dabei an der Spitze und einige Details mögen die Art und Weiſe näher kennen lehren. Er hatte Schrödern ſeine Gaſtfreundſchaft aufgedrungen und konnte nun mit um ſo größerer Wahrſcheinlichkeit und mit der wohlmeinendſten Miene erfundene und entſtellte Aeußerungen Schröders unter die Leute bringen, welche von deſſen übermäßigem Hochmuth und ſeiner Geringſchätzung gegen Wien zeugen mußten. Er vermochte ihn als Lear aufzutreten, in der Ueberzeugung, ihn damit zu ſtürzen, weil Brockmann in dieſer Rolle für unübertrefflich galt. Schröder fand denn auch am erſten Abende das Publikum kalt, ja feindſelig geſtimmt, und erſt im dritten Akte des Lear, gelang es ihm, den Beifall, aber da auch ungetheilt und ausſchweifend zu erzwingen. Und nun fiel ihm ſein Gaſtfreund um den Hals und ſagte: „Nun, habe ich nicht gut gerathen?“

Sieg ſeines Genies verkürzen und ſeine Anſtellung verhindern können; der Kaiſer erkannte die ganze Wichtigkeit ſeiner Erwerbung.

Schröder hatte darauf Paris beſucht. Der erſte deutſche Schauſpieler, der eine ſolche Bildungsreiſe unternommen. Die Raucour in der Tragödie, Molé als Liebhaber, Carlin als Arlequin und die älteren Schauſpieler Préville und Dorval erregten ſeine Bewunderung, ohne daß er deshalb an ſeiner deutſchen Auffaſſungsweiſe irre geworden wäre. Dennoch hat ſein kurzer Aufenthalt in Paris offenbar der zweiten Phaſe ſeines Künſtlerlebens die Anregung gegeben, welche dies Theater der gebornen Schauſpieler auf jedes empfängliche Talent äußern muß.

Sieben Monate lang hatte Schröder darauf noch in Hamburg bei dem Aktioniſtentheater geſpielt, auch den Tapetenfabrikanten Bubbers von der Regie erlöſt, in welche dieſen ſein altes Theatergelüſten verlockt hatte, und die Ueberzeugung mit ſich genommen, daß das Hamburger Theater dem Verfalle zueile.

In Berlin mußte er auf lautes Begehren des Publikums — dem Döbbelin ſich ungern fügte — noch zweimal ſpielen, ſodann nahm er ſeine Stellung in Wien, bloß als Schauſpieler, ein.

Dies Verpflanzen der beiden Zweige der Hamburger Schule, der Eckhof-Gothaiſchen nach Mannheim, der Schröder'ſchen nach Wien bezeichnet eine der merkwürdigſten Strömungen des Kunſtgeiſtes.

Wie bedauerswerth erſchien die Aufhebung des Gothaiſchen Hoftheaters, die Auflöſung des Hamburger, und wie ſegensreich ſchlugen dieſe Vorgänge zum Gedeihen der Bühne aus! Weit hinter den Fortſchritten der norddeutſchen Kunſt war Süddeutſchland und der Rhein zurückgeblieben, an eine allmählige Ausgleichung war bei dem damaligen politiſchen Zuſtande Deutſchlands, der die Charakterunterſchiede ſo grell erhielt, nicht zu denken, es bedurfte dazu maſſenhafter Verpflanzungen, künſtleriſcher Völkerwanderungen im kleinern Maaßſtabe. Großmann und Seyler waren mit ihren Geſellſchaften am Rhein nur als Vorläufer des norddeutſchen Geiſtes aufgetreten, jetzt ging die ganze Eckhof'ſche Erbſchaft in friſchen Talenten an Mannheim über und der mächtige Magnet des ſo entſchieden aufgetretenen Kaiſerlichen Schutzes zog den wichtigen Beſtand der Schröder'ſchen Schule nach Wien.

Aber nicht bloß um zu bringen kam die norddeutſche Kunſt, ſie kam auch um zu empfangen; es war, als zöge ſie ein inneres Bedürfniß dahin. Am Rhein und in Süddeutſchland bekam ſie friſches Blut, von ſinnlicher Wärme und gemüthlichem Humor. Dieſer wohlthätige ergänzende Austauſch der nord- und süddeutſchen Elemente tritt hier wie mit prädeſtinirter Abſichtlichkeit auf.

Daß das Wiener Luſtſpiel der Elemente der Hamburger Schule weniger bedurfte, als das Trauerſpiel war natürlich, in einer Stadt, wo eine herzliche Luſtigkeit, eine gutmüthige Schelmerei den Grundton des Lebens machten. Nur dem höheren Luſtſpiele vermochte Schröders Schule viel zu nützen, denn die Stücke von Haffner, Heufeld, Laudes u. A. hatten den Wiener Lokalton dem ganzen Luſtſpiele ſo tief eingeprägt, die ungenirte Weiſe der Stegreifcomödie lag den meiſten Schauſpielern noch ſo ſehr in den Gliedern, daß ſie immer noch glaubten nur dann natürlich zu ſein, wenn ſie ihre eigne Alltäglichkeit zum Beſten gaben. Die allgemeine Klage über den Mangel des höheren Geſellſchaftstons auf der deutſchen Bühne war daher auch hier begründet, dazu erhielt das ſchlechte Memoriren der geweſenen Extemporanten einen ſchleppenden Dialog.

An geſunden friſchen Talenten für das Luſtſpiel fehlte es indeſſen nicht.

Nanny Jaquet, nachher des Tenoriſten Adamberger Frau, war in naiven, heitern und graziöſen Rollen von zauberiſchem Reiz, ein wahres Schooßkind der Natur. Sie verbannte zuerſt in ländlichen Rollen die gepuderte Friſur und damit auch alle modiſche Geziertheit, die nothwendig mit dieſer Toilette zuſammenhängen mußte, nur behielt ihr Spiel immer eine lokale ländliche oder bürgerliche Farbe, die ſich in eleganten Rollen fühlbar machte. Frau Stierle, von Marchands Geſellſchaft, war eine treffliche Soubrette. Frau Weidner, in Mütterrollen des Luſtſpieles, Frau Nouſeul als Anſtandsdame vorzüglich.

Unter den Männern nahm Weidmann den erſten Rang ein. Er war ein vollkommenes komiſches Genie, und obſchon er den Kreis der Wiener Eigenthümlichkeit nie verließ, war er dennoch nicht nur als Bedienter, Bauer, Handwerker, Trunkenbold und Dümmling immer unerſchöpflich neu und treffend, ſondern auch feinkomiſche Rollen wußte er mit Haltung zu behandeln. Gottlieb, der Jackerl der ehemaligen Burleske, in Tölpelrollen, denen ſeine groben Geſichtszüge entſprachen, Jaquet in Juden und treuherzigen Alten, v. Kronſtein in Stutzern und Franzoſen, Jauz in zweiten Alten, füllten ihren Platz. Steigenteſch in hoch- und niedrigkomiſchen Charakterrollen und Ziegler waren beliebt, der Letztere auch als Dichter. Müller ſpielte Pedanten und andere Charakterrollen mit Einſicht, an ſeiner Darſtellung vornehmer Glücksritter war nichts als die gedehnte Sprache zu tadeln. Der jüngere Stephanie, obwohl er raſch und lebhaft ſpielte und Polterer nicht übel machte, war leider ſeinem Bruder in Manierirtheit allzuähnlich.

Mit einem ſolchen Kunſtperſonale, ſo geſchützt und gefördert, ließ ſich immerhin ein bedeutender Aufſchwung des deutſchen Theaters erwarten. Leider ſtimmten alle übrigen Bedingungen nicht dazu.

Der Mißbrauch, welcher mit der edlen Abſicht des Kaiſers innerhalb des Ausſchuſſes getrieben wurde, Unverſtand, Partheilichkeit und Egoismus zur Herrſchaft brachte, war ſchon ſchlimm genug*), aber demungeachtet brachte die Kunſtgenoſſenſchaft viel des Erfreulichen hervor. Das lokale Luſtſpiel war unübertrefflich, das höhere bisweilen gut zu nennen, in der Tragödie gelang Manches. Wenn das Wiener Theater ſich alſo nicht, wie es Joſeph wollte, auf die Culturhöhe ſeiner Zeit erhob, ſo lagen die ſtarkſten Urſachen wohl außerhalb der Bühne. Der Boden, auf den ſie geſtellt war, verſagte dieſer Pflanzung, wie ſo mancher andern des fürſtlichen Menſchenfreundes, das Gedeihen. Es gab in Wien keinen gebildeten Mittelſtand, in dem der gute Geſchmack hätte Wurzeln treiben können. Zwiſchen der überfeinerten Bildung des Adels und den gemeinen Forderungen des Volkes blieb die Schauſpielkunſt mitten inne geſtellt und daher ſchwankend in ihren Richtungen.

Ferner war die Cenſur, vor 25 Jahren ein erſehnter Bundesgenoſſe der reformirten Kunſt, jetzt zu einem unüberwindlichen Hinderniſſe ihrer Fortentwicklung geworden. Die Sorgfalt für den verſittlichenden Einfluß der Schaubühne ging in ihrer Conſequenz bis zur Zerſtörung ihrer höheren Bedeutung: Spiegel des Lebens zu ſein. Die Bühne ſollte kein böſes Beiſpiel geben. Aus dieſer engen Vorſtellung von verſittlichender Wirkung ging natürlich die Unterdrückung aller Darſtellungen von großen, gewaltigen Leidenſchaften und Conflicten hervor. Die Tragödie konnte unter dem Drucke dieſer, gewiß gut gemeinten, Vormundſchaft niemals das Haupt zu ihrer ganzen Höhe erheben. Viele neuere Gedichte, Julius von Tarent, Clavigo, Stella, Diego und Leonore, die Zwillinge u. ſ. w. durften gar nicht aufgeführt werden, andre nur in Verſtümmelungen, welche ihnen Nerven und Adern zerſchnitten und der Schauſpielkunſt die kräftigſten Schwungfedern aus den dichteriſchen Flügeln zogen.

---

*) Alle Sittenſchilderungen jener Zeit belehren uns freilich, daß es an der Tagesordnung war: jedes Amt zu perſönlichem Vortheile auszubeuten.

Wenn ſo das höhere Gedeihen der Wiener Bühne an innern Schäden krankte, ſo erlangte dagegen ihr äußerer Zuſtand durch den perſönlichen Antheil des Kaiſers den größten Flor. Noch nie hatten ſich deutſche Schauſpieler in ſo opulenter und behaglicher Lage befunden. Die Gehalte waren höher als irgendwo im Vaterlande*), reiche Geſchenke erhöhten noch das Einkommen der erſten Talente, denen der Kaiſer mehr als einmal die ganze Einnahme von Vorſtellungen ſchenkte, die beſonders gelungen waren. Die Altersverſorgung war geſichert. Des Kaiſers perſönliche Einmiſchung, ſein zeitweiliger Beſuch der Proben, ſeine freundliche Anſprache belebte den Eifer, ſein feines Urtheil beförderte und kräftigte das beſcheidene, auf wahrhafte Schönheit gerichtete Spiel, das beim großen Publikum höchſt ſelten auf Anerkennung zu rechnen hat. Er ehrte die vorragenden Talente durch Aufſtellung ihrer Portraits, im Coſtüm ihrer beſten Rollen, in einer Gallerie der Kaiſerlichen Burg, ja ſo viel Rückſicht ſchenkte er dem ſchauſpieleriſchen Ehrgeize, daß, als am Hofe ſich, um hohen Beſuch, eine lange feſtliche Zeit vorbereitete, er jedem erſten Talente die Wahl von zwei Rollen anheimgab, in welcher ſie ſich während dieſer Glanzperiode zeigen mochten.

---

*) Siehe Seite 312. Schröter erhielt den damals unerhörten Gehalt von 2350 Fl., ſeine Frau außerdem 1450 Fl.

Die Wichtigkeit, welche in der Hebung der Schauſpielerfähigkeiten für das Gedeihen der Bühne liegt, erkannte er ſehr ſcharf, ſo enthielt ſein Statut die Weiſung an den Ausſchuß, daß bei der Entwerfung des Repertoirs nicht nur die Zufriedenheit des Hofes, der oberſten Hofdirection und des Publikums, ſondern auch der Schauſpieler ſelbſt erzielt werden ſolle.

Natürlich brachte die Einmiſchung des Kaiſers nicht immer günſtige Reſultate hervor, ſie veranlaßte oft vergebliche Experimente, auf welche alle Liebhaberei leicht geräth; aber da ſie immer gute und edle Zwecke hatte, ſo war ſie dennoch nie ganz fruchtlos. So veranlaßte er die Einführung der Doppelbeſetzung bedeutender Rollen und des Alternirens der Darſteller darin. Eine Maßregel, die unendlich oft, bis auf den heutigen Tag, von allen Perſonen, welche die Theaterpraxis nicht kennen, empfohlen worden iſt und die ihre Unzweckmäßigkeit gleich hier bei ihrer erſten Einführung erwies.

Da man für die bei Weitem größte Zahl von erſten Rollen nicht zwei gleich begabte Darſteller hatte, ſo mußten ſie von ungleichen Talenten doublirt werden. Nun geſchah es nicht ſelten, daß ein neues Stück mißfiel, weil die ſchwächeren, oder für dieſe ſpecielle Aufgaben gerade nicht geeigneten Talente zuerſt darin heraustraten. Oft unterblieb darüber die Wiederholung, welche mit der andern Beſetzung geglückt ſein würde; ſchon weil man Scheu trug die erſte Beſetzung zu compromittiren. Waren aber auch die Doublirer beide der Aufgabe, nur in verſchiedener Weiſe, gewachſen, ſo mußte die Arbeit der Proben nicht nur faſt verdoppelt werden, ſondern es konnte nicht fehlen, daß die Scenirung, welche dem Einen bequem geweſen war, dem Spiele des Andern nicht zuſagte, Stellungen und Wirkungsberechnungen wieder umgeſtoßen und neu geſchaffen werden mußten. Dadurch wurde der Organismus der Darſtellung nicht nur für einmal geſtört — wie das auch bei Gaſtrollen auf merkliche Weiſe geſchieht — ſondern dieſe Störung wurde durch fortgeſetztes Alterniren in den Rollen permanent und mußte zu Haltungsloſigkeit und Confuſion der Vorſtellungen führen; zumal das Alterniren in mehreren Rollen ſtattfand. Für die Darſteller ſelbſt trat der Nachtheil hervor, daß gerade für die wichtigſten Aufgaben ihrer Kunſt, nämlich die in claſſiſchen Stücken, — weil ſie gemeinhin nicht oft gegeben werden können — die Reihe zu ſelten an ſie kam, um ihrem Spiele die er wünſchte Ausbildung geben zu können. Zuletzt regte die Maßregel alles das, was eine Theaterdirection auf's Angelegentlichſte niederzuhalten trachten muß, recht abſichtlich auf: die Partheinahme des Publikums, das Vorwalten des perſönlichen Momentes in der Beurtheilung, Eiferſucht, Beifallsbuhlerei und Zwietracht unter den Künſtlern. Nach wenig Jahren führte eine Kette von üblen Erfahrungen zu den natürlichen Grundſätzen zurück: daß es für jedes Stück, nach Maßgabe eines Perſonales, nur eine angemeſſene Beſetzung gebe, daß ein einmal gewonnenes Zuſammenſpiel auf's Sorgfältigſte conſervirt werden müſſe und daß es im höchſten Intereſſe der Kunſt ſei, des Publikums Theilnahme nicht für die einzelne Virtuoſität immer mehr zu reizen, ſondern ſie auf den harmoniſchen Geſammteindruck zu leiten*).

Eine andre Maßregel, welche der Kaiſer anregte, eben ſo gut gemeint als jene, erwies ſich ebenfalls in der Ausführung nicht angemeſſen. Seinem feinen Takte war die Gefahr nicht entgangen, welche für die Schauſpielkunſt im gänzlichen Verſchwinden des Verſes und in der Herrſchaft der Proſa lag, er irrte aber in der Meinung, daß die Umkehr zum Alexandriner Abhülfe bringen werde. Der Verſuch wurde mit Elias Schlegels Trojanerinnen und Canut, mit Chronegks Codrus, Ayrenhofers Cleopatra und Gotters Ueberſetzung der Alzire gemacht, aber weder Darſteller noch Publikum konnten ſich wieder in den Reim und den Menuetrhythmus der Rede finden. Auch eine angekündigte Preisvertheilung für Alexandrinerſtücke brachte keinen Erfolg, die Natürlichkeitsrichtung hatte ſich aller Geiſter zu entſchieden bemächtigt. Es war als ob die deutſche Dramatik ſich inſtinktartig der Nothwendigkeit ergab, bis auf den Grund in die Natürlichkeit unterzutauchen, um alles Fremde und Angelernte los zu werden.

---

*) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß hiermit das Rollenmonopol nicht in Schutz genommen werden ſoll, dagegen giebt es andere Mittel als die Einführung des Alternirens.

Ein Gewinn mußte es genannt werden, daß gerade jetzt der von Joſeph angeregte Verſuch durch ſein Mißlingen unwiderſprechlich darthat: die tragédie classique ſei für die deutſche Kunſt nur ein vorübergehendes Erziehungsmittel geweſen, dem ſie nun entwachſen. Es war der letzte Beweis, daß die franzöſiſche Periode mit den ſiebenziger Jahren völlig überwunden war.

Auf dem von Leſſing eroberten Boden hatte die neue jugendliche Nationalliteratur ſich mit ungeſtümer Kraft aufgerichtet. Natur war jetzt das Loſungswort geworden und damit war, wie es nicht anders ſein konnte, die deutſche Natur, ja ſogar die eigenthümliche Denk- und Empfindungsweiſe des Zeitmomentes, zur Norm erhoben. Selbſt bei Uebertragung ausländiſcher Stücke ſchonte kein Schriftſteller die fremde Eigenthümlichkeit, man machte es, wie Engländer, Italiener und Franzoſen es noch heut mit Uebertragung deutſcher Originale machen, man nationaliſirte ſie, wandte Charaktere und Ausdruck ins Deutſche, modelte ſelbſt die Handlung nach dem Wahrſcheinlichkeitsmaaße deutſcher Verhältniſſe. Man rückte die fremden Stücke in die nächſte für Jedermann verſtändliche und bekannte Natur. Es wiederholte ſich — freilich auf einer höheren Bildungsſtufe — ganz das Verfahren der Comödianten des ſiebzehnten Jahrhunderts: der Grundſatz, daß die Schaubühne vor allen andern Dingen in der vollen Sonnenwärme volksthümlicher Sympathie ſtehen müſſe, war wieder zur Herrſchaft gelangt.

Daß mit dieſer ganzen literariſchen Bewegung die Schauſpielkunſt ſich in inniger Uebereinſtimmung und Wechſelwirkung befand, haben die Reſultate dieſer Periode gezeigt. Die Richtung, welche Leſſing und Eckhof der Schauſpielkunſt gegeben, hatten ihr durchaus nationale Selbſtändigkeit verliehen. Schröder und die Verpflanzung Shakespeare's in das deutſche Repertoir hatten dieſe Selbſtändigkeit befeſtigt, erhöht, vollendet. Jetzt gab es eine eigenthümlich, volksmäßige, deutſche Schauſpielkunſt, die ihrer allgemeinen Verbreitung und Ausbildung entgegenging. Binnen 30 Jahren hatte ſie die fremde Schule abſolvirt, ihr eigenthümliches Geſetz, ihre nationale Regel gefunden und war von den höfiſch gelehrten Muſtern der franzöſiſch verſtandenen Antike hinweg, durch Shakespeare wieder zu dem Quell ihres germaniſch mittelalterlichen Lebens geführt worden. Die deutſche Kunſt hatte ſich geregelt und vollſtändig wiedergewonnen.

Was aber Leſſing und Eckhof, Shakeſpeare und Schröder an ihrem inneren Leben erzeugt hatten, das vollendete Kaiſer Joſeph II. an ihrer äußeren Conſtituirung. Er hat die Nationalbühne eingeſetzt und ihrer Organiſation — wenn auch noch nicht eine muſterhafte Ausbildung — doch die Baſis der vollkommenſten Grundſätze gegeben.

Bis hieher hatte die neuere Schauſpielkunſt nichts zu bedauern und nichts zu bereuen, es war ihr Alles zum Gedeihen ausgeſchlagen. Fortan handelte es ſich nur darum, der Bahn der durchaus geſunden Entwicklung, die ſie betreten hatte, treu zu bleiben und ihrer nothwendigen Veredlung nichts von ihrer Eigenheit aufzuopfern.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Ende des zweiten Bandes.

Berichtigungen.

Seite 19, Zeile 4 von oben, ſtatt Vorſtucke, lies: Versſtucke.
„ 52, „ 6 „ „ „ Perſicherungen, lies: Verſicherungen.
„ 62, „ 6 „ unten, iſt nach den Worten: „Sonntags früh“ einzuſchalten: auf dem Friedhofe des Kirchdorfes Leuben, wohin Laubegaſt eingepfarrt iſt.
„ 93, „ 1 „ unten, ſtatt alender, lies: kalender.
„ 102, „ 1 „ oben, „ ihr, lies: ihm.
„ 205, „ 2 „ „ „ ſeine Herrſchaft, lies: ihre Herrſchaft.
„ 219, „ 2 „ unten, „ einſtudirten, lies: ſtudirten.
„ 246, „ 4 „ oben, „ Reinike, lies: Reinecke.
„ 400, „ 8 „ unten, „ Theodor, lies: Carl Theodor.

Die Angabe der literariſchen Quellen, ſo wie ein Namen- und Sachregiſter wird dem dritten Bande beigefügt werden.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Dramatiſche
und
# dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Siebenter Band.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Dritter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

Von

Eduard Devrient.

Dritter Band.

Das Nationaltheater.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

BIBL.
REG.
[illegible]

Inhalt des dritten Bandes.

I. Die Mannheimer Schule.
(1779—1800.)

	Seite
Errichtung des neuen Nationaltheaters	4
Beil, Beck und Iffland	5
Ihre Gotha'er Studienzeit	7
Seyler Director des Mannheimer Nationaltheaters	8
Die Wirren der erſten Jahre	9
Seylers und Brandes Abgang	10
Der Aufſchwung der drei Freunde Beil, Beck und Iffland	11
Heribert von Dalberg	13
Der Intendant wird künſtleriſcher Director	14
Seine literariſche Thätigkeit	14
Seine Organiſation des Nationaltheaters	16
Die Ausſchußverſammlungen und ihre Thätigkeit	17
Der Einfluß von Dalbergs ariſtokratiſcher Perſönlichkeit	21
Ifflands künſtleriſche Moral	24
Die Ritterſtücke	28
Erſtes Erſcheinen von Schiller's Räubern	30
Eine neue Periode der Verwilderung	34
Leſſing's Tod	35
Iffland's bürgerliche Dramen eine Reaction	36

Seite
Verwandtſchaft der Schiller'ſchen und Iffland'ſchen Arbeiten 36
Wachsthum der dram. Literatur. Don Carlos. Kotzebue 40
Mißſtimmung des Kunſtperſonals durch niederſchlagende Arbeiten 42
Ifflands Stellung zur Ariſtokratie, zu ſeinen Freunden 42
Künſtleriſche Gelübde 43
Die Schauſpielkunſt in ihrer ſittlichen Bedeutung 44
Der künſtleriſche Ton am Mannheimer Theater 45
Lebenslängliche Anſtellungen 46
Iffland Regiſſeur, in bewegter Zeit 47
Seine politiſche Stellung 48
Er verwirft die Geſetzesſtrenge 50
Erſchütterungen des theatraliſchen Lebens 53
Iffland zerfällt mit Dalberg und verläßt Mannheim 54
Charakteriſtik ſeines Spieles 56
Der Mannheimer Schule 59

II. Fleck und das Berliner Nationaltheater.

(1783—96.)

Fleck als Anfänger 61
Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Individualität 62
Döbbelins Berliner Direction 71
Erſte Aufführung von Leſſings Nathan 71
Errichtung des Berliner Nationaltheaters unter Ramler und Engel 73
Das Kunſtperſonal 74
Engel's Direction 75
Seine Entlaſſung. Ueberblick ſeines Wirkens 77
Kotzebue wird in Berlin begünſtigt 79
Die Oper auf neuer Höhe mit Gluck und Mozart 80
Glucks Syſtem der Opernreform 81
Analogie zwiſchen der Operncompoſition und der Schauſpielkunſt 83
Die Schauſpielkunſt gewinnt an Rhythmus durch die Oper 84
Iffland wird Director des Berliner Nationaltheaters 85

III. Ausbreitung der nationalen Kunſt.

(1780—1800.)

Reinecke's Leitung der Bondini'ſchen Geſellſchaft 87
Erſte Aufführung des Don Carlos 89
Reinecke's Tod 92

Seite
Der Einfluß von Opitz's Regie 93
Franz Seconda erhält die Pachtung; deren Einfluß . . 95
Das Perſonal 97
Chriſt 97
Ochſenheimer 98
Das Theater in Prag; Liebich 100
Großmann und ſeine Geſellſchaft 100
Mainz-Frankfurter Nationaltheater 103
Koch, Director der Großmann'ſchen Truppe 105
Das Münchner Nationaltheater. Babo 106
Das Stuttgarter Hoftheater 107
Kaſſel, Karlsruh, Bonn u. a. Hofbühnen 108
Die Nationaltheater, durch Aſſociation gegründet . . . 110
Prinzipalſchaften 113
Die deutſchen Truppen im Auslande 114

IV. Weitere Entfaltung der verſchiedenen Kunſtgattungen in Wien. (1781—1800.)

Schröder in Wien 117
Seine Kämpfe 119
Seine eigentliche Miſſion 120
Sein bleibender Einfluß auf die Wiener Kunſt 122
Charakter des Burgtheaters 122
Brockmann wird Director 125
Sein Sturz, Wiedereinführung des Ausſchuſſes 128
Verpachtung des Theaters an den Hofbanquier von Braun . . 129
Kotzebue übernimmt die Leitung 130
Sein Verfahren 131
Seine Anklage und Entlaſſung 133
Stellung der Wiener Schauſpieler 136
Regeneration des Perſonals 139
Die volksthümliche Poſſe in Wien 140
Das Leopoldſtädter Theater 141
Kasperl (Laroche) 143
Baumann Vater und Sohn 146
Thaddädl (Anton Haſenhut) 147
Das Joſephſtädter Theater. Karl Mayer 148
Das Wiedner Theater. Emanuel Schikaneder 149
Die Zauberflöte 149

V. Schröders zweite Direction.

(1783—1798.)

Seite
Hamburg vor Schröders Eintreffen. Die Actionäre . . . 151
Direction des Caffetier Dreyer 152
Weiterer Verfall des Hamburger Theaters 153
Wirkung der Iffland'ſchen Stücke unter dieſen Umſtänden . 154
Schröder erſcheint mit ſeiner Truppe zuerſt in Altona . . 155
Er ſchließt die Oper von ſeinem Repertoir aus 157
Die neue Stellung, welche er mit ſeiner Ankündigung einnimmt . 159
Er muß ſich dem Opernverlangen fügen 161
Seine Leitung des Schauſpiels 164
Aufführung des Don Carlos und der Alexandrinerſtücke . 165
Abermaliger Verſuch einer Emancipation von der Oper . 168
Die Anfechtungen, welche er erfährt 170
Sein Kampf um die Sittlichkeit der Schaubühne . . . 171
Der Boudet'ſche Theaterſkandal 174
Schröder's Theatermüdigkeit 176
Franzöſiſche Schauſpieler gewinnen die Gunſt des Publikums . 179
Schröder trotzt der höheren Geſellſchaft 180
Das deutſche Schauſpiel hebt ſich wieder 181
Schröder ſcheidet von der Bühne 181
Er übergiebt die Direction einem Schauſpielerausſchuſſe . . 183
Die Empörung der andern Mitglieder dagegen 184
Er betritt die Bühne wieder und verläßt ſie abermals . . 186
Sein Wirken, das Syſtem ſeiner Kunſt 188
Charakteriſtik dieſer Lebensepoche : 190

VI. Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

(zu Ende des XVIII. Jahrhunderts.)

Schiller: über die Sittlichkeit der Schaubühne . . . 197
Verhalten des Staates gegen das Theater 202
Die Theatercenſur 203
Bildungsſtand der Schauſpieler 206
Die dramatiſchen Schriftſteller unter den Schauſpielern . . 208
Verhältniß des Standes zur bürgerlichen Geſellſchaft . . 208
Sein ſittlicher Zuſtand 210
Sein Verhältniß zur Kritik 213
Aehnlichkeit des Zuſtandes der Dramatik mit dem vor 100 Jahren 217

Seite
Die Volksthümlichkeit deſſelben 218
Schröter, Iffland und Kotzebue verglichen 221
Verderblicher Einfluß Kotzebue's 224
Klage über Verfall der Schauſpielkunſt 231

VII. Die Weimar'ſche Schule.
(1791—1805.)

Vorgeſchichte im Dilettantentheater des Weimar'ſchen Hofes . 234
Die Unternehmungen deſſelben 236
Der Einfluß deſſelben 238
Goethe übernimmt die Bildung und Direction des Hoftheaters . 239
Die Bedeutung dieſes Momentes 240
Die Tendenz des Unternehmens 240
Das Kunſtperſonal 242
Goethe's anfängliches Verhalten 244
Charakter und Organiſation des Theaters 245
Schiller's Antheil belebt das Intereſſe Goethe's . . . 249
Schiller's Bearbeitung von Goethe's Egmont 250
Iffland's Eindruck auf Goethe, Schiller's dagegen . . . 252
Charakteriſtik der Weimar'ſchen Schule 255
Ihre ariſtokratiſch deſpotiſche Stellung *259
Deſpotiſche Theaterpraxis *263
Die Schwierigkeiten der Aufführung des Wallenſtein . . . *264
Ihr großes Reſultat 259
Fortgeſetzte Thätigkeit 261
Schiller's perſönlicher Einfluß 266
Reſultate der Weimar'ſchen Schule 268
Ihr Unterſchied von der Hamburger 269
Würdigung der Weimar'ſchen Schule 270

VIII. Iffland's Direction des Berliner Nationaltheaters. (1796—1814.)

Das Kunſtperſonal 275
Hauptrichtung der Bühne 280
Fleck's Wallenſtein 282

Anm.: durch einen Druckfehler kommen die Seitenzahlen von 257–66 doppelt vor, die Bezeichnung durch * weiſt auf die erſten zehn Seiten.

Seite
Unterſchied der Berliner von der Weimar'ſchen Schule 284
Die Behandlung des Verſes 284
Fleck's Tod 287
Iffland's Repertoir im Anſchluß an die Weimar'ſche Bewegung 289
Charakteriſtik Iffland's als Schauſpieler 293
Seine Virtuoſenkünſte 296
Die Zöglinge ſeiner Schule 300
Iffland's Directorat 302
Seine Anſtrengungen um Erhaltung des Theaters 304
Seine letzten Lebensjahre 308
Sein Ende 309

IX. Ueberblick der Fortentwickelung.

(bis um 1815.)

Das Wiener Burgtheater. Schreyvogel (Weſt) 312
Sonnleithner und die Cavaliers-Aſſociation 313
Cenſurverſtümmlungen der Stücke 313
Schreyvogel tritt wieder ein, das Converſationsſtück 315
Das Kunſtperſonal 316
Theater an der Wieden und in der Leopoldſtadt 317
Ignaz Schuſter 317
Das Prager Theater unter Liebich 318
Das Perſonal 319
Die Eigenthümlichkeit von Liebich's Direction 322
Babo's Leitung der Münchener Bühne 324
Das Perſonal derſelben 325
Karlsruh. Stuttgart 326
Theaterſchule 327
Mannheim. Darmſtadt. Frankfurth 328
Kaſſel 329
Das Bamberg-Würzburger Theater unter Holbein 329
Das Käthchen von Heilbronn. Calderon'ſche Stücke 330
Frau Renner und Karoline Lindner 331
Das Dresden-Leipziger Theater 332
Die Hamburger Bühne 335
Schröder übernimmt ſie wieder 338
Der Druck der franzöſiſchen Herrſchaft 339
Schröder giebt das Theater wieder auf 341
Sein Tod 342

Seite
Sophie Schröder 343
Ferdinand Eßlair 345
Ludwig Devrient 348
Seine Jugend 349
Beginn ſeiner künſtleriſchen Laufbahn 353
Seine Anſtellung am Deſſauer Hoftheater 355
Am Breslauer Nationaltheater 357
Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Individualität 358
Seine künſtleriſche Geſinnung 361
Die drei Repräſentanten der neuen Epoche 364

X. Ausgang der Weimar'ſchen Schule.
(1805—1817.)

Das claſſiſche Repertoir wird fortgebildet 365
Pius Alexander Wolff 367
Aufführung von Torquato Taſſo 369
Die Weimaraner in Leipzig 370
Das weitere Repertoir 372
Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia 373
Das Weimar'ſche Künſtlerperſonal 376
Goethe's künſtleriſche Praxis 379
Würdigung ſeines Directionseinfluſſes 385
Verfall deſſelben 387
Die Intrigue gegen Goethe 387
Goethe muß einem Pudel weichen 391

XI. Reſultate und Ausſichten.

Die Schauſpielhäuſer 393
Decorationen 396
Die Bühneneinrichtung 398
Das Coſtüm 399
Standpunkt der Schauſpielkunſt 401
Standpunkt der Dichtkunſt 403
Das Bedürfniß der Theaterſchulen 405
Stellung des Schauſpielerſtandes 406
Stand der Anſicht über die Moralität der Schaubühne 408
Dräſeke „über Darſtellung des Heiligen“ . . . 408
Das Repertoir 421

Seite
Goethe: über die Nothwendigkeit die Gattungen zu trennen 413
Der Nachtheil ihrer Vermiſchung für die Schauſpielkunſt 414
Der Operneinfluß 415
Beethoven's Fidelio 416
Spontini's Veſtalin und Fernand Cortez 417
Das Theaterpublikum und ſein Verhältniß zu den Künſtlern 417
Das Gaſtſpiel 419
Was der Kunſt Noth that 421
Der erſte Schritt das Theater der Staatsregierung unterzuordnen 422
Wilhelm von Humboldt's beabſichtigte Organiſation der Muſik auf die Schauſpielkunſt angewendet 424
Die preußiſche Staatsregierung giebt das Theater wieder auf 427
Rückblick auf die Kunſtentwickelung 428
Ausſicht in die Zukunft 429
Quellenangabe 431
Namen- und Sachregiſter 435

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

I.

Die Mannheimer Schule.

(1779—1800.)

Wie manches Samenkorn, vom Strome der Luſt entführt, fern von des Säemanns Pflege glücklicher gedeiht, als unter ſeiner Hand, ſo gelingt manch ſchönes Unternehmen an anderm Ort und unter anderer Führung beſſer, als es dem Stifter glücken wollte.

Kaiſer Joſeph's II. Abſichten bei Conſtituirung des deutſchen Nationaltheaters, die Wien nur unvollkommen gedeihen ließ, ſie ſollten in Mannheim erfreulich ſich erfüllen.

Ein günſtiger Boden für freiere geiſtige Bewegung, das Zuſammentreffen ſchön geſtimmter Perſönlichkeiten, eine glückliche Miſchung der geſellſchaftlichen und Bildungs-Elemente, alles das erzeugte hier einen neuen

Geiſt der Verfeinerung und Veredlung, gerade da die Natürlichkeitsrichtung ſich alles zu erlauben begann, und die wild geniale Kraft der jugendlichen Literatur alle Zügel abſtreifte.

Zum erſten Male weht uns aus dem Schauſpielerleben ein reinerer Athem mit den Ahnungen einer poetiſchen Blüthezeit an, und eine feine, ariſtokratiſche Perſönlichkeit, wie ſie unſere Geſchichte noch nicht gekannt, tritt uns in Iffland, als Repräſentanten einer neuen Bildungsphaſe, entgegen.

Zum erſten Male alſo nimmt eine Stadt des Rheines die Spitze der Bewegung ein; Mannheim löſt Hamburg ab; der Vorkampf geht von der Prinzipalſchaft einer freien Stadt auf die Intendanz eines fürſtlichen Nationaltheaters über.

Der Churfürſt hatte die Marchand'ſche Geſellſchaft nach ſeiner neuen Reſidenz München verpflanzt. Seyler, der ſich in Frankfurt und Mainz aufhielt, fing an, Sonntags in Mannheim zu ſpielen, zog endlich ganz hinüber, konnte aber den Verfall ſeiner Geſellſchaft nicht aufhalten; nur die Aufhebung des Gothaiſchen Hoftheaters im Herbſte 1779 brachte, mit einem glücklichen Schlage, die Bildung des neuen Mannheimer Nationaltheaters zu Stande.

Bock, Herr und Frau Meyer, Beil, Iffland, Beck, und die Frauen Wallenſtein und Kummerfeld waren die Erwerbungen, die ſich zu dem

Reſte der Seyler'ſchen Geſellſchaft ſtellten, bei dem ſich der junge Zuckarini als Liebhaber auszeichnete, Frau Seyler aber das bedeutendſte Talent war. Herr und Frau Toskani und die talentvolle Debutantin Baumann traten bald hinzu, auch die Familie Brandes, die darauf gerechnet hatte, Seylers nicht mehr hier zu finden.

Eine ſeltſame Ironie des Theatergeſchickes führte die Brandes, wie ſie es auch vermeiden mochte, immer wieder mit ihrer furchtbaren Feindin zuſammen.

Es war ein ſchöner Verein von bewährten Talenten, am eigenthümlichſten unterſchied ſich aber das jugendliche Freundeskleeblatt Beil, Iffland und Beck, das ſich 1777 unter Eckhofs Augen verbunden hatte.

Beil war damals 23 Jahr alt. Der Sohn eines Chemnitzer Tuchmachers, den Studien der Rechte entlaufen, hatte er ſich ſchon zwei Jahre bei dem Prinzipal Speich in wüſtem Wanderleben umgetrieben, bevor er zum Gothaiſchen Hoftheater kam. Ein wahres Schauſpielergenie, von der friſcheſten, unmittelbarſten Kraft in jeder Art von charakteriſtiſchen Rollen, beſonders der humoriſtiſchen. Beil war von mittlerer Größe, in richtigen Verhältniſſen voll und feſt gebaut. In ſeinem Geſichte lag ein Uebermaß von Jovialität und Bonhomie, das Jedermann unwiderſtehlich anzog. Er war ein Menſch von feuriger Begeiſterung, von Kraft und warmer Hingebung, deſſen harmoniſche Entwickelung aber leider durch eine regelloſe Lebensweiſe, beſonders durch eine raſende Leidenſchaft für das Spiel — das Modelaſter jener Zeit — verhindert wurde.

Beck, damals 17 Jahre, eine weiche, edle Natur, von langer Geſtalt, wenig Ausdruck im Mienenſpiel, einem etwas naſalen Organe und wenig natürlichem Feuer, erwarb ſich doch durch andauernde Bemühung in jugendlichen Liebhaber- und Heldenrollen die Anerkennung als feinen und ſinnvollen Künſtler.

Iffland, der Sohn eines angeſehenen Beamten in Hannover, am 19. April 1759 geboren, wie Beck zum Predigerſtande erzogen, hatte, von der Leidenſchaft für die Bühne fortgeriſſen, ſich Eckhofs Leitung mit einer andachtsvollen Bewunderung in die Arme geworfen, und war von dieſem ſogleich auf das ſeinen Anlagen entſprechende feinkomiſche Charakterfach gewieſen worden. Am 15. März 1777 hatte er in der Rolle des Juden in Engels Diamant die Bühne betreten und durch ſeinen Fleiß, ſeine Bildung und eine feine Biegſamkeit des Talentes begünſtigt, ſehr raſche Fortſchritte gemacht. Seine natürliche komiſche Kraft zeigte früh eine eigenthümliche Grazie und Feinheit, das Aplomb ſeiner Haltung, ſein auffallendes Zuhauſeſein in Rollen aus der höheren Geſellſchaft, verdankte er ſeiner Abkunft aus einer angeſehenen Familie.

Dieſer Umſtand war es, der Ifflands Talent und ſeinen Einfluß auf die Kunſt überhaupt weſentlich charakteriſirte. Alle andern tonangebenden Meiſter bisher waren entweder aus geringem Stande, oder doch aus beſchränkten Lebensverhältniſſen, wo nicht aus dem abgeſonderten Couliſſenleben hervorgegangen. Iffland war der erſte, der geſchützt vor den Eindrücken der Rohheit oder Gemeinheit, in der Atmoſphäre des Geziemenden und der geiſtigen und ſittlichen Bildung aufgewachſen war. Was alle ſeine Kunſtgenoſſen ſich mühſam anzueignen ſuchten und meiſtens verfehlten: den Ton, das Gleichgewicht der guten Geſellſchaft, beſaß er aus angelebter zweiter Natur, und bei ſeiner vorbereiteten Empfänglichkeit wurde der Schauſpielerberuf, in ſeiner ſteten Beſchäftigung mit ungemeinen Geſtalten und Gedanken, ihm zur Schule der Veredelung.

Dieſe drei Jünglinge, ſo verſchieden begabt und ſo gleich in ihrer Begeiſterung und ihrem Streben, alle drei mit Kenntniſſen und dichteriſchem Talente ausgerüſtet, ſchloſſen einen Freundſchaftsbund, der nicht nur für ſie ſelbſt ein Quell der belebendſten Anregungen wurde, ſondern auch den merkwürdigſten Einfluß auf die ganze Kunſtgenoſſenſchaft ausübte, der ſie angehörten.

Die Schilderung, welche Iffland von ihrer Kunſtjüngerſchaft in Gotha entwirft, ſtellt uns eine der erfriſchendſten und leider ſeltenſten Erſcheinungen des

Theaterlebens dar. Ein heiteres, poetiſches Studentenleben, in ſtetem Bildungsſtreben, Debatten, künſtleriſchen Verſuchen und gegenſeitiger Anregung in Ernſt und Neckerei. Die ganze Welt war ihre Bühne, der nächtig ſtille Marktplatz wiederhallte von ihrem Haranguiren, auf tagelangen Wanderungen trugen ſie ihre Studien durch Felder und Dörfer, in den Siebeleber Wald, in dem ſie die Mondnächte, um ein zigeunerhaftes Feuer gelagert, in jugendlichen Schwärmereien verbrachten.

Dieſer poetiſche Jünglingsmuth ſollte freilich in den erſten anderthalb Jahren in Mannheim mannichfach geprüft werden.

Zunächſt wurde die Kunſtgenoſſenſchaft von inneren Wirren mancher Art beunruhigt. Seyler hatte die künſtleriſche Direction behalten, auf die er einen Anſpruch hatte, nicht nur als Prinzipal des älteſten Stammes der Geſellſchaft, ſondern auch um die Wortbrüchigkeit gut zu machen, welche der Hof ſich bei ſeiner erſten Berufung aus Sachſen ſchuldig gemacht hatte.

Iffland lobt Seylers Erfahrung und Kenntniß, ſeinen vortheilhaften Einfluß auf die Darſtellungen durch ſeine ſcharfſinnige und geſchmackvolle Kritik. Aber es reicht nun einmal nicht hin, ein Mann von Geſchmack zu ſein, um ein Theater wirklich künſtleriſch dirigiren zu können. Seyler hat das durch ſeine ganze Prinzipalſchaft bewieſen. Er war nicht im Stande den Geiſt der Genoſſenſchaft zu einem ſo kräftigen Leben zu erwecken.

als die ſchwierigen Verhältniſſe es erheiſchten, nicht einmal zur nothwendigen Ordnung und Thätigkeit wußte er das kaum zuſammengetretene Perſonal, das noch verſchiedenen Schulen anhing, zuſammenzuhalten. Er verſtand eben nichts von der künſtleriſchen Praxis, und ſeine lebensfrohe Sorgloſigkeit nahm obenein die Dinge allzu leicht.

Den Gothaiſchen Schauſpielern wurde es anfangs ſehr ſchwer, beſonders den jüngeren, welche ſich ganz nach Eckhofs Lehren hielten, der natürlichen und ſchlichten Spielweiſe Theilnahme zu erringen. Die Marchandſche Geſellſchaft hatte entſchieden franzöſiſche Färbung gezeigt, auch die Seylerſche trug noch viel von der Leipziger Schule an ſich. Autoritäten wie Frau Seyler hatten das Publikum verwöhnt.

Schröders Gaſtſpiel im Sommer 1780 öffnete zwar dem Publikum die Augen und machte die Hamburger Schule ſiegen, aber ſeine Meiſterſchaft gab nun auch dem Publikum den höchſten Maßſtab dafür an und erkältete es nachher für die Darſtellungen der jungen Talente. Auch hatte die Vorliebe, die er für Beils Talent gezeigt, den ehrgeizigen Iffland, der eine zaghafte Bewunderung für Schröder hegte, muthlos gemacht und eine Verſtimmung unter die Freunde geworfen. Obenein verminderte ſich das Theaterpublikum auffallend durch die maſſenhaften Ueberſiedelungen nach München, welche die Verlegung des Hoflagers nach ſich zog, und zu all dieſen niederſchlagenden Umſtänden kamen die jetzt ausbrechenden Zerwürfniſſe in der Geſellſchaft.

Brandes, der wieder friſch erneuten Parteikämpfe mit Frau Seyler auszuweichen und ſeiner heftigen Frau den Anlaß zu ſteten Aufregungen und Zänkereien zu nehmen, ging auf einen Ruf nach Hamburg ein. Die Bühne verlor dadurch ihre erſte Liebhaberin und in der aufblühenden Tochter ein ſchönes Geſangtalent. Bevor ſie aber abgingen, hatten ſie noch die Genugthuung, den Sturz ihrer Feindin zu erleben.

Das Publikum, um Frau Seyler für die Verdrängung der Familie Brandes zu ſtrafen, erhob nun ſogar ihre unbedeutende Schülerin, Frau Toskani neben ihr. Dieſe, dadurch übermüthig gemacht, vergaß Alles, was ſie dem Seylerſchen Hauſe ſchuldig war und reizte durch ihr Betragen den Direktor bei einer Probe ſo ſehr, daß er eine ihrer boshaften Tiraden, wie Iffland ſagt, mit der Hand beantwortete.

Ein ſo theatererfahrener Mann, und nicht einmal den Undank hatte er ertragen gelernt!

Dieſer Vorgang führte, nach richterlicher Entſcheidung einer beſonders dazu niedergeſetzten Commiſſion von Churfürſtl. Räthen, die Verabſchiedung des Seylerſchen Ehepaares, im März 1781, herbei: einen Monat darauf verließ auch die Familie Brandes Mannheim. So hatte keine der Rivalinnen das Feld behauptet.

Wie groß auch dieſe Verluſte für die Mannheimer Bühne waren, ſo hatte man doch nun endlich damit Ruhe erkauft. Der Zuſtand dumpfer Entmuthigung, welcher nach Ifflands Beſchreibung das Perſonal durch jene Zerwürfniſſe und durch die Kälte und Parteilichkeit des Publikums ergriffen hatte, nahm ein Ende. Es galt jetzt friſche Anſtrengung, und die giebt immer friſchen Muth. Das Rennſchüb'ſche Ehepaar wurde als Erſatz gewonnen, eine neue Organiſation der Bühne führte einen völlig veränderten Zuſtand herbei, an dem kein geringer Antheil der neubelebten Begeiſterung der drei jungen Freunde gebührt.

Iffland beſchreibt wie eine anregende Lektüre ihn zuerſt der Betäubung entriſſen, er Beil und Beck berufen habe, wie ſie ſich eingeſchloſſen und zuſammen Engelhofs Leben geleſen. „Wir weinten, freuten uns zuſammen; alle drei wurden wir von dieſer Lektüre in andere und beſſere Empfindungen erhoben; wir ſprachen weit über Mitternacht hinaus. Die Kunſt belebte uns wieder. Wir thaten uns das Gelübde, alle alte Rollen neu zu ſtudiren, mit beſonderer Energie darzuſtellen. Wir gaben uns das Wort, daß die augenblickliche Kälte des Publikums unſern Eifer nicht hemmen, einzelne ſchiefe Meinungen uns nicht niederſchlagen ſollten.

Wir hielten uns Wort, beobachteten uns gewiſſenhaft, tadelten, ehrten uns wechſelsweis und leiſteten achtungswerthe Kunſtübungen. Das Ganze griff mit ein, das Theater that einen großen Schritt vorwärts, das Publikum wurde erwärmt und die beſſere Periode des Mannheimer Theaters begann.“

Um dieſe ſchöne Wirkung des vereinten, edlen Willens zu begreifen, muß man erwägen, daß dieſe drei merkwürdigen Talente, von ihrer Vorbildung und den damaligen Umſtänden begünſtigt, ſich, trotz ihrer Jugend, ſchon zum Beſitz von erſten Rollenfächern emporgearbeitet hatten, und ſo giebt dieſer Moment einen der ſchönſten Beweiſe: welche Wunder das thatkräftige Ergriffenſein einer kleinen Zahl von Künſtlern auf den Geſammtgeiſt eines ganzen Inſtitutes auszuüben vermag.

Freilich war damals noch Alles neu, Alles noch im friſchen, ſaftigen Wachsthum beim deutſchen Theater, Alles mußte erſt errungen werden. Noch immer war ein allgemeines Beſtreben die Lebensbedingung der Kunſt und des Künſtlerſtandes, und hier in Mannheim fand zudem dieſer poetiſche Aufſchwung der Schauſpielkunſt die liebreichſte Pflege.

Männer von Geſchmack und Talent, wie ſie damals überall ſich dem Theater näherten und ſeine Fortbildung zu fördern ſuchten, fehlten in Mannheim nicht. Freiherr von Gemmingen, der 1780 den „deutſchen Hausvater“ ſchrieb, der Hofgerichtsrath Meyer, der die von Goethe eröffnete Bahn der Ritterſtücke mit vielem Talent und Glück beſchritt, der Hofkammerrath Schwan, Gotter, der hier ſeine Gothaer Bemühung fortſetzte, von denen Iffland bekannte: daß er ihnen Alles verdanke, was man als Künſtler an ihm billige; dieſe und andere wichtige Capacitäten weckten durch ihre Theilnahme einen edleren Sinn. Von der größten Wichtigkeit aber wurde jetzt der lebendiger hervortretende Einfluß des Intendanten, Freiherrn Heribert von Dalberg.

Er war ein hochgebildeter, kunſtſinniger Mann, von edlem, empfänglichen Herzen, von wahrhaft adeligem Thun und Denken. Er hatte ſeiner Verwaltung von vorn herein eine ſehr unabhängige Stellung gegeben, indem er nicht nur den bedeutenden Gehalt, welchen ſein Vorgänger bezogen, ablehnte, ſondern ſogar ſeine Theaterloge bezahlte. Dieſe Unabhängigkeit vom Hofe mußte der Nationalbühne ſehr zu Statten kommen.

Nachdem Seyler von der Direktion entfernt worden, gab Dalberg ihr eine durchaus veränderte Organiſation.

Ein auffallend neuer Moment war es in der Theatergeſchichte, daß er ſelbſt den Vorſitz bei der künſtleriſchen Direktion übernahm. Bisher war an allen Hoftheatern die künſtleriſche Leitung von der Verwaltung der beaufſichtigenden Oberbehörde getrennt gehalten worden: wie zwei ihrem Weſen nach verſchiedene Thätigkeiten. In Dresden, Schwerin, Weimar, Gotha und bisher in Mannheim war die künſtleriſche Direktion als ein in ſich abgeſchloſſenes Gebiet geachtet worden, in Wien hatte Kaiſer Joſeph es als ein ſolches wieder hergeſtellt. Die Einmiſchungen des Oberceremonienmeiſters von König in die Direktion der Bondiniſchen Geſellſchaft galten als eine auffallende Abweichung von der Regel, alterirten aber das Prinzip der künſtleriſchen Leitung im Ganzen um ſo weniger, als ſie nur bei Anweſenheit der Geſellſchaft in Dresden eintraten. Im Allgemeinen war die von den Höfen eingeſetzte Behörde bis hieher nur eine höhere Inſtanz, welcher eine ſummariſche Beaufſichtigung und Beſtätigung der Direktionsmaßregeln, eine Entſcheidung in Klageſachen zuſtand, welche aber die künſtleriſchen Angelegenheiten den Sachverſtändigen überließ; wie ſich dies aus den alten natürlichen Verhältniſſen der Prinzipale und Comödiantenmeiſter übertragen hatte.

Mit Dalberg veränderte ſich dies Verhältniß. Der Hofintendant überſchritt die Grenze der blos beaufſichtigenden Oberbehörde und übernahm die Leitung des rein künſtleriſchen Gebietes, ein vornehmer Mann miſchte ſich in die Details der Bühnenpraxis.

Dalbergs Perſönlichkeit, die Art ſeines Einfluſſes ſollten mit dieſem veränderten Zuſtande ausſöhnen.

Zunächſt ſtand er nicht gänzlich außerhalb des Kreiſes der künſtleriſchen Produktion, er war Bühnenſchriftſteller, und ſeine Erfolge und Erfahrungen gaben ihm mindeſtens ein ebenſo großes Recht auf die Leitung der Bühne, als Löwen, Sonnenfels und Heufeld anzuſprechen hatten. Schon 1780 wurde „Walwais und Adelaide“, im Laufe der nächſten zehn Jahre eine Anzahl von Bearbeitungen engliſcher Stücke von ihm gegeben: „der Choleriſche, Oronoko, eheliche Probe, der Mönch von Carmel, Montesquieu.“ Die beiden letzteren verdienen beſondere Aufmerkſamkeit, weil ſie in Jamben geſchrieben waren und Dalberg damit den Verſuch wieder aufnahm, die poetiſch gemeſſene Sprache auf die Bühne zu bringen, welche Leſſing durch ſeinen Nathan neu empfohlen hatte.

Dalberg benutzte alſo ſeine doppelte Eigenſchaft als Schriftſteller und Bühnenvorſtand rühmlich für die Veredlung der dramatiſchen Sprache. Er hat ferner das Verdienſt, einigen Shakeſpearſchen Gedichten durch ſeine Bearbeitung Erfolg auf der Bühne verſchafft zu haben; und er hatte dazu keineswegs, wie Schröder, die von populärem Intereſſe, ſondern die von ſtrengem und männlichem Geiſte gewählt. Julius Cäſar erſchien mit außerordentlichem Beifall i. J. 1785, Timon von Athen 1789 und Coriolan 1791.

Freilich bediente er ſich dabei eines Mittels, das Schröder ſchon angewendet, nämlich: zum Aufputz einzelner Rollen ihnen glänzende rhetoriſche Stellen aus andern Shakeſpearſchen Stücken einzuſchalten. Wie Schröder die Rolle der Königin in Richard II. durch

Reden der Conſtanze aus König Johann brillanter gemacht, ſo bereicherte Dalberg die Porzia durch Stellen aus der Rolle der Volumnia, die er, als ſechs Jahre ſpäter Coriolan gegeben wurde, der Volumnia doch wieder zurückſtellen mußte. Dies Verfahren, aus organiſch entwickelten Scenen ſolcher Meiſterwerke förmliche Virtuoſenſtücke zu machen — gleich italieniſchen Arien, welche beliebig in dieſe oder jene Oper eingelegt werden — kann heut zu Tage freilich keine Vertheidiger finden, man darf aber nicht vergeſſen, daß, um Shakeſpeare für das Repertoir zu gewinnen, damals alle Vortheile gelten mußten.

Jedenfalls ſtützte Dalberg bei ſeiner Direktion ſich nicht blos auf das vom Hofe ihm ertheilte amtliche Anſehen, ſondern auch auf wirkliche künſtleriſche Fähigkeiten und Erfahrungen; er war ein Sachverſtändiger.

Und dennoch war er weit entfernt, ſich in künſtleriſchen Dingen eine unbeſchränkte Entſcheidung beizumeſſen, nein, in ebenſo beſcheidener, als liberaler Geſinnung wollte er den Geſammtgeiſt, die künſtleriſche Intelligenz zum Lenker des Nationaltheaters machen.

Es iſt intereſſant zu ſehen, wie Dalberg bei ſeiner Organiſation den Intentionen Kaiſer Joſephs folgte und wie er die Nachtheile von deſſen Einrichtungen zu vermeiden ſuchte.

Er legte die executive Gewalt, die Leitung aller künſtleriſchen Arbeiten und die Verantwortung dafür in die Hand einer einzigen Perſon und auf dauernde Zeit. Er wich der Vielköpfigkeit und der Wandelbarkeit des Regimentes aus, aber er bewahrte das Joſephiniſche Prinzip: die künſtleriſche Autorität auf das allgemeine Vertrauen zu ſtützen. Er ließ dieſen dirigirenden Regiſſeur, wie es in Wien mit den Ausſchußmitgliedern geſchah, unter der Benennung des erſten Ausſchuſſes vom Geſammtperſonal erwählen.

Meyer, ein Schauſpieler zweiten Ranges, aber ein erfahrener, peinlich ordnungsliebender Mann, kam auf dieſe Weiſe zuerſt an die Spitze der Genoſſenſchaft.

Ein zweiter Ausſchuß von vier bis fünf Schauſpielern wechſelte nicht nur vierteljährlich, ſpäter halbjährlich, in Unterſtützung des erſten (des Regiſſeurs) ab, ſondern was noch wichtiger war, er verſammelte ſich alle vierzehn Tage unter Vorſitz des Intendanten, um über Verbeſſerungen des Theaters zu rathſchlagen, neue Stücke in Vorſchlag zu bringen, Urtheile über die eingereichten vorzuleſen u. ſ. w.

So hatte dieſer weitere Ausſchuß der Künſtler die berathende Stimme in allen wichtigen Angelegenheiten, ja noch mehr, indem er auch über eingegangene Anträge, Vorſchläge, Wünſche und Klagen abzuſtimmen hatte, indem es Jedermann, der auch nicht zum Ausſchuſſe gehörte, geſtattet war, dahin zu kommen und ſeine Sache ſelbſt zu führen, erhielt dieſe Verſammlung die Eigenſchaft eines Gerichtshofes.

Dieſe Einrichtung, ganz das eigne Werk Dalbergs, iſt ein unwiderſprechliches Zeugniß ſeines edlen und liberalen Sinnes, ſie mußte den Corporationsgeiſt unendlich heben und allen Maßregeln der Direktion den Stempel der größten Offenheit und Humanität geben.

Aber es war noch ein anderer, ſehr tief greifender Nutzen, den dieſer weitere Ausſchuß zu ſtiften beſtimmt war: er mußte die trefflichſte Pflanzſchule für künftige künſtleriſche Führer abgeben. Bisher war der Uebergang vom bloß darſtellenden Künſtler zum Prinzipal oder Regiſſeur immer ein mehr oder weniger gewagter Sprung geweſen — weil Niemand über ſeine Fähigkeiten dazu klar werden konnte, bevor er ſie nicht geübt —; hier war die trefflichſte Vorbereitungsſtufe gegeben: praktiſche Erfahrungen über das innere Getriebe der Direktion zu ſammeln und aus einer berathenden Stellung in eine anordnende überzugehen.

Um dieſen Bildungszweck in ganzer Ausdehnung zu verfolgen, gab Dalberg der Thätigkeit dieſer Ausſchußverſammlungen mannichfache Anregungen und damit eine Aehnlichkeit mit der von Eckhof verſuchten Schauſpielerakademie. So veranlaßte er die Beſprechung bedeutender Vorſtellungen, begründete ſein Lob und ſeinen Tadel, ging auf freimüthige Widerlegungen freundlich ein, ſchärfte durch dieſe Debatten die Urtheilskraft und hielt durch die Autorität dieſer Kritik, — deren Ergebniß er den betreffenden, nicht zum Ausſchuß gehörigen Mitgliedern, ſchriftlich mittheilte — dem oft ſo irreleitenden Beifall des Publikums die Waage. Auch allgemeine künſtleriſche Fragen warf er auf, deren Beantwortung die Mitglieder des Ausſchuſſes in der nächſten Sitzung ſchriftlich einreichten, und unter denen die vorzüglichſten durch Prämien ausgezeichnet wurden. Ueber die Natur dieſer Fragen klären uns einige Beiſpiele auf:

„Was iſt Natur — und welches ſind die wahren Grenzen derſelben bei theatraliſchen Vorſtellungen?"

„Welches iſt der wahre Anſtand auf der Bühne, und wodurch erlangt ihn der Schauſpieler?"

„Iſt das Händeklatſchen oder eine allgemein herrſchende Stille der ſchmeichelhafteſte Beifall für den Schauſpieler?"

„Giebt es allgemeine Regeln, wodurch beſtimmt werden kann, wann eigentlich der Schauſpieler Pauſen in ſeinen Reden machen muß?" u. ſ. w.

Weder dieſe Fragen alle, noch ihre Beantwortungen*), haben unbedingten Werth für die Kunſt, darauf kam es aber auch nicht an, ſondern auf die anregende Wirkung derſelben, von welcher Iffland ſagt: daß ſie dem Einzelnen und dem Ganzen eine Haltung und Richtung gegeben habe, der nicht genug zu verdanken ſei.

---

*) Die Auszüge davon im Mannheimer Theaterkalender von 1793 dürfen übrigens nicht zum Maßſtab der Beurtheilung genommen werden, ſie ſind ungeſchickt gemacht.

Vier Foliobände im Manuſcript, welche das Mannheimer Theaterarchiv bewahrt, zeugen für die Thätigkeit und den Werth dieſer Einrichtung, welche leider nur von Oſtern 1783 bis Michaelis 1785 unausgeſetzt fortdauerte. Dann hinderten Dalbergs zunehmende Staatsgeſchäfte ihn ferner den Vorſitz zu führen. „Und ohne ihn — ſagt Iffland — verloren ſie zu viel von dem, was Ehre bringend, nützlich und zweckmäßig war; alſo hörten ſie auf.“ Es ſcheint aus dieſer Aeußerung hervorzugehen, daß der Eifer für ernſthafte Betrachtung der Kunſt, ſeit Eckhofs Zeiten unter den Schauſpielern noch nicht merklich gewachſen war, und daß er ohne Vortheils- und Subordinationsrückſichten nicht zu erhalten geweſen. Iffland verſchweigt freilich hierbei, daß der damalige erſte Ausſchuß, der Regiſſeur Rennſchüb, nur nicht der Mann war, um Dalbergs Geſinnung in dieſen Zuſammenkünften vollſtändig zu vertreten, ſonſt würden ſie auch länger beſtanden haben. Rennſchüb war nach Meyers Tode (Sept. 1783) erwählt worden, er war ein guter Schauſpieler in geſetzten und raiſonnirenden Rollen, hatte Geſchmack und Erfahrung in der Kunſt des Scenirens, aber er war eigenſüchtig und intriquant*).

---

*) Zu Gunſten ſeiner Frau vertrieb er im Septbr. 1784 die in komiſchen Mütterrollen treffliche Frau Wallenſtein, ſetzte ſich

hatte keine moraliſche Autorität und vermochte es daher nicht, höhere künſtleriſche Antriebe zu nähren.

Iffland, Beil und Beck gehörten dem zweiten Ausſchuſſe immer an, Rennſchüb, bevor er das erſte Amt bekleidete, ebenfalls, ſpäter noch Witthöft und der Baſſiſt Gern, als Repräſentant der Oper. Boeck wird niemals dabei genannt; hat ſeine künſtleriſche Einſicht und Geſinnung ſo ſehr in Mißcredit geſtanden?

Die belebende und erweckende Wirkung, welche dieſe Organiſation hervorbringen mußte, wurde durch Dalbergs perſönlichen Verkehr mit der Kunſtgenoſſenſchaft noch unendlich verſtärkt. Hier äußerte ſich der Einfluß ariſtokratiſcher Bildung, welchen ſchon Sonnenfels für die Schauſpielkunſt zu gewinnen geſucht, und äußerte ſich obenein mit amtlichem Nachdruck. In dieſem Momente muß man immerhin die, offenbar zeitgemäß eintretende Wohlthat der Hofintendanz anerkennen.

Iffland erzählt: „Da Dalberg mehrentheils ſelbſt die Proben neuer Stücke zu beſuchen pflegte, ſo hatten dieſe, durch die Achtung für deſſen Gegenwart, ſehr bald eine gewiſſe Anſtändigkeit gewonnen, welche den Vorſtellungen alles Raube und Gemeine nahm, den Ton der beſſeren Geſellſchaft einflößte und manchmal ſogar Eleganz darüber verbreitete.“

---

darüber ſelbſt dem Unwillen des Publikums und einer Abbitte gegen daſſelbe aus.

Den außerordentlichen Vortheil hiervon zu begreifen, muß man erwägen, daß mit jedem Tage die Nothwendigkeit dringender hervortrat: den Schauſpielerſtand in die höhere Schicht der geſellſchaftlichen Bildung zu heben, die doch endlich von ihm gefordert werden mußte, wenn ſeinen Darſtellungen höheren Lebens nicht immerfort das Angelernte, Erzwungene, innerlich Fremde angemerkt werden ſollte. Dazu war es aber nöthig, daß das Element der Weltſitte und feineren Bildung dem Theaterverkehr förmlich beigemiſcht wurde. Die achtunggebietende Nähe des vornehmen Chefs machte allmählig die Beobachtung eines rückſichtsvollen Betragens, eines gewählteren Tones zur Gewohnheit, dieſe ging nicht nur in die Darſtellungen, ſondern auch allmählig in den Umgangston der Schauſpieler über und mußte nothwendig zuletzt bei gutgearteten Naturen einen Trieb zur Veredlung überhaupt erzeugen. Denn viele Tugenden eignet man ſich von außen nach innen an, auch iſt die Beobachtung der äußeren Sitte bekanntlich ein weſentliches Moment der Verſittlichung überhaupt. Die innere Bildung des Schauſpielerſtandes war aber noch ſo ausnehmend weit zurück, zeigte eine ſo kraſſe Ungleichheit, daß in einem und demſelben genoſſenſchaftlichen Verbande, der rohe Handlanger oder unwiſſende Charlatan neben dem geiſtreichen und feinfühlenden Iffland ſtehen konnte. Wie hochwillkommen mußte es alſo für den Fortſchritt der Standesbildung ſein, daß ein vornehmer

Mann mit Rang und Orden durch imponirende Repräſentation die Rohheit niederhielt und zugleich durch humane Urbanität zum Bildungsſtreben ermunterte.

Dieſe Wirkung der Hofintendanz iſt nur bei einer genauen Kenntniß der Theaterverhältniſſe richtig zu würdigen: ſie iſt von großer Wichtigkeit und wird es ſein, ſo lange nicht wahrhafte innere Durchbildung und Veredlung des Schauſpielerſtandes ſie überflüſſig macht.

Dalberg erfüllte ſeine ſo neue Miſſion auf eine vollkommene Weiſe, ihm kam aber auch der Umſtand zu Hülfe, daß er eine kleine Zahl gebildeter und bildungsfähiger Perſonen an ſeiner Bühne hatte, beſonders die drei Freunde Beil, Iffland und Beck, die in der freien und gedeihlichen Atmoſphäre, in welcher Dalberg ſie zu erhalten wußte, ſich auf das Vortheilhafteſte entwickelten und wiederum tonangebend auf ihre Genoſſen wirkten. Iffland aber muß als der eigentliche Mittelpunkt dieſer künſtleriſchen Elite betrachtet werden, als das ächte Product und als der wahre Repräſentant und Führer der Mannheimer Schule.

Man lernt ſeine künſtleriſche Individualität ſehr beſtimmt aus einer kleinen Schrift kennen, welche er unter dem Titel: „Fragmente über Menſchendarſtellung“ herausgab und welche ſeine Beantwortung einiger jener Fragen enthielt, mit denen die Verſammlungen des Ausſchuſſes ſich von 1782 bis 1783 beſchäftigt hatten.

Der damals vierundzwanzigjährige junge Mann zeigt darin eine Schärfe und Feinheit des Urtheils, eine Reife des Geſchmacks, einen ebenſo zarten, als begeiſterten Sinn für das Schöne, daß der Leſer über die Erſcheinung eines ſo fein organiſirten Geiſtes, in Mitte der damaligen Schauſpieler, in ein freudiges Staunen verſetzt wird.

Schon Eckhof hatte mit ſeiner redlichen Wahrheitsliebe, mit ſeinem raſtloſen Eifer: die Vernunft ſeiner Kunſt ans Licht zu bringen, in großartiger Einſamkeit unter ſeinen Genoſſen geſtanden. Schröder hatte in ſeiner genialen Thatkraft und ſeinem praktiſchen Verſtande, ſeine Kunſt förmlich mit ſich hinweggeriſſen und Dinge vollbracht, für die Iffland viel zu ſchwach war; aber dies anmuthige Maaß, dieſe ſubtile Empfindung für die zarteſten Beziehungen des menſchlichen Seins, ſo wie für die höhere Bedeutung ſeiner Kunſt unterſcheidet Iffland auf das Auffallendſte von ſeinen Vorgängern. Deren ganze Organiſation war viel körniger, ihrer zugewieſenen derberen Miſſion angemeſſen; Iffland hat die Schauſpielkunſt in eine viel höhere Region verfeinerter Empfindung gehoben.

Man braucht nur auf ſeine Beantwortung der einen Frage zu ſehen: „Welches iſt der edle Anſtand auf der Bühne und wodurch erlangt ihn der Schauſpieler?“ Er unterſcheidet darin zunächſt den Anſtand des Weltmannes und den des edlen Mannes, und weiſt nach, daß der letztere durch Nachahmung äußerer Kennzeichen gar nicht zu erreichen ſei, weil dem edlen Manne eben alle Oſtentation fern liege. Er ſagt von der Darſtellung dieſes edlen Anſtandes: „man wird es dem ganzen Körper anſehen, ob er mit dem Gedanken gehe — oder ob er ſich zu den Worten nur bewege. *Das ſicherſte Mittel ein edler Mann zu ſcheinen wäre alſo wohl, wenn man ſich bemühte, es zu ſein.*

Es giebt freilich Kunſtwege, um den großen Haufen zu täuſchen. Aber auch nur den großen Haufen.

Wer ſelbſt jemals einen großen Gedanken dachte, der wird es auch genau wiſſen, ob der Schauſpieler große Dinge fühlt und verſteht, oder ob er damit prunkt.

Ohne ſelbſt edles Gefühl zu haben, iſt alſo die Vorſtellung des Edlen nicht möglich."

Daß aus dieſer Urſache das Edle ſo oft unedel dargeſtellt werde, weiſt Iffland in treffenden Zügen nach und daß dagegen der Anſtand des Weltmanns ſich wohl copiren und durch Routine zu eigen machen laſſe; wie aber von dieſen Schauſpielern auch alle Dinge, die edles Menſchengefühl erfordern, im Ton und in der Façon des Weltmannes geſagt würden. „Mancher macht auf dieſem Wege beträchtliches Glück — fährt er fort — daß denn überhaupt der Menge, der große Gedanken und Verhältniſſe ungewohnt ſind, allemal die kleinſte Vorſtellung der Größe am meiſten gefallen wird, weil ſie dieſe mitfühlen kann.“

Er macht darauf aufmerkſam, daß der blos nachgeahmte Anſtand der Mode unterworfen ſei, wie Kleidung und Friſur, nur der Anſtand, der vom Geiſte ausgehe, allezeit innerlich wahr und ſchön bleibe, und ſchließt: „Es giebt alſo keine Kunſtregel, um den wahren, edlen Anſtand, das iſt: den Anſtand, welcher jedesmal aus der Sache folgt — zu erlangen. Das Gefühl für den edlen Anſtand aber liegt gleich neben dem feinen Gefühl für das Unſchickliche. Wenn man nicht durch gänzliche Vernachläſſigung, Geringſchätzung, oder aus dem Eigenſinn: daß die rohe Natur allein hinlänglich ſei, dies Gefühl betäubt, ſo wird bei dem Schauſpieler die Bildung des Körpers unzertrennlich von der Bildung der Seele ſein.

Er, dem das pſychologiſche Studium auf den unmerklichen Keim deſſen führt, was nachher Tugend oder Laſter wird; der in dem Spiegel der Seele den ganzen Menſchen ſo rein und deutlich ſieht, daß er zu der Geſchichte des Menſchen Beiträge liefern kann, deren praktiſche Wahrheit manche Minen der Bosheit, manche Gänge der Verſtellung unſchädlich machen kann — ſollte er dies alles nur in Rückſicht auf ſeine Kunſt, oder aus Spekulation auf Beifall wiſſen? Beſſer wiſſen als Viele? Indem er die Seelen Anderer bildet, ſollte ſeine Seele leer ausgehen?

Das glaube ich nicht — will ich nicht glauben und daß der *Schauſpieler* ſich als ein *Volkslehrer* fühlt, iſt nicht blos die Parade der Innung, wodurch ſie ſich leere Titel zueignen oder gegen die Angriffe orthodoxer Geiſtlicher zu Felde ziehen will, es iſt das innerlichſte Standesgefühl, es iſt Wahrheit.

Dieſer genaue Menſchenkenner aber, dieſer Volkslehrer muß durchaus philoſophiſche Denkungsart haben, wenn er anders die Forderungen nicht verläugnet, welche das Herz an den Verſtand macht; hat er aber die, ſo kann mir auch für ſeinen Anſtand nicht bange ſein.

So komme ich denn wieder zu dem unläugbar wahren Punkte, davon ich ausging: *Das ſicherſte Mittel, ein edler Mann zu ſcheinen, iſt: wenn man ſich Mühe giebt, es zu ſein.*"

Sieht man auf den inneren Sinn dieſer Darlegung und wendet ihn im weiteren Umfange auf die Kunſt an, ſo erſcheint der Fortſchritt, den dieſe damit macht, unermeßlich. *Die Sittlichkeit des Künſtlers iſt nicht mehr blos allgemein menſchlich geboten, oder nur um den Stand in bürgerlicher Achtung zu heben, nein, ſie wird auch zu einer künſtleriſchen Nothwendigkeit gemacht. Gerade das, was den Stand immer herabgeſetzt hatte, daß er nämlich die eigne Perſönlichkeit zum Material ſeiner Kunſtproductionen hergeben müſſe, das gerade* wird als eine ſpecielle Aufforderung und Nöthigung zu höherer Sittlichkeit erklärt. Daß wo die Schauſpielkunſt ihr Höchſtes leiſten ſolle, auch die ſittliche Perſönlichkeit des Künſtlers ſich zum Höchſten müſſe befähigt haben, dieſe Forderung war noch nie ſo ſcharf und als eine ganz praktiſche geſtellt worden; ſie hob aber in ihrer überzeugenden Wahrheit den Kunſtberuf zu ſeiner vollen Bedeutung. Der Standpunkt, den Iffland damit eingenommen, läßt ſich gewiß mit mehr Energie und tieferer Begründung vertheidigen, aber er war der erſte Schauſpieler, der ihn betreten, der ſich auf dieſer Höhe gezeigt.

Seine weitere künſtleriſche Entwickelung wird aus dem Geſchichtsverlaufe hervorgehen, den die nächſte Bewegung der Literatur beſtimmt.

Die wilde Schrankenloſigkeit der Sturm- und Drangperiode hatte bisher keinen durchgreifenden Einfluß auf die Bühne gehabt. Man ſuchte die kaum gewonnene Regelmäßigkeit feſtzuhalten und ſelbſt die Stücke Shakeſpeare's in einfachere Formen und auf geſammeltes Perſonal einzuſchränken. Erſt mit den achtziger Jahren fingen die Dichter an, die ergiebige Ader des Volksintereſſe, die Goethe in Götz von Berlichingen angeſchlagen hatte, auszubeuten. Der deutſchen Ritterzeit ſchien die Formloſigkeit der Compoſition, die Unbändigkeit des Ausdrucks, zu der man ſich jetzt durch Shakeſpeare's mittelalterliche Eigenheiten autoriſirt hielt, ganz angemeſſen, und ſo ſtürmten nun wahre Horden von harniſchraſſelnden, ehrenveſten und brutalen Geſtalten über die Bühne hin. Agnes Bernauerin und Kaspar der Thorringer vom Grafen v. Thörring, Sturm von Boxberg und Fuſt von Stromberg vom Mannheimer Meyer, Otto von Wittelsbach von Babo, Otto der Schütz, Ludwig der Springer, Klara von Hoheneichen von Spieß und eine Unzahl der weniger populär gewordenen Stücke, gaben der Natürlichkeitsrichtung in der Schauſpielkunſt begreiflicherweiſe einen noch derberen Nachdruck. Hier galt es Darſtellung unbändiger Kraft, unverſchleierter Leidenſchaft, was Wunder! daß der größte Theil der Schauſpieler die brutalſte Rohheit dafür ausgab?

Iffland, dem dieſe Gattung lebenslang ein Gräuel blieb, ſagte davon: „Wie ſchritten ſie einher, dieſe Heldenſpieler, wie ſchnöde raubte einer dem andern das Wort! Welche Armwürfe führten ſie einander in's Angeſicht! In leidenſchaftlichen Scenen — wie ward der hohe Wettkampf des alten Muthes zum gemeinen Zank herabgewürdigt! Das harte Wort, das der Zorn herausſchleudern ſoll, wie oft ward es durch den Ton, in dem es gegeben wurde, zum gemeinen Schimpfworte! Die Biederherzigkeit, die mit dieſem grauſamen Weſen angedeutet werden ſollte, wie hat ſie den wahren Ton der Tragödie verbannt!“

Dies Aufgebot des ganzen Kraftaufwandes in der Schauſpielkunſt wurde aber jetzt von einem jungen Dichtergenie in Anſpruch genommen, das mit wirklich innerlicher Gewalt den ſchwindelnden Gipfel dieſer ausſchweifenden Periode betrat. Schiller's Räuber erſchienen und wurden am 13. Januar 1782 in Mannheim zuerſt aufgeführt*).

Die Senſation, welche das Stück hervorbrachte, war ungeheuer. Die zuckenden Sehnen und Nerven am Körper des Jahrhunderts, die ſich zum Schmerzenskrampf der franzöſiſchen Revolution anſpannten, ſchienen in dieſem Gedichte alle bloßgelegt. Ja ſo bange war man, daß der Zeit ihr eignes geſpenſtiges Spiegelbild aus dem Rahmen der Bühne hervor zu entſetzlich erſcheinen werde, daß gleich bei der erſten Aufführung mit großen Buchſtaben auf den Anſchlagszettel gedruckt wurde: „das Stück ſpielt in Deutſchland im Jahre, als Kaiſer Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutſchland ſtiftete.“ So war mit dieſer Zurückverlegung um vierhundert Jahre, der eigentliche Geiſt des Gedichtes, alle ſeine tiefer liegenden Motive waren gelähmt, die beſten Lebensnerven der Charaktere durchſchnitten. Nur die Handlung in ihrer grellen Gewaltſamkeit, die Charaktere in den allgemeinſten Zügen, der Stoff, die abenteuerliche Hiſtorie — dieſe alte populäre Lieblingskoſt — waren erhalten worden;

---

*) In 7 Akten nach einer neuen Bearbeitung des Verfaſſers. Wegen Länge des Stückes wurde um 5 Uhr angefangen.

der wahre Sinn des merkwürdigen Gedichtes dagegen für die theatraliſche Wirkung verfälſcht*).

Schiller willigte in dieſe geiſtige Verſtümmelung ſeiner Arbeit, weil er ſelbſt bange und zaghaft vor der möglichen Senſation war, die ſeine unverhüllte Meinung hervorbringen konnte, ja er ſetzte bald darauf eine moraliſche Nutzanwendung und Rechtfertigung der Tendenz auf den Anſchlagszettel. Wieder eine Erinnerung an die alten Velthenſchen Expoſitionen.

Für die Schauſpielkunſt überbot dieſer Erſtling des Schilleriſchen Geiſtes Alles, was bisher an extravaganten Aufgaben dageweſen war. Die Rollen des Karl und des Franz Moor haben die Produktionskraft des jugendlichen Helden und des Intriguants bis an die Grenze des Möglichen gedrängt, und während ſchon mittelmäßige Schauſpieler, durch die ſtarken Effekte dieſer Rollen, des Beifalls der großen Menge ſicher ſind, haben doch nur die genialſten Darſteller ſich zu der ſchwindelnden Kühnheit der dichteriſchen Erfindung zu erheben vermocht**).

---

*) Und iſt es bis auf den heutigen Tag. Nur wenige und untergeordnete Bühnen haben das Stück nach dem blos verkürzten Originale und in der Tracht jener Zeit, in welcher es gedacht iſt, geſpielt.

**) Fleck und Ludwig Devrient ſind bis jetzt die Einzigen, denen es ganz gelungen iſt, ja die den Dichter darin übertroffen, daß ſie ſeinen Geſtalten überzeugend menſchliches Leben gaben.

In Mannheim ſpielte Beck den Karl mit allem Erfolge einer ſichern Routine; Iffland den Franz in einer Weiſe, welche uns die Grenzen ſeines Talentes ſogleich vor Augen rückt. Die Poeſie des Erſtaunlichen, in der ſchrankenloſen Verruchtheit des Charakters, vermochte er nicht zu erreichen, er legte darum die Rolle mit kaltem Raffinement ſataniſcher Klügelei an, milderte ſo die ausgelaſſene Frechheit des Dichters und wußte die Steigerung der ſpäteren Akte durch ein pſychologiſches Studium der Uebergänge und durch die ihm eigenthümliche maleriſche Deklamation herbeizuführen. Beil ſpielte den Schweizer, Beck den Koſinsky.

Trotz der Beeinträchtigungen, welche das Gedicht bei dieſer Aufführung erfuhr, eröffnete ſie die Kette von Schillers theatraliſchen Erfolgen auf eine glänzende Weiſe. Mannheim wurde dem, aus ſeiner Heimath geflüchteten Dichter zum Aſyl, und Ifflanden gebührt das Verdienſt: die erſten Unterſtützungen Dalbergs vermittelt zu haben. Im Jahre 1783 und 1784 war Schiller hier als Theaterdichter angeſtellt, gab ſeine Zeitſchrift Thalia heraus und verfaßte die für die Schauſpielkunſt ſo wichtige Abhandlung: „Die Schaubühne als eine moraliſche Anſtalt betrachtet“, zur Vorleſung in der churfürſtl. deutſchen Geſellſchaft in Mannheim*).

---

*) Ihre Bedeutung iſt weiterhin ausführlich zu betrachten, gewiß war ſie nicht ohne Einfluß auf Ifflands Herausgabe ſeiner Fragmente, die 1785 erfolgte.

Am 11. Januar 1784 ließ er, nach mehreren mißglückten Bearbeitungen „die Verſchwörung des Fiesko“ in einer Geſtalt aufführen, wel[illegible] ſich von der durch den Druck und durch die Aufführung in unſern Tagen bekannt gewordenen weſentlich unterſcheidet, indem Fiesko nicht untergeht, ſondern die errungene Krone wegwirft und „eine höhere Wolluſt darin findet, der glücklichſte Bürger, als der Fürſt ſeines Volkes zu ſein.“ Aber ſelbſt dieſe Conceſſion an den Geſchmack des großen Publikums, obſchon Schiller eine ausführliche Vertheidigung derſelben wieder mit dem Anſchlagszettel ausgeben ließ*), konnte den Erfolg des Stücks nicht heben, der gegen den der Räuber ſehr herabgeſtimmt erſchien**). Epochemachend dagegen war die Aufführung von „Kabale und Liebe“ am 15. April deſſelben Jahres. Dies Stück ſchlug vollſtändig in die Stimmung und den Geſchmack der Zeit. Außer Zweifel iſt es, daß Schillers Aufenthalt in Mannheim, ſo kurz und ſo vielfach getrübt er war, einen wichtigen Einfluß auf das Theater ausübte. Die Energie ſeiner begeiſterten Seele wirkte ſchon hier, wo er zum erſten Male mit der Bühne in Berührung kam, für die Anerkennung ihrer Würde. Unter den Schauſpielern war es Beck beſonders, der zu ihm i[illegible]in innigeres Verhältniß kam. Die Darſtellungsweiſe insbeſondre aber hat er nur noch mehr in der maßloſen Weiſe beſtärkt, welche mit den Ritterſtücken aufgekommen war. Das zum Bombaſt neigende Pathos der Räuber und des Fiesko, das Ueberſchwängliche und Ueberſpannte in den Charakteren, ſogar der bürgerlichen Figuren in Kabale und Liebe, war nicht geeignet, die Saiten des Ausdrucks zurückzuſpannen. Seinen Anmerkungen für die Darſtellung kann man deutlich entnehmen: welcher Art ſein perſönlicher Einfluß auf die Schauſpieler ſein mochte. Zudem war dies die Epoche ſeines Lebens, in welcher er mit Gewalt ſelbſt Schauſpieler werden wollte, weil er ſich das größte Talent dafür zutraute, während ſeine Freunde ſeinen Vortrag bis zur Lächerlichkeit outrirt fanden.

---

*) Die Berliner Literatur- und Theaterzeitung v. 22. Mai 1784 theilt ſie unverkürzt mit.

**) Böck ſpielte den Fiesko, Iffland Verrina, Beck Burgognino, Beil Romano, Toscani den Mohren, den bald darauf Beil mit außerordentlichem Glück übernahm.

Gewaltſame Impulſe waren es, die unſre Kunſt von Schillers Jugend empfing, ſeinen ſpäteren Jahren ſollte ſie einen andern Einfluß verdanken.

Zur Zeit ſchien die Richtung, welche unſre dichteriſchen Kraftgenie's der Bühne gaben, ſie zu einer wüſten Geſchmacksperiode zurückführen zu wollen. Schink ſagte: „Jetzt muß in einem Drama, wenn es dem Publikum behagen ſoll, alle Augenblicke ein Vorhang aufrollen, bald ein Schloß, bald eine Bauernſtube, bald ein Gefängniß, bald eine Landſtraße, bald einen Turnierplatz, bald ein Feldlager produciren. Entweder will man Kampf- oder Ritterſpiele, in denen die Helden ſich die Köpfe blutig ſchlagen, Blutſchande, Ehebruch und alle möglichen Gräuel treiben, die Pfalzgrafen, Herzoge und Könige eine Sprache reden, als ob ſie in der Schenke groß geworden wären und ſich geberden, als ob ſie eben aus dem Stalle kämen; oder man will Ohnmachten, Fluch und Segen, Verzweiflung und laut wiehernde Freude, tragiſchen Bombaſt oder Burleskenſpaß in ein und demſelben Stücke.“

Erinnert das Alles nicht deutlich an die alten „repräſentirten Hiſtorien“ der engliſchen Comödianten, mit dem mittelalterlich weitläufigen Scenarium, dem epiſchen Nacheinander und den unabläſſigen Sprüngen von Ort und Zeit? Drängt ſich der Stoff, der Reiz der bunten Begebenheit, nicht wieder in den Vorgrund? und erinnert das, was Iffland, Schink und Andre von der Darſtellungsweiſe dieſer Stücke ſagen, nicht ſtark an die Haupt- und Staatsaction und an die alte „engliſche Manier.“

Eine neue Epoche der Verwilderung drohte mit dieſem Mißbrauch der Shakeſpeare'ſchen Muſter, mit dieſer mißverſtandenen und entſtellten Natürlichkeit hereinzubrechen. Mit Unwillen hatte Leſſing, ſchon bei ihrem Beginn, ſich dagegen geäußert, die dringendſten Warnungen gegen die einbrechende Barbarei in dieſer Formloſigkeit, Vernachläſſigung der Sprache und Sitte ausgeſprochen. Am Ende ſeines Lebens mußte er die übermüthigen Sturm- und Drangeswellen über die weiſen Grenzen der Form hinfluthen ſehen, die er ſeiner Zeit gegeben. Er ſtarb am 15. Febr. 1781. Auf allen Bühnen wurde dies Ereigniß durch würdige Trauerfeierlichkeiten bezeichnet, die Schauſpieler fühlten zu gut, was ſie an ihm verloren.

Es muß als eine Reaction der Schauſpielkunſt gegen die Gewalt der neuen Literaturbewegung, als eine Reaction im Leſſing'ſchen Geiſte zu Gunſten der Regelmäßigkeit und einfachen Menſchendarſtellung betrachtet werden, daß Iffland gerade jetzt dem bürgerlichen Drama einen neuen Reiz zu geben wußte. Merkwürdiger Weiſe trat er mit Schiller in demſelben Jahre und auf derſelben Bühne als Dichter auf, und noch merkwürdiger iſt es, daß, ſo unendlich weit verſchieden Beider Werke auch ſind, dennoch gewiſſe Aehnlichkeiten in ihren inneren Tendenzen obwalten. Iffland hat unläugbar weſentliche Anregungen durch Schiller empfangen, die er nur in ſeiner eigenthümlichen Weiſe verarbeitet.

Beide ſprechen die Stimmung ihrer Zeit aus. Schiller ſtellt uns ihre gewaltige Leidenſchaft, die gährende Kraft, welche neue Epochen der Weltgeſchichte hervorrufen ſollte, dar, Iffland ihre engen bürgerlichen Intereſſen, das Lächerliche und das Verdammliche der kleinen Zuſtände. Beide wurden von den Gegenſätzen, welche das

Leben in den kleinen Fürſtenthümern der Grenzländer gegen Frankreich darbot, aufgeregt, und beide ergänzen ſich in ihren Schilderungen wie das Große das Kleine und das Kleine das Große.

Iffland's erſte Stücke „Wilhelm v. Schenk“ 1781 und im folgenden Jahre das Militärſtück „Albert v. Thurneiſen“ hatten keine ſonderliche Wirkung gemacht; im März 1784 erſt bahnte ihm „Verbrechen aus Ehrſucht“ den Weg zu den größten Erfolgen*). Dieſe Stücke waren alle noch in dem bisherigen Geſchmack, den Schröderſchen Stücken ähnlich, Darſtellung der Leidenſchaften in allgemein bürgerlichen Verhältniſſen. Die Kühnheit aber, mit welcher Schiller, nach dem Beiſpiele von Emilia Galotti, die ränkevollen Verhältniſſe der höheren Regionen in Kabale und Liebe darſtellte und Vorgänge der nächſten Gegenwart öffentlich auf der Bühne brandmarkte, hat Iffland offenbar ermuthigt, von nun an die Sittenſchilderung ſeiner Zeit zur Hauptendenz ſeiner dichteriſchen Arbeiten zu machen. Kabale und Liebe hat die Breſche gelegt, durch welche er mit all ſeinen ſchurkiſchen Kanzlern, Hofräthen, Kammerjunkern, Amtleuten u. ſ. w. hindurchzog. Auch in der Behauptung der moraliſchen Wirkung der Schauſpielkunſt wurde Iffland durch Schiller

*) Die churfürſtl. deutſche Geſellſchaft verlieh ihm die goldene Medaille dafür

geſtärkt, und er ging nun darauf aus, ihre praktiſche Nützlichkeit zu erweiſen.

Sechs Monate nach Kabale und Liebe trat er ſchon mit den Mündeln auf, ließ dann die Jäger folgen und ſofort binnen 14 Jahren ſeines Mannheimer Aufenthaltes mehr als 26, und darunter die beſten ſeiner Stücke. Sie ſchilderten Zuſtände, die ein Jeder mitempfand, berührten manchen wunden Fleck der bürgerlichen Einrichtungen, liehen dem Unwillen gegen den Druck der Verhältniſſe Worte, gaben den Hochmuth, den Aberwitz und die Infamie, vor der man ſich am Tage bücken mußte, Abends vor den Theaterlampen dem Spotte und der Verachtung Preis.

Dadurch hob er den Schauſpielerſtand in Achtung und Popularität, er machte ihn zum Sachwalter der Unterdrückten, zum Richter und Rächer für alle die Dolch- und Nadelſtiche, die man mit ſtillem Murren tragen mußte.

Dieſe Stücke hielten zudem ganz an der früheren empfindſamen Natürlichkeit feſt, und was beſonders anerkannt werden muß, ſie waren durch und durch volksthümlich; deutſch in Conception, Charakteren und Sprache. Sie fanden die Schauſpielkunſt ganz fähig zu ihrer Darſtellung, aber ſie fügten der gewohnten Spielweiſe eine gewiſſe Vornehmheit, Weichheit und Elaſticität und einen Reichthum feiner Nüancen hinzu; Dinge, die ein höchſt erwünſchtes Gleichgewicht gegen die Rohheit der Ritterſtücke und die Ueberſpannung der Gedichte von Klinger, Schiller u. A. darboten. Dabei hatten ſie den Vorzug eines kleineren Perſonals, das mit der Elite der Kunſtgenoſſenſchaften beſetzt, alſo auch wieder in gutem Zuſammenſpiel erhalten werden konnte.

So wurden denn Ifflands Stücke überall nicht nur vom Publikum mit größtem Beifall, ſondern von den beſſeren Schauſpielern und der Kritik als eine wichtige Hülfe zur Aufrechthaltung des guten Geſchmackes begrüßt. Wie ſehr ſich auch ſeitdem das Urtheil über Ifflands Stücke verändern mußte, ſo läßt ſich doch leicht erkennen, daß ſie in dem hiſtoriſchen Momente ihrer Erſcheinung die wilde Kraftverwirrung jener literariſchen Periode ſehr wohlthätig balancirten, einen ähnlichen Einfluß ausübten, wie Moliere zur Zeit der wilden Haupt- und Staatsactionen, und daß, während Schillers erſte Gedichte der Schauſpielkunſt allen Reiz der Trunkenheit, Ifflands Stücke ihr dagegen allen Vortheil der Nüchternheit darboten.

In jedem Falle kamen die gegenſätzlichen Anregungen dieſer Mannheimer Literaturbewegung dem Nationaltheater außerordentlich zu Statten, wie es denn überhaupt das Glück hatte, daß die Blüthezeit ſeines künſtleriſchen Enſemble's in die Periode der belebteſten dichteriſchen Produktion fiel.

Leſſing und Shakſpeare, Goethe's und Schiller's Jugendwerke, Schröder's und Iffland's bürgerliche Dramen, die zahlreichen Ritterſtücke, die Arbeiten von Brandes, Engel, Weiſſe, den Brüdern Stephanie, Kratter, Babo, Jünger, Bretzner, die nationaliſirten Ueberſetzungen von Gotter, Beck, Bode, Dyk, d'Arien drängten ſich förmlich auf dem Repertoir. Drei Spieltage in der Woche, wovon einer der Oper gehörte, boten kaum Platz für all dieſen Reichthum, dagegen aber Muße, die Vorſtellungen mit Ruhe und Sammlung vorzubereiten. Eine neue Epoche der Dramatik kündete ſich in Schillers Don Carlos an, der am 9. April 1788 aufgeführt wurde, ſeiner Zeit aber noch vorausgeeilt war*); denn für das nächſte Jahrzehnt drängte der größte Günſtling des großen Theaterpublikums, Kotzebue, durch ſeine Erfolge noch den höheren Aufſchwung der Kunſt zurück. Er trat i. J. 1789, — ſehr ominös in dem Jahre, da die ſociale Krankheit Europa's in die franzöſiſche Revolution ausbrach, — mit „Menſchenhaß und Reue" auf, und wußte den beiſpielloſen Triumph dieſes Stückes mit glücklicher Fruchtbarkeit zu verfolgen.

---

*) Daß dies Gedicht damals bei Weitem die erwartete Senſation nicht hervorbrachte, werden wir noch weiterhin wahrnehmen. Man konnte ſich in die verwickelte Intrigue nicht finden, der Ideenreichthum des Stückes, zumal in der jambiſchen Sprache, überwältigte das Publikum; und doch war man durch Dalberg's Versſtücke ſchon einigermaßen vorbereitet. Obenein fiel die Aufführung unbefriedigend aus. Beck allein, als Poſa, zeigte ſich ſeiner Aufgabe gewachſen. Iffland hatte als Philipp — wie es ſchon in der Rolle des Verrina geſchehen war — allzumerklich gegen die Grenze ſeines Talentes geſtoßen, dem der tragiſche Ausdruck nicht natürlich war.

Um nun zu erfahren, wie das Leben der Schauſpielkunſt ſelbſt unter dieſen Umſtänden ſich geſtaltete, dürfen wir nur den drei Freunden nachfragen, Beil, Beck und Iffland, dieſem Kern der Kunſtgenoſſenſchaft.

Es fehlte auch hier an der eigenthümlichen Ebbe und Fluth des Theaterlebens nicht, das immer mit Perioden des Glückes und des Mißlingens, angeregten Eifers und der Abſpannung wechſelt; aber das Mannheimer Theater beſaß in dieſem Freundeskleeblatt einen unverſiegbaren Quell der Krafterneuerung, den Iffland in drohenden Momenten durch die Gewalt ſeines liebenswürdigen Geiſtes immer wieder ergiebig zu machen wußte. Dieſe Verbindung von drei ſo glücklichen Darſtellungstalenten, bei gleicher Bildung, in gleichem Alter, alle drei poetiſchen Geiſtes*), iſt eine in der Theatergeſchichte ſo durchaus einzige Erſcheinung, daß ſie nicht genug bewundert werden kann, und es iſt wahrhaft erquickend, wahrzunehmen, wie es Iffland zum zweiten Male i. J. 1786 gelang, die elaſtiſche Federkraft ſeiner Freunde der Mannheimer Bühne zu erhalten und zu ihrem Gedeihen anzuregen.

---

*) Beil und Beck haben der Bühne eine Anzahl mit Beifall aufgenommener Stücke geliefert. Von Beil verdienen „die Spieler — die Schauſpielerſchule — Armuth und Hoffahrt — Curt von Spartau — die Familie Spaden" genannt zu werden, die ſich aber nicht auf dem Repertoir erhielten. Unter den Stücken von Beck ſind „die Schachmaſchine" — worin er ſelbſt den Karl Ruf mit feiner, vornehmer Nonchalance ſpielte — und „die Quälgeiſter" — nach Shakeſpeare's viel Lärm um nichts — noch heut dem Publikum willkommen.

Es hatte ſich damals eine große Entmuthigung des Perſonales bemächtigt. Die Ausſchußſitzungen hatten aufgehört, Rennſchübs zweideutiger Vermittlung waren die Beziehungen des Perſonales zum Intendanten überlaſſen; dazu hatte Dalberg das übereilte Verſprechen geleiſtet: alle zu einer Preisbewerbung einlaufenden Luſtſpiele aufführen zu laſſen, um ſie dadurch der ſicherſten Prüfung zu unterwerfen. Er hatte nicht bedacht, daß dieſe Conceſſion an vielleicht höchſt unbedeutende Schriftſteller ſeinen bedeutenden Schauſpielern, und dem Publikum ſelbſt, eine wahre Marter bereiten müſſe.

Dieſe langdauernde Frohnarbeit ſtimmte das Perſonal ſo herab, daß Beil und Beck ſchon entſchloſſen waren, Mannheim zu verlaſſen. Iffland aber erkannte mit ruhigerem Blick den Vorzug des engeren Mannheimer Wirkungskreiſes, hatte ſich auch in die Gunſt und den Umgang der höheren Kreiſe auf eine, ſeinen Neigungen ſehr zuſagende Weiſe eingelebt. Bei Gelegenheit eines Vorſpieles, welches er zur Vermählung des bayriſch-pfälziſchen Thronfolgers verfaßt hatte, — ganz voll der weichen und loyalen Hingebung, welche ihn Lebenslang zum Liebling der Großen gemacht hat,

— gerieth er obenein zur Churfürſtin Mutter in eine Art von Zugehörigkeit, indem er ihr verſprach: Mannheim nicht zu verlaſſen, ſo lange ſie lebe.

Von ſo ſchmeichelhaften Banden feſtgehalten, lag ihm Alles daran, ſeinem Theaterleben den Freundesbund zu bewahren, mit welchem, das fühlte er ſehr wohl, die ganze Auszeichnung der Mannheimer Bühne, ſowie der Werth ſeines Kunſtwirkens dabei, ſtehe und falle. So wandte er mit der wärmſten Beeiferung die Gewalt überzeugender Beredſamkeit, die Anmuth ſeines gewinnenden Umganges an: die Freunde von der Trennung abzuhalten. Er wußte den Zauber ihres Gothaer Jünglingslebens wieder wirkſam zu machen. Am Brunnen im Gehölz von Käfferthal wiederholten ſich die Scenen des Siebeleber Waldes, wieder um das nächtlich lodernde Feuer gelagert, wurde die Kunſtverbrüderung neu geſchloſſen. Erneute Gelöbniſſe wurden hier gewechſelt zu gegenſeitiger freimüthiger Forthülfe, es wurden künſtleriſche Grundſätze feſtgeſtellt, Verabredungen getroffen, Verſprechungen geleiſtet, von denen zu wünſchen wäre, daß ihre Verbindlichkeit von der ganzen Schauſpielerwelt anerkannt würde.

Wie allumfaſſend war die Annahme des Grundſatzes: „*daß in der Schauſpielkunſt für alle Bethätigten nur Ein Gewinn, Ein Verluſt, Eine Ehre zu finden ſei.*“ Wie ſchön die

Uebereinkunft, „daß die Abſicht dem Publikum zu gefallen, nie die Bedingungen des dramatiſchen Gedichtes überſchreiten ſollten, daß Einer des Anderen Wirkungen auf das Sorgfältigſte ſchonen, ja die zufällig oder durch den Fehler des Anderen in deſſen Spiel entſtandenen Lücken, im Geiſte der Handlung erſetzen und verdecken ſolle; daß ein leeres Schauſpielhaus nicht entmuthigen, ſondern gerade zu verdoppeltem Fleiße, zum Aufbieten alles Genie's antreiben ſolle.“

Waren mit dieſen Schauſpielerregeln nicht zugleich die ſchwerſten moraliſchen Aufgaben freudig übernommen? Dieſe gänzliche Hingebung an die gemeinſame Arbeit, an die gemeinſame Ehre, dieſe Selbſtentäußerung, da wo Ehrgeiz und Eitelkeit am heftigſten aufgeregt ſind, dies Abſehen von dem äußeren Erfolge, ohne den der Künſtler doch kaum leben kann, ſchließt dies Alles nicht die uneigennützigſte Tugend, die ſtärkſte Begeiſterung für das, was recht, gut und ſchön iſt, in ſich?

In dieſen Weiheſtunden der drei Freunde trat, hell wie das Licht, die ganze Fülle der ſittlichen Bedeutung des Schauſpielerberufes hervor, der, im rechten Sinne geübt, ſeine veredelnde Kraft nicht nur nach Außen auf den Zuſchauer, ſondern auch zurück auf den Künſtler — dieſen Prieſter der heiligen Menſchheit — erweiſen muß.

So geſchah es, daß die in der Waldeinſamkeit gewechſelten Gelöbniſſe dieſes Künſtlertriumvirates, im

Lampenfeuer treulich durchgefochten, die ganze Kunſtgenoſſenſchaft wieder mit friſchem Eifer anſteckte; ſo erlebte vom Herbſte 1786 an bis zu den Verſtörungen, welche der Revolutionskrieg herbeiführte, das Mannheimer Theater ſeine ſchönſte Periode.

Was Iffland in ſeiner „theatraliſchen Laufbahn" über ſeinen und ſeiner Freunde Einfluß ſagt, iſt als eine ſehr beſcheidene Darſtellung zu betrachten; das unverwerfliche Zeugniß von verſchiedenen Perſonen, welche jene Epoche mitlebten, ſtellt das Mannheimer Nationaltheater zu jener Zeit, in Hinſicht auf ſeinen wahrhaft künſtleriſchen Geiſt, als einzig und muſterhaft in der ganzen Theatergeſchichte dar. Nicht unter Schröders Direction in Hamburg, unter Goethe's in Weimar, noch unter Iffland in Berlin, habe ein ſolcher, der Würde der Kunſt angemeſſener Ton, eine ſolche Achtung, ja Begeiſterung für den gemeinſamen Beruf geherrſcht. Alle Perſönlichkeiten, Neid und Feindſchaft, woran es natürlich auch hier nicht gefehlt, ſeien vor dem Antheil an den gemeinſamen Kunſtleiſtungen zurückgetreten; eine gut geſpielte Scene habe die Mitglieder alle als Zuſchauer in den Couliſſen verſammelt, jeder Triumph, den ein Einzelner erlangt, ſei als ein Sieg der gemeinſamen guten Sache betrachtet worden; innerliche Gegner ſeien ſich in ſolchen Momenten um den Hals gefallen und ihr Haß ſei, wenigſtens für einen Abend, in die Freude aufgegangen: daß der Schauſpielkunſt wieder etwas gelungen war.

Jedes falſche Beſtreben dagegen, jeder Applaus, der durch Tiradenwerfen oder andre kleine Künſte unrechtmäßig erworben war, durfte darauf gefaßt ſein, vor dem gerechteſten Gerichtshofe, vor dem ſeines Gleichen, ein ſtrenges Urtheil zu finden und jenen zweideutigen Gewinn lange Zeit unter unzweideutigem Spott der Kunſtgenoſſen abbüßen zu müſſen.

Das Bewußtſein, daß der Schauſpielkunſt noch ſo viel zu erwerben und zu erringen blieb, um ihre noch immer junge und unſichere Stellung zu conſolidiren, ließ bei dem Geiſte dieſer Genoſſenſchaft ſie nach dem, was weſentlich Noth, nach der innern Geſundheit und Reife der Kunſt trachten; darüber fiel ihr denn auch der äußere Vortheil zu. Im Jahre 1790 erwirkte Dalberg den erſten Mitgliedern — ihre Zahl wuchs binnen fünf Jahren auf zehn — lebenslängliche Anſtellungen und die Zuſicherung der Hälfte ihres Gehaltes als Penſion.

So mangelte denn nichts mehr, um dies Mannheimer Nationaltheater in allen Beziehungen muſterhaft zu machen*), und im Jahre 1792 endlich trat denn auch der echte Repräſentant der Mannheimer Schule an die Spitze der Thätigkeit. Als Rennſchüb einen Ruf als Regiſſeur nach Frankfurt annahm, wählte das Perſonal einſtimmig Iffland zum künſtleriſchen Vorſtande.

---

*) Im Künſtlerperſonale zeichneten ſich, neben den uns bekannten erſten Talenten, Frau Ritter (die junge Baumann) als erſte Liebhaberin, die Witthöft in naiven und munteren Rollen und die junge Jagemann im Sing- und Luſtſpiel rühmlich aus. Frau Engſt, welche in vornehmen, eleganten

Dalberg, durch die politiſchen Zeitereigniſſe immer mehr vom Theater abgezogen, konnte jetzt, da er einem Regiſſeur die Geſchäfte überließ, der ganz in ſeinen Sinn eingelebt war, dieſem die ausgedehnteſte Vollmacht geben, und wir haben uns die Bühne von nun an weſentlich von Iffland dirigirt zu denken.

Indeſſen waren die Zeitumſtände ſchon ſo drohend geworden, Mannheim war ſchon ſo beunruhigt von den Stürmen der franzöſiſchen Revolution, zumal da der Zug der Emigranten ſich auch hierher gewendet hatte, daß eine conſequente und ſyſtematiſche Führung des Nationaltheaters ſehr ſchwierig wurde. Auch war Iffland durch die Tendenz ſeiner literariſchen Thätigkeit in der allgemeinen Meinung um die freie unparteiiſche Stellung gekommen, die man ſo gern an dem Künſtler reſpectirt. Sein Wirken wurde in den Parteikampf gezogen.

Rollen, und durch Koketterie und Libertinage excellirte, auch die talentvollen Geſchwiſter Keilholz gehörten nur eine Zeit lang der Bühne an. Als vielverheißende Anfänger zeigten ſich Werdy und die junge Boudet, die bald zum Hamburger Theater übergingen.

Bei allen Angriffen, welche Ifflands Stücke gegen die höhere Beamtenwelt und die Hofkreiſe enthielten, hatten ſie die fürſtliche Würde ſtets heilig gehalten, ja ihr die hingebendſte Pietät zu gewinnen geſucht. Das war den Höfen nicht entgangen, welche in dieſer bangen Zeit die Loyalität doppelt hochſchätzten. Seine Feder wurde von fürſtlichen Aufträgen in Bewegung geſetzt, die ihm Vortheil und Anſehen brachten. Im Jahre 1790 mußte er zum Krönungsfeſte des Kaiſers Leopold ſein Drama „Friedrich von Oeſterreich" dichten und es in Frankfurt aufführen. Man machte Miene, ihn für Wien zu gewinnen, er aber zog die ſichere Beherrſchung des kleinen Mannheimer Wirkungskreiſes vor. Zwei Jahre ſpäter gab ein förmlicher kaiſerl. Auftrag: ein Stück gegen gewaltſame Staatsumwälzungen zu ſchreiben, ihm Veranlaſſung, „die Kokarden" zu ſchreiben. Er war zum legitimiſtiſchen Hofdichter geſtempelt. Auf Beſtellung des Fürſten von Saarbrück ſchrieb er „Luaſſan", zur Krönung des Kaiſers Franz den „Eichenkranz."

Dieſe Auszeichnungen — abgeſehen davon, daß ſie ihn veranlaßten, ſo viele ſchwache und ſtimmungsloſe Produkte zu liefern — mußten ihn bei dem Theile des Perſonales und des Publikums, das mit der franzöſiſchen Volksbewegung ſympathiſirte, verdächtigen. Obenein zeichneten ihn die Emigranten, welche überhaupt eine höchſt bewegte Simmung in das Theaterleben brachten, indem ſie jedes Vorkommniß der Bühne zu Beziehungen auf ihre Lage und Geſinnung ausbeuteten, Iffland durch eine Art von Tendenzbeifall aus, der nothwendig auch eine Gegenpartei erzeugen mußte.

Eine Aufführung von Richard Löwenherz, kurz nachdem Ludwigs XVI. Gefangennehmung (1791) bekannt geworden, hatte Iffland bei den Emigranten beſonders in Gunſt geſetzt.

Die Aufregung der franzöſiſchen Flüchtlinge bei dieſer Vorſtellung überſtieg alle Grenzen. Verſe wurden aufs Theater geworfen, die auf ſtürmiſches Verlangen abgeleſen werden mußten. Bei Blondels Arie „O Richard, o mein König“ flog eine gefüllte Goldbörſe auf die Bühne. Weiterhin entſtand lautes Schluchzen, wildes Geſchrei, Umarmungen. Bei der Befreiung Richards wurden die Bänke beſtiegen, man ſchrie, man raſete, und des unglücklichen Ludwig Name wurde im Parterre zum Loſungsworte der ſtürmenden Statiſten auf der Bühne gemacht. Als darauf das ganze Perſonal hervorgerufen wurde, ſagte Iffland auf franzöſiſch: „Möge der König einen Blondel finden, der ſein Leben rettet!“ Da drohte der Lärm das Haus zu ſtürzen, und von dem Tage an war Iffland auf den Schild erhoben.

Er hatte um deswillen viele Verdächtigungen und Angriffe zu dulden. Die ſchmerzlichſten kamen ihm von ſeinem Freunde Beil, der von feurig demokratiſcher Geſinnung, vielleicht auch — wie Iffland fühlen läßt — aus Neid über dieſen Beifall, in Zerwürfniß mit ihm gerieth. Iffland ſagt: er habe ohne Mißdeutung mit Niemand mehr reden, Niemand mehr grüßen können und daher ſein Privatleben gänzlich auf ſeine Garteneinſamkeit zurückziehen müſſen*).

Die gewaltige politiſche Bewegung jener Tage war es, welche alle innern und äußern Verhältniſſe dieſes liebenswürdigen Kunſtinſtitutes unterwühlte und zerſtörte.

Demungeachtet wußte Iffland, obſchon die Schwierigkeiten der künſtleriſchen Führung bei ſolchen Umſtänden und in ſolcher Stimmung ſich unendlich ſteigerten, ſein Amt mit ebenſoviel Feſtigkeit als Mäßigung zu führen. Ja es giebt dem Adel und der menſchlichen Schönheit ſeines Charakters ein vollgültiges Zeugniß, daß er, zu einer Zeit, wo die heftige Aufregung der Gemüther auch das Perſonal, auch das Theaterpublikum ſpaltete, wo alſo ein ſtrenges Regiment doppelt gerechtfertigt geweſen wäre, den Verſuch wagte und damit durchdrang: die künſtleriſche Disciplin lediglich durch eine Hebung des Ehrgefühles, durch geſellſchaftliche Rückſicht und ein aus eigner

---

*) Hier ſchrieb er Eliſe von Valberg und die Hageſtolzen.

Ueberzeugung hervorgehendes geſetzliches Benehmen zu erhalten.

Iffland verdient über dieſen wichtigen Punkt ſelbſt gehört zu werden; er ſagt: „Etliche auf verſchiedenen Theatern eingeführte Geſetze enthalten eine Pedanterei, einen Druck, eine Kleinlichkeit, welche mit Künſtlergefühl nicht zu vereinigen iſt. Sie ſcheinen mehr für Handwerksburſche, als für Künſtler entworfen. Sind freilich nur wenige Schauſpieler Künſtler, ſo gewinnt dennoch eine Direction, wenn ſie alle als Künſtler behandelt. Sie hat dann von ihnen zu fordern, was ſie ihnen zuerſt geleiſtet hat — Humanität. Sicher wird ſie auf ſolchem Wege mehr erreichen, als auf jedem andern.

Man kann und ſoll dem Künſtlerhumor nicht beſtändig einen Kapzaum vorhalten, der bei dem erſten Aufbäumen dem muthigen Nacken aufgeworfen wird. Es iſt verzeihlich, wenn derſelbe Humor, der heut liebenswürdige Eigenheiten geboren hat, ſich morgen in etwas vergißt: und man muß es nicht für ein Capitalverbrechen nehmen, wenn dadurch der Plan der inneren Hausführung um etwas verſchoben wird. Eine unſchädliche Willkür, welche man heut überſieht, erzeugt morgen eine Dienſtleiſtung, welche der Tagewerker verweigert. Zudem, wo kein Monopolium in der Kunſtübung Statt findet, wo jedem Talente Spielraum gewährt wird, da findet keine Unentbehrlichkeit Statt, und wo keine

Unentbehrlichkeit iſt, falls ein kindiſcher oder bösartiger Trotz auf den zurück, der ihn zeigt. Nach meinem Plane war Niemand unentbehrlich. Ich war ſo entbehrlich wie Alle.

Ich habe gewünſcht: Unterricht ohne Schulmeiſterton, Anſehen durch Offenheit und Zutrauen, Feſtigkeit ohne Starrſinn zu bewirken. Es kommt mir nicht zu, zu beſtimmen, inwiefern dies geglückt ſei. Aber das iſt aktenmäßig, daß von 1792 bis 1796 nur eine Klageſache vorgekommen iſt, und zwar in einer Kleiderangelegenheit, von der unheilbaren Eitelkeit und den eingeſchränkten Begriffen einer Aktrice veranlaßt.

Einige unerläßliche Punkte ausgenommen, was nämlich die Ordnung bei den Proben und Vorſtellungen anlangt, iſt es mir geglückt, daß die übrigen Punkte der vorhandenen Geſetze in freundſchaftliche Erinnerung, aber nicht in ſtrenge Appellation gekommen ſind. Ein ſchätzbarer esprit de corps für die Ehre des Ganzen hat die Mannheimer Bühne, ſo lange ich ſie kenne, nicht verlaſſen. Er konnte eingeſchläfert werden, aber ſtets und ohne große Mühe war er zu erwecken."

Daß es Ifflanden gelungen, dieſe vollkommenſten und ſchönſten Grundſätze für die Leitung einer Bühne ins Werk zu ſetzen, vollendet den Charakter der Mannheimer Nationalbühne als des erſten und wahrhaften Kunſtinſtitutes in unſerer Geſchichte. Wir ſehen hier einmal die Schauſpielkunſt, auf eine kurze Zeit, dem mühſeligen Abarbeiten gegen Geſchmackloſigkeit, Unbildung und Gemeinheit enthoben, eine freie und edle Bewegung in einer reineren Region gewinnen.

Leider ſollte die Dauer dieſer ſchönen Periode nur karg gemeſſen ſein, aber es iſt tröſtlich, daß es nicht innere, ſondern nur äußere und gewaltſame Zerrüttungen waren, welchen ſie erlag.

Bock's plötzlicher Tod i. J. 1793 ſetzte die Bühne eine kurze Zeit in Verlegenheit; es wurde an ſeine Stelle Eckardt, genannt Koch, gewonnen, der in Frankfurt und Mainz ſchon in vorragendem Rufe für Helden- und Väterrollen ſtand*). Er brachte in ſeiner Tochter Betty außerdem der Bühne ein ſeltenes Talent für das Naive und Heitre zu. Beil's jäher Tod aber, im Auguſt 1794, riß eine Lücke, die ſich nicht erſetzen ließ. Er hatte das Element der friſchen Unmittelbarkeit und naturwüchſigen Erfindungskraft faſt allein vertreten und damit den Einfluß von Ifflands Individualität balancirt**).

---

*) Des früheren Theiles ſeiner Laufbahn wird ſpäter erwähnt werden.

**) Die Nennung einiger ſeiner trefflichſten Rollen wird ihn charakteriſiren: Thoringer in Agnes Bernauerin, Mohr in Fiesko, der Eſſighändler, Wegfort im Schmuck, Kanzler in die Mündel, Leutnant ~~Weller~~ in ſtille Waſſer, Conſulent Wachtel in die Hageſtolzen, Plumber in Er mengt ſich in Alles u. ſ. w.

Zuletzt hatte deſſen Regſamkeit und Talent wohl auch dieſen Schlag überwunden, wenn die gewaltſamen Kriegsereigniſſe nicht Alles verwüſtet und zerſtreut, die Fortexiſtenz des Theaters ſelbſt ganz ungewiß gemacht und auch in die ſchönſten Verhaltniſſe den unheilbarſten Riß gebracht hätten.

Bei der mannichfachen Bedrängniß Mannheims hat Iffland, durch die Erhaltung des Theaters, die erſten Proben ſeines großen Adminiſtrations-Talentes, ſeiner Pflichttreue und unermüdlichen Gewandtheit abgelegt. Dennoch mußte er zuletzt jede Hoffnung fahren laſſen, ſeinen Mannheimer Verhaltniſſen, die ihm ſo ans Herz gewachſen waren, Dauer zu erkämpfen.

Alle Sicherheit der Bühne, alle Unterſtützung des Staates, alle Zuſagen waren völlig ungewiß geworden, mit Mühe hatte Iffland die ſchon beſchloſſene Aufhebung der Bühne verhindert. Die alte Churfürſtin war todt, und was das Schlimmſte war, der Alles zerſtörende Krieg — in dem Jeder nur das Seine zu retten ſucht, der darum auch edle Naturen ſelbſtiſch und ungerecht machen kann — erſchütterte das ſchöne Verhältniß, in dem Iffland bis dahin zu Dalberg geſtanden.

Als dieſer bei der kaiſerlichen Occupation nach München berufen worden, hatte er Iffland keine andre Inſtruktion zurückgelaſſen, als „nach Ueberzeugung und

Gewiſſen zu handeln", und als er zurückkam, war er mit allem unzufrieden, was Jener, bedrängt von den Forderungen einer kriegeriſchen Beſatzung, beſchränkt in allen Mitteln, mit dem äußerſten Aufwand von Thätigkeit und Geſchicklichkeit geleiſtet hatte. Iffland büßte ſeine große Hingebung an die höhere Standesregion mit einer bittren Erfahrung. Selbſt in dem edlen Dalberg mußte er in dieſer Prüfungszeit den Cavalier erkennen, dem das bürgerliche Talent nur als ein Werkzeug galt.

Die Verſtimmung war unheilbar zwiſchen Beiden, das letzte Band, was Iffland an Mannheim feſſelte, war zerriſſen.

Verſchiedene Gaſtſpiele in Hamburg, Frankfurt, Stuttgart, Carlsruhe, hatten Ifflands Namen ſchon in ganz Deutſchland berühmt gemacht, im Frühjahr 1796 ſpielte er in Weimar jenen Cyclus von Rollen, welchen Bötticher in einem eignen Buche verherrlicht hat. Zurückgekehrt nach Mannheim fand er dieſelben verſtörten Beziehungen, die Gefahr eines abermaligen Bombardements, der ſich mehrere Theatermitglieder, in Uebereinkunft mit dem Intendanten, durch Reiſen nach dem nördlichen Deutſchland entzogen. Koch und ſeine Tochter, die junge Jagemann und Iffland befanden ſich unter dieſen und kehrten nicht wieder zurück.

Die Glanzperiode des Mannheimer Nationaltheaters war vorüber. Beck hat mit Fleiß und Eifer die Regie durch die ſchwierige Kriegszeit hindurchgeführt; aber das tonangebende Anſehen der Bühne, die Anerkennung einer **Mannheimer Schule** war nicht länger zu erhalten.

Iffland war ihr beſeelender Mittelpunkt geweſen und hatte ihr in den letzten Jahren ſo beſtimmt das Gepräge ſeiner künſtleriſchen Individualität gegeben, daß mit dieſer auch der Charakter der Schule begriffen wird.

Die ſaubere Portraitzeichnung ſeiner feinkomiſchen Rollen, die Grazie, mit welcher er chargirten Charakteren eine Fülle von, oft ſogar gewagten lächerlichen Zügen zu verleihen wußte, daneben die edle Haltung ſeiner Biedermänner, der feine Schliff ſeiner Weltleute, die wahrhafte Vornehmheit, mit welcher er Staatsmänner und Fürſten darſtellte — alles dies konnte als muſterhaft gelten und als ein weſentlicher Fortſchritt in der Verfeinerung der deutſchen Schauſpielkunſt.

Auch in Rollen des Trauerſpieles — welche ſeiner Perſönlichkeit wenig zuſagten, weil ihm nicht nur Geſtalt und Organ, ſondern auch poetiſche Energie und Großheit des Geiſtes fehlte — muß ihm dennoch ein damals ausgezeichnetes Beſtreben nach Veredlung der Darſtellungsweiſe nachgerühmt werden. Die Frankfurter Dramaturgie enthält darüber eine bezeichnende Stelle: „Ifflands Spiel verräth das tiefſte Studium der Kunſt und ſeine Darſtellung iſt ihr ſchönſtes Meiſterſtück. Jede ſeiner Stellungen iſt maleriſch, jede Miene, jede Bewegung überdacht und wahr. Nie entwiſcht ihm ein falſcher Accent, nie überſieht er eine Nüance ſeines Charakters. Er iſt immer mit ganzer Seele bei ſeinem Spiele, verliert nie den Faden ſeiner Rolle, und ſein Ausdruck iſt der vollkommenſte Commentar deſſen, was er ſpricht. Auch herrſcht durchaus eine gewiſſe Ruhe und Würde in ſeinem Spiele, die ihn ſelbſt in leidenſchaftlichen Scenen nicht verläßt, und mit dem Zerſetzen der Leidenſchaft, worein gewiſſe Schauſpieler ihre Stärke ſetzen, einen auffallenden Contraſt macht. Nur — darf ich es ſagen — ſcheint mir Iſſland mit mehr Kunſt als Empfindung zu ſpielen, und erregt daher mehr Bewunderung als hinreißende Sympathie.“

Hinzugefügt muß dieſem Urtheile werden, daß Iſſlands Hinneigung zu einer etwas breiten Gefühlsſchwelgerei, bei ſeiner früheren Beſtimmung zum Predigerſtande — die lange Zeit mit der Theaterluſt in ihm gekämpft hatte und ihn jetzt oft die Bühne mit der Kanzel verwechſeln ließ — ihn verleitete, den Ausdruck der Innigkeit in allzugroßen Dehnungen der Stimme, in einem etwas preciöſem Predigertone zu ſuchen. Auch hatte ſeine Vorliebe für die von Eckhof geerbten malenden Geſten ſeiner Plaſtik etwas damit Ueberladenes und Abſichtliches gegeben, obwohl er nichts ohne Geſchmack that und, wie Joſeph Lange in Wien, die maleriſchen

Stellungen und Bewegungen der Antike in die Schauſpielkunſt zu ziehen angefangen hatte*). Dazu gab die ſorgfältige Anordnung und Ausſchmückung ſeines Spieles demſelben oft das Anſehen einer Moſaik von geſammelten kleinen Zügen, und was das Schlimmſte war, die lebhafte Begierde zu gefallen, welche weichen Seelen wie Ifflands ſo eigen iſt, verführte ihn, ſehr Vieles dem Publikum zu Liebe zu thun, was ſich mit der Treue gegen die volle Wahrheit des darzuſtellenden Charakters und mit der Harmonie der geſammten Kunſtleiſtung nicht vertrug. Iffland brachte ein Effektſpiel auf, deſſen Beiſpiel um ſo gefährlicher war, als er es mit Geiſt, Geſchmack und Erfindungskraft ſehr intereſſant zu machen wußte, auch ſein künſtleriſches Anſehn als Freibrief zur Nachahmung gelten mußte. Er war ſich deſſen im Innern ſehr wohl bewußt, darum konnte er, nach ſeinem eignen Geſtändniſſe, dem unbeſtechlichen Wahrheitsfreunde Schröder gegenüber, weder in der Jugend, noch in ſeinen ſpäteren Jahren, mit der vollen Sicherheit ſpielen, die ihm ſonſt eigen war. Er ſpielte nicht mit gutem Gewiſſen.

Alle dieſe Eigenheiten von Ifflands künſtleriſcher

---

*) Dieſe Manier hatte ſich ſchon mit dem Melodrama hervorgethan (ſ. S. 252, II. Bd.) und Iffland pflegte ſich in derſelben mit Vorliebe in der Rolle des Pygmalion.

Perſönlichkeit theilten ſich ſeinen Umgebungen mit — wie denn die Nachahmung ſich immer zunächſt an die Schwächen der Meiſter heftet — und die Mannheimer Schule entging daher, neben der Anerkennung eines feinern Tones, einer gewählten ariſtokratiſchen Färbung, dem Vorwurfe nicht: daß ſie durch eine gewiſſe koſtbare Abgemeſſenheit wieder zu einer Annäherung an die Franzoſen neige, und durch vornehme Kälte und Künſtlichkeit einen Abweg von der lebensvollen Energie der durch Schröder vollendeten Hamburger Schule bezeichne.

Im Ganzen trägt dieſe ſchöne Zeit des Mannheimer Nationaltheaters den Charakter einer Uebergangs-Periode. Die Reaction, welche Iffland, durch ſeine Stucke wie durch ſein Spiel, gegen die Ueberſchwänglichkeit und Brutalität der hiſtoriſchen Manier hervorgerufen hatte, brachte ihr dieſe Haltungsloſigkeit, dies Schwanken, dieſen Mangel an beſtimmtem Styl. Das Beſtreben nach Veredlung griff nach allen Mitteln, nach dem Elemente des vornehmen Lebens, der franzöſiſchen Grazie, der jambiſchen Sprache, der Nachahmung der Antike. Die Periode ſelbſt war aber viel zu kurz, zu ſehr auf Perſönlichkeiten geſtellt und ermangelte eines Dichtergeiſtes, der ſie vollſtändig vertreten hätte — denn Iffland repräſentirte nur ihre eine Seite — ſo daß ſie nur als ein Moment des Ueberganges, der Vorbereitung auf wichtigere Umgeſtaltungen zu betrachten iſt.

Dieſe **Miſſion** aber hat die kurze Glanzepoche des Mannheimer Theaters auf eine erfreuliche Weiſe erfüllt und in die mühſelige Pilgerfahrt unſrer Kunſtentwickelung einen anmuthig heiteren Tag eingewoben.

II.

Fleck und das Berliner Nationaltheater.

(1783—1796.)

Als ob, in dieſer Zeit der geſteigerten Bewegung in unſerer Kunſt, ein guter Geiſt dafür geſorgt hätte, daß keine einſeitige Richtung ein Uebergewicht erlangen könne, that ſich gleichzeitig mit Iffland, im nördlichen Deutſchland ein gewaltiges Genie, von durchaus natürlichem, unmittelbarem Adel und poetiſcher Kraft, eine wahre künſtleriſche Heroennatur hervor.

Es war Joh. Friedr. Ferd. Fleck. Der Sohn eines Breslauer Rathsherrn, 1757 geboren, hatte er im zwanzigſten Jahre die Univerſität zu Halle bezogen, um Theologie zu ſtudiren. Der unerwartete Tod ſeines Vaters entfeſſelte ſeine Neigung zur Schauſpielkunſt, und er betrat in Leipzig bei der Bondini'ſchen Hofſchauſpielergeſellſchaft 1777 — demſelben Jahre, da Iffland in Gotha begann — als Baron von Kreuzer in „die abgedankten Officiere“ von Stephanie die Bühne.

Die gewöhnlichen Liebhaberrollen ſagten ihm nicht zu, und da er von dem erſten Schritte an, den er auf die Bühne gethan, nur in wirklicher Begeiſterung für ſeinen Gegenſtand etwas ſchaffen konnte, ſo erſchien er in Rollen, die ihn nicht erwärmten, trocken, ſteif und gleichgültig. Das ihm von Natur beſtimmte Fach der Helden- und Charakterrollen bekleidete Reinecke mit einer Meiſterſchaft, die ſein Emporkommen hinderte, ihm aber zugleich die fruchtbarſten Eindrücke hinterließ. Aus dieſer Schule ging er 1779 zur Ackermann'ſchen Geſellſchaft unter Schröder, deſſen Leitung er zwar nur kurze Zeit genoß, genug aber für ihn, um ſogleich die Richtung zu nehmen, welche ihn in der kürzeſten Zeit unter die vorleuchtenden Größen unſerer Bühne ſtellte.

Schröder's Biograph ſagt von ihm — und wir dürfen annehmen, Schröder's eigne Meinung daraus zu hören: „Die Natur hatte Geiſt und Körper an Fleck reichlich ausgeſtattet. Er durfte ſich ihr überlaſſen, und überließ ſich ihr mit beiſpielloſer Sicherheit. Er war bei ſeinen erſten Schritten auf der Bühne zu Hauſe, und benahm ſich auch ſo. Sein Auge funkelte, ſeine Stimme war tönend und herzergreifend, ſein Körper athletiſch gebildet. Die Tracht der Vorzeit ſtand ihm beſſer als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt, als äußerer erlernter Anſtand. Sein Götz, Otto, Karl Moor, ſind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Luſtſpiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförſter in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Schulmeiſter im Geburtstage, der Jude Baruch in Dienſtpflicht, gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomiſchen Rollen machte er die ſchleſiſche Volksſprache glücklich geltend. Das Verzeichniß ſeiner glänzenden, trefflich durchgeführten Darſtellungen würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geiſtreiche unvorgeſehene Züge überraſchte, ſo würden vielleicht alle anzuführen ſein. Er arbeitete nicht in Bruchſtücken. Seine Darſtellung war aus einem Guß und bildete ein Ganzes; wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen geſprengt war. Er trieb keine Marktſchreierei, heuchelte nicht, was er nicht empfand, ſtrebte keinem fremden Muſter nach, aber bis zum Ueberſtrömen voll von ſeiner eignen Anſicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen, die über die Ufer trat, oder den Geiſt zügeln, der ſich einer beſtimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war ſein Anblick ſtets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünſcht hätte."

Haben wir nach dieſer Beſchreibung nicht einen wahren künſtleriſchen Antipoden von Iffland vor uns? Ein Naturell wie Beil, aber wie deſſen Talent vornehmlich zum Humoriſtiſchen, ſo neigte Flecks zum Heroiſchen.

Als Schröder von Hamburg nach Wien gegangen war, half Fleck durch Mitübernahme der Regie die babyloniſche Verwirrung der Actioniſtendirection lichten und der Uebermacht der Oper ſteuern. Hier ſpielte er größtentheils ältere Charaktere, in den Räubern den alten Grafen, Odoardo, General Schlenzheim, dann Otto v. Wittelsbach, verſuchte ſich auch im Hamlet und verließ erſt Hamburg, als jedes Bemühen geſcheitert war, das Theater mit Ehren zu erhalten, welches Schröder zehn Jahre lang zum Muſter für Deutſchland gemacht hatte.

Im Mai 1783 nahm Fleck am Berliner Theater die Stelle ein, welche Scholz — den das allgemeine Urtheil in Heldenrollen neben Reinecke ſtellte — verließ, um dem Rufe nach Rußland zu folgen, wohin damals die Kaiſerin Eliſabeth viele vorragende deutſche Talente zog. Fleck machte Scholz ſchnell vergeſſen, denn hier gewann ſein Genie eine ungehemmte Entwickelung.

Tieck ſchildert ihn aus dieſer Epoche folgendermaßen: „Fleck war ſchlank, nicht groß, aber vom ſchönſten Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Naſe, ſein Kopf hatte in der Jugend Aehnlichkeit mit dem Apollo. In den Rollen eines Eſſer, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd, am meiſten als Infant Pedro in „Ines de Caſtro“, der, wie das ganze

Stück, ſehr ſchwach und ſchlecht geſchrieben iſt, von ihm geſprochen klang aber jedes Wort wie die Begeiſterung des edelſten Dichters. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und ſo reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenſpiel ſtand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft ſo unangenehm ſtört, war ſein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen und in losgelaſſener Leidenſchaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakeſpeare dichtete, muß, nach meiner Einſicht, viel von Flecks Vortrag und Darſtellung gehabt haben: denn dieſe wunderbaren Uebergänge, dieſe Interjectionen, dies Anhalten, und dann der ſtürmende Strom der Rede, ſo wie jene zwiſchengeworfenen naiven, ja an das Komiſche grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er ſo natürlich wahr, daß wir gerade dieſe Sonderbarkeit des Pathos zuerſt verſtanden. Sah man ihn in einer dieſer großen Dichtungen auftreten, ſo umleuchtete ihn etwas Ueberirdiſches, ein unſichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch unſer Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm ihn poetiſcher und dem Dichter angemeſſener, indem er nicht ſo ſichtbar auf das Entſtehen des Wahnſinns hinarbeitete, obgleich er dieſen in ſeiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erſcheinen ließ. Wer damals ſeinen Othello ſah, hat etwas Großes erlebt. In Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den erſten Akt gab er nicht bedeutend genug und den zweiten ſchwach, ſelbſt ungewiß; aber vom dritten an war er unvergleichlich, und groß im fünften. Sein Shylock war grauenhaft und geſpenſtiſch, aber nie gemein, ſondern durchaus edel. Viele der Schiller'ſchen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet: aber der Triumph ſeiner Größe war, ſo groß er auch in Vielem ſein mochte, der Räuber Moor. Dieſes titanenartige Geſchöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit, die Wildheit war mit ſo rührender Zartheit gemiſcht, daß ohne Zweifel der Dichter bei dieſem Anblick ſelbſt über ſeine Schöpfung hätte erſtaunen müſſen. Hier konnte der Künſtler alle ſeine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen, und entſetzte ſich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieſes Jünglings die ganze volle Kraft antraf, ſo erſtarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derſelbe Menſch raſet, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuerſten niederwirft, er die Stimme verliert, ſchluchzt, in Lachen ausbricht über ſeine Schwäche, ſich knirſchend aufrafft und noch Donnertöne ausſtößt, wie ſie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der

Gewalt ſagt, die ein Schauſpieler, der ſelbſt das Entſetzlichſte erlebt hätte, über die Gemüther haben müßte, alle jene dort geſchilderten Wirkungen traten in dieſer Scene wörtlich ein. — Auch die ſogenannten Charakterrollen im bürgerlichen Drama gab er tüchtig, edel und brav, und miſchte ihnen einen Humor bei, der ſie höchſt liebenswürdig machte. Der Oberförſter in den Jägern war eine ſeiner launigſten und tiefſten Darſtellungen, Iffland ſelbſt hat ihn nie darin erreicht, und Kotzebue konnte ſich glücklich ſchätzen, daß ein ſolches Talent ihn zuerſt in Berlin bekannt machte*).

Doch wir dürfen nicht nur ſeine begeiſterten Bewunderer vernehmen, wenn wir uns Flecks Individualität lebendig veranſchaulichen wollen, auch nüchterne Beobachter müſſen gehört werden.

Die großen Muſter, welche ihn in ſeiner Studentenzeit begeiſterten, hatten offenbar ihre Eindrücke in ſeinem Spiel zurückgelaſſen. Seine bürgerlichen Rollen erinnerten an Schröder, ſeine heroiſchen an Reinecke. Von dieſem hatte ſich beſonders das Leichthinwerfen gewiſſer Reden, das Hervorheben durch Fallenlaſſen — deſſen auch Tieck erwähnt — auf ihn übertragen. Durch dieſe Meiſter, vielleicht auch durch Borchers, hatte ſich ebenfalls der Ausdruck der verbiſſenen, in ſich gezogenen Leidenſchaft, die den Zuſchauer mit dem Bangen wie vor einem nahenden Gewitter erfüllt, — ein Ausdruck, der an Eckhof ſo berühmt war — auf ihn fortgepflanzt.

---

*) Er ſpielte den Meinau in Menſchenhaß und Reue

Dieſe Färbungen waren ihm allerdings ganz unwillkürlich, ohne alle Reflexion überkommen, und wenn er in voller Begeiſterung die ganze Fülle ſeines künſtleriſchen Weſens in Schwung ſetzte, erſchien er durch und durch urſprünglich und urkräftig. Aber wenn er nicht in rechter Stimmung war — und leider begegnete ihm das je länger je öfter — ſo erlaubte er ſich mit dieſen und manchen andern Kunſtmitteln, die ſeine reiche Begabung ihm darboten, mit dem ungemein großen Umfange ſeiner Stimme und ihrer mannichfachen Modulation*), der Fähigkeit, ſein Spiel unendlich zu variiren u. ſ. w. — eine Art von mechaniſcher Spielerei.

Dieſe Launenhaftigkeit in ſeinem Spiele war die ſehr unangenehme Kehrſeite einer Genialität, die ſich auf die Inſpiration des Momentes ſtellte. Ein leeres Haus, der Mangel an Beifall, den er vielleicht ſelbſt verſchuldete, die Anweſenheit einer einzigen Perſon, die ihm verdrießlich war, konnten ihn dahin bringen, völlig gleichgültig zu werden, ſeine Rolle gänzlich fallen zu laſſen oder übermüthige Spielereien mit Ton und Geberde zu treiben. Oder er verlor wohl auch beim beſten Willen plötzlich, wie aus phyſiſchen Urſachen, Laune und Stimmung, und nur einzelne Scenen oder Momente gelangen ihm dann noch. Es war eine gangbare Aeußerung in Berlin: man wiſſe nie, wenn man ins Theater gehe, ob man den großen oder den kleinen Fleck werde zu ſehen bekommen, und ſelbſt ſeine größten Verehrer konnten oft den Unwillen nicht zurückhalten*).

---

*) So wirft die deutſche Dramaturgie ihm vor, er habe als Gouverneur im Benjowsky die Worte: „Jeder Donner brülle Dir den Fluch Deines Vaters zu", mit wahrhaft donnernder Stimme und dann: „Jedes Säuſeln des Windes laſſe Dir den letzten Seufzer Deines ſterbenden Vaters hören", leiſe und flüſternd geſprochen.

Dieſe Unart hatte allerdings in einer gewiſſen rückſichtsloſen Gewaltſamkeit ſeines Charakters ihren Grund und in dem übermüthigen Bewußtſein von einer Kraft, der die gewaltigſten Wirkungen ein Spiel waren, aber ſie wurde zu ſolchem Uebermaß eigentlich durch ſeine traurige Abhängigkeit von geiſtigen Getränken geſteigert. Der große Meiſter gab leider eins von den böſen Beiſpielen, welche die gemeine Mittelmäßigkeit ſo gern vorwendet, um ſeine Lüderlichkeit für Genialität zu verkaufen. Wie groß aber die künſtleriſche Gewalt war, welche den Unregelmäßigkeiten Flecks die Wage hielt, lehrt ein wenig bekannter Vorgang ſeines Theaterlebens.

---

*) Schröder, der ihn 1792 in Berlin ſah, tadelte ſein allzuleichtes Spiel. Weder ernſthafte, noch komiſche Stellen habe er herausgehoben, in Clara von Hoheneichen wie im Luſtſpiele und wie in einer Probe geſpielt.

Er hatte bei einer Darſtellung des Karl Moor, übellaunig und verſtimmt, weil ſeine erſte Scene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spieles eine ſo beiſpielloſe Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publikum zu murren begann, und als er gar bei einem Monologe den Finger in den Lauf ſeiner Stutzbüchſe ſteckte und dieſe mit aller Nonchalance zu balanciren begann, da brach der Unwille der Zuſchauer in lautes Ziſchen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und ſah mit ſeinem wunderbaren Feuerblick über das Parterre hin. Alles verſtummte, ein Augenzeuge ſagt: der Athem ſei ihm vor dieſem Blick vergangen, der Staub im Hauſe müſſe gezittert haben. Nun trat Fleck zurück, und mit plötzlich verwandeltem Weſen in ſeiner Rolle fortfahrend, ſpielte er mit einer ſolchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß ſeine aufmerkſamſten Bewunderer ſich keiner ähnlichen Wirkung erinnern konnten, und das Publikum zu einer wahren Raſerei des Beifalls getrieben wurde.

Schauſpieler wie Fleck ſind nicht beſtimmt, eigentliche Muſter in ihrer Kunſt abzugeben, die Kühnheit ihrer Schöpfungsweiſe darf ſich nur auf die außerordentlichſte Begabung ſtützen. Fleck konnte keine Schule um ſich ſammeln, wie Eckhof, Schröder und Iffland, denn ſein Spiel hatte kein Syſtem, aber die gewaltigſten

Impulſe gehen von Künſtlern ſeiner Art aus, eine Erweckung, eine Befeuerung wirken ſie auf ihre Zeitgenoſſen, die manche ſchlummernde Kraft entbindet. Dieſe Alles mit ſich fortreißende Gewalt des Fleck'ſchen Genie's gab der Schauſpielkunſt in Berlin einen neuen Schwung und neuen Glanz.

Das Singſpiel, wohl auch das Ballet, hatten bisher die Theaterluſt hauptſächlich angeregt, nur einzelne Erſcheinungen im Schauſpiel hatten das Publikum angezogen. Döbellin's verwirrter Geſchmack, ſein Mangel an höherem künſtleriſchen Geiſte ließen ihn den Schlendrian eines untergeordneten Repertoirs gehen, der ſeine Schauſpieler ermüdete, ſo daß ein beſſeres Talent nach dem andern ihn wieder verließ. Er mußte froh ſein, daß das Singſpiel ſeine ſchlechte Wirthſchaft über Waſſer hielt. Die hervorragenden neuen Erſcheinungen, welche Hamburg und Mannheim auf die Bahn brachten*), nahm Döbellin allerdings auf, aber in der Art ihren Erfolg zu cultiviren war kein Princip. Er war ſogar der Erſte, der, — kurz vor Fleck's Eintreffen in Berlin — eine Aufführung von Leſſing's „Nathan der Weiſe" unternahm, die ſich aber natürlich als voreilig erwies.

---

*) Im April 1784 wurde Fiesko gegeben, durch Fleck's Darſtellung mit größtem Beifall. Langerhans ſpielte Verrina, Döbellin Andreas, ſeine Tochter Leonore, Unzelmann Gianettino, Fräul. Witthöft Bertha, Brückner den Mohren, Frau Böheim die Imperiali, Böheim Bourgognino.

Döbellin beſaß Schröders Takt nicht, um zu erkennen, daß die Zeit dafür noch nicht gekommen ſei. Es mißlang ihm, das Stück durch die gewöhnlichen Directionsoperationen beim Publikum zu heben, vergeblich ließ er es drei Tage nacheinander, am 14., 15., 16. April 1783 ſpielen, die Aufnahme war kalt, die dritte Vorſtellung ganz leer. Und doch hatte Döbellin keine Sorgfalt geſpart, neue Decorationen und neues Coſtüm geſtellt, auch die Rollen, nach ſeiner Weiſe, auf's Beſte beſetzt *).

Die größere Energie, zu welcher Fleck's Anſtellung die Darſtellungen im allgemeinen fortriß, erhöhte den Antheil des Publikums, namentlich der beſſeren Stände, für das deutſche Schauſpiel und bereitete den Wechſel der Dinge vor, welchen der Tod des großen Friedrichs herbeiführte.

Der Thronfolger hatte ſchon längſt der deutſchen Kunſt ſeinen Antheil bethätigt, hatte ſchon früher einmal mit Brandes über die Bildung eines Nationaltheaters und einer daſſelbe ſtützenden Schule verhandelt; bald nach ſeinem Regierungsantritte begann er die lange hingehal-

---

*) Den Nathan ſpielte er ſelbſt, Recha ſeine Tochter, Daja Frau Mecour, Sittah Frau Böheim, Saladin Bruckner, Al Hafi Langerhans, Tempelherr Böheim, Kloſterbruder Reinwald, Patriarch Friſchmuth.

tenen Hoffnungen auf den Schutz des preußiſchen Königshauſes zu erfüllen. Er verſetzte das deutſche Schauſpiel in das bisherige franzöſiſche Comödienhaus auf dem Gendarmenmarkt, gewährte ihm einen jährlichen Zuſchuß von 6000 Thlr., den Mitgebrauch von Decorationen und Chorcoſtümen der italieniſchen Oper und gab ihm — nach dem jetzt überall befolgten Beiſpiele des Kaiſers — den Namen eines Nationaltheaters. Döbellin behielt einſtweilen die Leitung deſſelben, es wurde am 5. Decbr. 1786 in Gegenwart des Königs mit einer Rede, einem allegoriſchen Ballett und einem Preisluſtſpiele von Jünger, „Verſtand und Leichtſinn“, eröffnet.

Bei dieſen äußeren Wohlthaten blieb der König nicht ſtehen; er widmete auch der künſtleriſchen Organiſation ſeine Aufmerkſamkeit und ſuchte der Bühne eine höhere geiſtige Richtung zu geben, indem er im nächſten Jahre den Profeſſoren Engel und Ramler die künſtleriſche Leitung übertrug, und Döbellin ihnen als Regiſſeur unterordnete. Beider Verdienſt um die Literatur war anerkannt, Engel war Theaterdichter, hatte durch ſeine „Ideen zu einer Mimik“ ein damals ſehr geachtetes Urtheil über Schauſpielkunſt bewährt, dies höhere Element der Poeſie und Kritik war es, das der Schauſpielkunſt in Berlin mangelte, ſo ſchien alſo durch dieſe Einrichtung dem Entwickelungsmomente am beſten gedient zu ſein.

In der That haben auch Engels Bemühungen gute Früchte getragen; denn er war es bald allein, der die Angelegenheiten führte. Ramler, ein kränklicher Stubengelehrter, zog ſich zurück. Döbellin vermochte nicht recht auf Engels Intentionen einzugehen und wurde nach und nach beſeitigt; 1790 ganz penſionirt und dafür Fleck zum Regiſſeur ernannt. Der König kaufte das ganze Inventarium des Döbellin'ſchen Theaters mit 14,000 Thlr. an, und ſo war denn endlich auch die Berliner Bühne, von den letzten Fäden der Prinzipalſchaft losgelöſt, ein „Königliches Nationaltheater“ geworden.

Freier und nach edleren Grundſätzen dehnte ſich nun das theatraliſche Leben in Berlin aus, wichtige Talente traten der Kunſtgenoſſenſchaft bei, den Veteranen **Brückner** ſtanden **Langerhans** und **Fleck** zur Seite, **Herdt**, ein Mann von Bildung, trat in das Fach ernſter komiſcher Alter, den Komikern **Reinwald** und **Labes** geſellte ſich **Rüthling** und **Kaſelitz** zu. **Czechtitzky** in kalten und weltmänniſchen Rollen ebenſo ſicher als in leidenſchaftlichen und heimtückiſchen, der nur in der Heftigkeit zu gewaltſamen Geberden, zu Geſchrei und Grimaſſe ſich hinreißen ließ, kehrte von Petersburg zurück, **Unzelmann** ebenſo von Frankfurt. Obſchon er, ſeiner falſchen Vorliebe für Liebhaberrollen gemäß, wieder als Eduard Ruhberg auftrat, ſo wurde er doch von hier an immer ausſchließlicher auf das ihm eigne komiſche Gebiet gedrängt. In ſeiner jungen Frau — Großmann's Stieftochter — führte er dem Berliner Theater ein Talent vom allererſten Range zu. Friederike Unzelmann*) nahm bei ihrem Debut im Singſpiele „Nina, oder Wahnſinn aus Liebe“ die allgemeine Bewunderung gefangen und wußte dieſe im Schauſpiele, im tragiſchen, heitren und eleganten Fache, zu erhalten. Die Frauen Baranius und Engſt ſtanden ihr in Schönheit, Anmuth und Feinheit vollgültig zur Seite, in Flecks junger, ſchöner Frau erwuchs ein liebenswürdiges Talent, für das Fach der Liebhaber erſchien Mattauſch im Jahre 1789, wenn auch noch mit ungemäßigtem Feuer und mehr naturaliſtiſcher als künſtleriſcher Richtung, doch eine geſunde, verheißende Natur.

Das Wichtigſte bei dieſem Anwachſen des Perſonales war, daß das Gewonnene ſorgſam erhalten wurde, daß das ſtete Ab- und Zuziehen, dieſer tödtliche Nachtheil für die Uebereinſtimmung der Darſtellung, abgeſtellt wurde. Verbannt war durch Engels Leitung der Leichtſinn der alten Prinzipalſchaften, die wie ein Taubenhaus die Talente aus- und einfliegen ließen; aufgegeben der falſche Grundſatz: daß durch den Wechſel das Perſonal erfriſcht, das Publikum angeregt werde. Schröder hatte durch ſeine

---

*) Tochter eines Gothaiſchen Beamten Namens Flittner, 1760 geb., betrat 1777 — in demſelben Jahre wie Iffland und Fleck — die Bühne ihres Stiefvaters.

Direction in den ſiebziger Jahren zuerſt dargethan welche Wirkungen eine wohl zuſammengehaltene Genoſſenſchaft hervorbringe und daß die erfriſchenden Anregungen für Künſtler und Publikum nur in neuen poetiſchen Impulſen, in neuen Aufgaben und immer erneuten Studien und Arbeiten zu finden ſeien, daß dagegen die Auflöſung einer beſtehenden Genoſſenſchaft auch die Zerſtörung alles inneren Zuſammenhanges der Kunſtleiſtungen herbeiführe und die Arbeit bis zum Ueberdruß vermehre. Denn nichts ſchlägt Luſt und Laune eines Perſonals mehr nieder, als die ſtets wiederkehrende Bemühung. um nur den alten Beſtand des Repertoirs aufrecht zu erhalten.

Engels Verdienſt, dieſe geſunden Grundſätze der Berliner Bühne zuträglich zu machen, ihr in allem Beiwerk von Decorationen und Coſtüm größere Uebereinſtimmung, den Darſtellungen durch ſeine Anweiſungen, durch den feinen Geſchmack ſeines heitren und friſchen Geiſtes eine Art von Styl zu geben, muß ſehr dankbar hervorgehoben werden. Obſchon er der entſchiedenſte Vertheidiger der Natürlichkeitsrichtung war, ſo zwar, daß er den Vers ſogar für durchaus unverträglich mit der theatraliſchen Illuſion erklärte, ſo war er doch ein Feind des Platten und Rohen. Eckhof blieb ihm das ſchauſpieleriſche Ideal; und die mehr äſthetiſche Phyſiognomie, welche das Theater erhielt, hatte ſie ihm zu danken.

Trotzdem konnte Engel ſeine Miſſion nicht ganz erfüllen. Wie alle Directoren, die mehr Kenner als Praktiker ſind, ſcheiterte er an den mannichfachen Wirrniſſen, in welche ſein Mangel an techniſcher Kenntniß ihn verwickelte. Er mußte auf Dieſen und Jenen hören, gerieth in Abhängigkeit von untergeordneten Rathſchlägen und verlor darüber die Zügel aus der Hand.

Sich derſelben zu bemächtigen hatte Fleck nun freilich Gelegenheit genug gehabt, aber dieſer hatte viel zu wenig ſyſtematiſche Stätigkeit und moraliſches Anſehen, um eine geregelte Organiſation herzuſtellen, durch ſeine Regieführung Engels Intentionen gültig und ſeine Mißgriffe unſchädlich zu machen. Dieſer endlich, von der Unzahl der gewöhnlichen Theaterverdrießlichkeiten beſtürmt, der Prätenſionen des Perſonales, der Einmiſchung einiger Großen am Hofe und der Mißdeutungen und Angriffe des Publikums müde, entſchloß ſich (1794) zu einem äußerſten Schritte, forderte — nach Brandes' Angabe, der mit ihm befreundet war — höheren Ortes die Vollmacht zur Abſtellung eingeriſſener Unordnungen und Mißbräuche, überhaupt freie Hand in den Geſchäften oder ſeine Entlaſſung. Er erhielt ſie, und ſogar ohne alle Penſion.

Das war ein niederſchlagender Vorgang, der dem Schutz und Einfluß des Hofes ein übles Zeugniß ſtellte; aber eine genauere Betrachtung des Verhältniſſes milderte dieſen Eindruck. Der Hof konnte wirklich kein Vertrauen faſſen, daß Engel, ſelbſt bei der ausgedehnteſten Vollmacht, das Theater in Flor bringen werde. Abgeſehen von ſeinem Mangel an ſpecieller, künſtleriſcher Einſicht, beſaß er die nothwendigſten Eigenſchaften für ſein Amt: unermüdliche Thätigkeit und immer elaſtiſche Arbeitskraft, gar nicht. Wirklich oder eingebildet kränklich, überließ er ſich gern einer ſorgenloſen Behaglichkeit, die ihm mit größerem Rechte den Ruf eines trefflichen, heiteren Tiſchgenoſſen, als den Credit eines raſtloſen Theaterdirectors verſchaffen konnte.

Durch vorragende künſtleriſche Unternehmungen hat Engels Direction ſich nicht ausgezeichnet. Seine Geſchmacksrichtung hielt die Hamburger Schule in der Schauſpielkunſt aufrecht, das ganze Perſonal, Fleck an der Spitze, hing ihr an. Die jambiſche Sprache hatte in Berlin noch nicht die geringſte Eroberung gemacht; Don Carlos wurde im Novbr. 1788 in der proſaiſchen Auflöſung der Diction gegeben, welche Schiller, von Reinecke bewogen, für die churſächſiſche Geſellſchaft gemacht hatte. Die proſaiſchen Bearbeitungen des Shakeſpeare*), die Ritterſtücke, das bürgerliche Drama und Schillers Erſtlinge bildeten das Repertoir, und Kotzebue, der ja auf nichts ausging, als den herrſchenden Geſchmack auszubeuten, wurde mit beſonderer Vorliebe in Berlin aufgenommen.

---

*) Die Rollen des Lear, Othello, Macbeth, Coriolan, ſchienen für Fleck erfunden zu ſein.

Daß „Menſchenhaß und Reue“ am 26. Juni 1789 zuerſt in Berlin gegeben, alſo Kotzebue damit in das theatraliſche Leben eingeführt wurde, möchte wohl der merkwürdigſte Vorgang unter Engels Direction ſein. Fleck und Frau Unzelmann, welche die Hauptrollen ſpielten, hatten unfehlbar großen Theil an dem beiſpielloſen Erfolge dieſes Stücks. Schon am 17. Juli ſpielte es Schröder mit ſeiner Frau in Hamburg, in Mannheim kam es am 30. Auguſt auf die Bühne und in dieſer Schnelligkeit verbreitete es ſich fort und fort, nicht nur über Deutſchland, nein nach Frankreich, Italien, Spanien, ja nach Amerika hin. Vielleicht wird niemals ein Autor wieder ſo geſchickt die reizbare Stelle am Körper ſeiner Zeit zu treffen wiſſen.

Kotzebue's Stücke fanden, da Engel verabſchiedet war, eine wo möglich noch bereitwilligere Aufnahme bei Ramler, dem nun die literariſchen Geſchäfte ausſchließlich zufielen, der aber wenig mehr that, als ſeiner Lieblingsneigung nach, die neuen Stücke einer gewiſſenhaften Ausfeilung in ſprachlicher Hinſicht zu unterwerfen. Fleck führte die Regie in ſeiner genialen Weiſe. Der Geheimrath v. Warſing, als ökonomiſcher Director, ließ

---

*) Bisher hatte der Geheimrath von Bayer dieſen Poſten bekleidet.

ſeine Autorität insbeſondre der Ausſtattung der Oper zu gut kommen*), deren Uebergewicht über das Schauſpiel immer größer wurde.

In der That hob ſich die Opernmuſik gleichzeitig mit der deutſchen Literatur. Schweitzer, Hiller und Benda vertraten nicht mehr allein das Singſpiel, die Wiener Componiſten, Salieri, deſſen Käſtchen mit der Chiffre allgemein beliebt wurde, Wenzel Müller mit ſeinen Wiener Lokaloperetten, Dittersdorf mit dem rothen Käppchen, Doctor und Apotheker und Hieronymus Knicker verſtärkten mit ächtem Humor das Gewicht der komiſchen Oper, und die franzöſiſchen leichten und graziöſen Erzeugniſſe von Monſigny, Gretry, d'Alayrac u. A. vollendeten die Vorliebe des Publikums. Jetzt aber waren auch Gluck's und Mozart's Meiſterwerke erſchienen und hatten der Oper eine künſtleriſche Würde verliehen, welche alle ihre Gegner entwaffnen mußte.

In Bezug auf die Schauſpielkunſt war es von Bedeutung, daß die Verwandlung der Opernform, welche Gluck bereits in den 60er Jahren mit Orfeo und Alceſte begonnen, in Paris aber mit ſeinen größten Werken vollendet hatte, jetzt anerkannt hervortrat.

---

*) Die Ausſtattung von Gluck's Iphigenia koſtete 3000 Thlr., die der neuen Arcadier 4000 Thlr., die der Zauberflöte 6000 Thlr. Die deutſche Oper fing alſo allmählig an, an Glanz mit der italieniſchen Hofoper zu wetteifern.

Bisher hatten die Muſikſtücke einen Stillſtand in der dramatiſchen Handlung verurſacht, welche im Recitativ oder geſprochnen Dialog, höchſtens in den Muſikſtücken der Buffopartien fortgeführt wurde. Man hatte dem Sänger ſorgfältig Ruhe gegeben, ſeine Virtuoſität darzulegen: jetzt aber bemächtigte ſich die dramatiſche Bewegung auch der ausgeführten Geſangſtücke. Mit Gluck's Iphigenia und mehr noch mit Mozart's Entführung aus dem Serail bekam das ſceniſche Leben der deutſchen Oper einen ganz neuen Anſtoß und ſtieg mit Don Juan und Figaro's Hochzeit bis zu der vollſtändigſten Durchdringung des muſikaliſchen, mit dem lebendigſten dramatiſchen Ausdruck.

Dieſe Opernreform, welche jetzt in die Entwicklung der deutſchen Schauſpielkunſt einzugreifen begann, beruhte auf den reinſten Principien. Gluck hatte ſie ſchon in der Zueignung zu ſeiner, in Wien 1768 aufgeführten, Alceſte an den Großherzog von Toskana proclamirt; zu einer Zeit, wo die Schauſpielkunſt ſelbſt in dieſer Stadt ſich noch nicht in der edleren Richtung conſolidirt hatte. Er ſchrieb: „Als ich es unternahm, dieſe Oper zu ſetzen, war es mein Vorſatz, letztere von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche durch eine übel verſtandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonſetzer eingeführt, die italieniſche Oper ſeit ſo langer Zeit entſtellen und aus dieſem großartigſten und ſchönſten, das lächerlichſte und langweiligſte aller Schauſpiele machen.

Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken: der Poeſie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und der Situation des Gedichtes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder dieſe durch unnütze, überflüſſige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, ſie müſſe daſſelbe leiſten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut und der wohlgewählte Gegenſatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umriſſe zu verunſtalten. Darum habe ich weder die handelnde Perſon in der größten Wärme der Aeußerung aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich ſie in der Mitte eines Wortes auf einem günſtigen Vokale Halt machen laſſen, um in einer langen Paſſage mit der Geläufigkeit ihrer ſchönen Stimme zu prangen, oder den erſten Theil einer Arie drei, vier Mal wiederholen zu laſſen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt iſt, um dem Sänger Gelegenheit zu verſchaffen, zu beweiſen, daß er im Stande ſei, eine Stelle ebenſo oft nach ſeiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche ſchon ſeit geraumer Zeit der geſunde Menſchenverſtand und der richtige Sinn geeifert haben. — — Ich glaubte ferner, mein größtes Beſtreben müßte darauf gerichtet ſein, mich einer ſchönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten, auf Koſten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn ſie ſich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein ſonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe auch wohl eine Regel aufzuopfern. — — Der Erfolg hat meine Grundſätze gerechtfertigt, und bewieſen, daß die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunſt der wahre Grund des Schönen ſind.“

Wie ſo manche Momente in der Entwickelungsgeſchichte der Kunſt das innere, grundſätzliche Leben derſelben dem Auge deutlich aufdecken, ſo tritt in dieſem von Gluck proclamirten Principe die Analogie zwiſchen der Kunſt des Schauſpielers und der des Componiſten — in Bezug auf das Gedicht, das beide reproduciren — hell ans Licht. Alles, was Gluck ſagt, um die für ſich glänzenwollende eitle Virtuoſität abzuweiſen und nur auf die farbige Ausführung der unentſtellten dichteriſchen Zeichnung zu halten, auf Erfindungen, die ſich natürlich und einfach aus der Situation ergeben — iſt geradehin als Regel auch für die Schauſpielkunſt zu nehmen. Und die trotzdem ſo unläugbare Selbſtändigkeit, mit welcher Gluck und Mozart ſich des Gedichtes, als ihres Stoffes, bemächtigten und, in aller Treue dafür, dennoch ein völlig neues Leben daraus erſchufen — hat der Darſteller ebenfalls als Muſter für ſein künſtleriſches Verfahren zu betrachten.

Die Gleichheit der Natur in beiden reproducirenden Künſten knüpfte in dieſem Momente ein inniges Band der gegenſeitigen Forthülfe, das eine vollkommen praktiſche Bedeutung dadurch erhielt, daß das Perſonal der Oper und des Schauſpiels immer noch ein und daſſelbe blieb; kaum die erſte Bravourſängerin und der erſte Tenoriſt von der Aushülfe im Schauſpiele befreit waren. Da Gluck und Mozart die blos muſikaliſche Virtuoſität der italieniſchen Oper verſchmähten, nur auf einfachen und natürlichen Ausdruck ausgingen, ſo lag auch keine Verführung für die Darſteller darin, ſich zu übertriebenen Accenten und Bewegungen zu verirren. Gluck's Muſik im Gegentheile lehrte die reinſte Deklamation, das würdevollſte Maaß ſchwebender Bewegungen und hielt vor dem Ueberſtürzen der Leidenſchaft zurück, während Mozart die reichſte Mannichfaltigkeit des Ausdrucks weckte, dieſen aber gleichwohl in anmuthsvolle Grenzen bannte. So brachte die bisher geſchmackverderbliche Nebenbuhlerin, die Oper, mit Gluck und Mozart der Schauſpielkunſt das, was ihr in dieſem Momente am meiſten wieder Noth that, den Pulsſchlag des künſtleriſchen Lebens: Rhythmus.

Natürlich war dieſer Einfluß ein leiſer und allmählich nur dem Gefühle ſich mittheilender, er trug nur dazu bei: die durchgreifende Veredlung vorzureiten, zu welcher der Fortſchritt des Geſchmackes hinlenkte.

Zunächſt hatte dies würdevolle und hinreißende Auftreten der neuen Opernperiode die bedenkliche Wirkung — und ſie äußerte ſich gerade in Berlin ganz auffallend — den Antheil des Publikums im höchſten Grade in Anſpruch zu nehmen und dem Schauſpiel abwendig zu machen. Fleck's Regieführung war nicht dazu gemacht, dieſer erneuten Gefahr entgegenzuwirken, in jeder Hinſicht mußte es alſo als das erwünſchteſte Ereigniß angeſehen werden, daß jetzt ein Künſtler die Zügel übernahm, der ſich, wenn gleich der Natürlichkeitsrichtung der Hamburger Schule treu, doch einer Vermittlung der idealen Beſtrebungen geneigt gezeigt hatte, der alſo geeignet ſchien, die Schauſpielkunſt auf zuverläſſiger Grundlage zu erhalten, aber ſie auch in Uebereinſtimmung mit dem fortſchreitenden Geſchmack zu ſetzen. Dieſer Mann konnte Niemand als Iffland ſein, der Repräſentant der vermittelnden Mannheimer Schule.

Er war, wie wir wiſſen, einem wiederholten Bombardement von Mannheim ausgewichen, hatte im Septbr. in Hamburg Gaſtrollen geſpielt und war dann einer ehrenvollen Einladung nach Berlin gefolgt. Die Senſation, welche ſeine Darſtellungen hervorbrachten, reifte das vom Könige ſchon längſt auf Iffland's Perſönlichkeit gegründete Project: die Direction des Nationaltheaters wieder in eine einzige Hand und in die Hand eines Künſtlers zu legen. Von allen Theaterregierungsformen, die bisher in Wien, Mannheim und Berlin verſucht worden waren, ſagte dieſe dem Könige am meiſten zu, und Iffland, der den bedeutenden Schauſpieler, beliebten Dichter und redlichen Verwalter mit der Repräſentation einer ariſtokratiſchen Perſönlichkeit verband, mußte allen Forderungen des Hofes genügen. Man machte ihm glänzende Anträge; er zögerte ſie anzunehmen; mehr als der Reſt ſeiner Verbindlichkeit, feſſelte ihn ſeine Vorliebe an Mannheim. Da es ihm aber brieflich nicht gelang, ein gutes Vernehmen mit Dalberg herzuſtellen und die Garantie ſeiner Mannheimer Verhältniſſe zu erlangen, ſo nahm er am 14. Novbr. 1796 die Berliner Direction an und damit die Miſſion zu einem bedeutungsvollen Einfluß auf die Kunſt überhaupt.

III.

Ausbreitung der nationalen Kunſt.

(1780—1800.)

Wohin man ſieht in den letzten zwei Decennien des Jahrhunderts, nimmt man eine mehr und mehr wachſende Uebereinſtimmung im deutſchen Bühnenleben wahr. Es iſt die Idee des Nationaltheaters, von der es beherrſcht, und die volksthümliche Natürlichkeit, welche dabei bis aufs Aeußerſte getrieben wird.

Bei der Bondini'ſchen Geſellſchaft hielt Reinecke das Steuer mit feſter, ja gewaltſamer Hand. So viel Klagen auch ſeine Rollenſucht, die Eingenommenheit von ſeinem Kunſtwerthe und ſein eigenwilliges Verfahren hervorriefen*), ſo unterſtützten doch gerade dieſe Eigenſchaften ſeine Aufgabe: bei dieſer Bühne die Reſte des alten franzoſirenden Geſchmacks zu unterdrucken und die Hamburger Schule zur Herrſchaft zu bringen. Er ſchaffte dem Trauerſpiele Raum auf dem Repertoir*), er hegte das Ritterſtück, deſſen Forcerollen ihm ſehr zuſagten, aber er führte auch den ungezwungenen natürlichen Converſationston ein.

---

*) Es muß ſchwer geweſen ſein, mit ihm zu leben, ſeine verſtändige Frau ſelbſt trennte ſich 1784 von ihm, war ein Jahr

Die Reibungen mit Brandes waren kaum durch deſſen Abgang nach Mannheim beſeitigt, als Reinecke's Führung ſchon wieder heftige Reklamationen von andern Mitgliedern herbeiführte. Er legte darauf 1780 die Regie nieder, aber Bondini fand ſie in Spengler's Händen ſo wenig zu ſeinem Vortheil aufgehoben, daß er nach Ablauf eines Jahres Reinecke bewog: ſie wieder zu übernehmen. Man mußte ſich eingeſtehen, daß es beſſer ſei, die Despotie eines bedeutenden Mannes ſchalten zu laſſen, als die ſchlaffen Zügel in der Hand der unanſtößigen Mittelmäßigkeit zu ſehen.

Unbedingter konnte Reinecke nun verfahren und das Prinzip der Natürlichkeit, das er von Hamburg mitgebracht, in ſeiner etwas beſchränkten Auffaſſung, conſequent verfolgen. Die in Mannheim begonnene Einführung der Versſprache fand auch bei ihm keine Nachahmung. Dem Beiſpiele Kaiſer Joſeph's fügte er ſich

---

in Berlin, dann bis zu ihrem Tode 1789 in Petersburg engagirt.

*) Der Hof verbot 1782 abermals jede Aufführung von Trauerſpielen.

zwar auf den Wunſch des Dresdner Hofes und führte (1784) wieder ein Paar Alexandrinerſtücke auf, Koch's Ueberſetzung der Zaire und Chronegk's Codrus, aber gewiß war es ihm ſehr willkommen, daß der Verſuch gar keinen Anklang fand. Reinecke war ein unabwendbarer Anhänger der Proſa. Auch das Verdienſt, das er ſich um die erſte Aufführung von Schiller's Don Carlos erwarb, zeugte davon.

Schiller, der mit Beendigung ſeines Gedichtes, in Gohlis bei Leipzig, beſchäftigt war, hatte bei dem Umfange des Werkes und der jambiſchen Sprache ſchon auf eine Aufführung deſſelben verzichtet. Reinecke war es, der ihn mit eindringlichen Vorſtellungen beſtürmte und endlich bewog, das Stück bühnengerecht zu machen. Daß es dafür zunächſt nothwendig ſei, das Hinderniß des Verſes hinwegzuräumen, davon wurde Schiller überzeugt; der allgemeine theatraliſche Zuſtand machte es ihm einleuchtend*). So bequemte er ſich dazu, die Jamben in Proſa aufzulöſen, das Stück ungefähr auf die Scenenfolge zuſammenzudrängen, wie ſie noch heut üblich iſt, und den Schluß dadurch theatraliſch wirkſamer zu machen, daß er Carlos ſich erſtechen ließ**).

---

*) Wurden doch die Alexandriner in Goethe's „Mitſchuldige“ ebenfalls für die Leipziger Aufführung von Dr. Albrecht in Proſa umgeſchrieben und das Stück ſo unter dem Titel: „Alle ſtrafbar“ gegeben.

**) Die Bearbeitung iſt gedruckt in einer Ausgabe von Beas

In dieſer Form wurde das Stück am 14. Sept. 1787 zum erſten Male in Leipzig gegeben.

Die Nothwendigkeit dieſer Bearbeitung bewährte ſich übrigens nicht, denn die meiſten Theater führten das Stück in Verſen auf. Außer in Leipzig, Dresden und Prag, wohin die Bondiniſche Truppe ſie brachte, entſchied nur Engel in Berlin ſich für die Proſa. Es lag zu augenfällig am Tage, daß ein Gedicht, welches vornehmlich auf den poetiſchen Schwung der höchſten Gedankenfülle ausging, nicht von der Schönheit der rhetoriſchen Form entkleidet werden dürfe. Die proſaiſche Bearbeitung machte es durchaus nicht populärer, man fand den Zuſammenhang der Handlung unklar, konnte ſich nicht für die Charaktere erwärmen, es erging dieſem Erſtlinge einer neuen, großen Periode nicht beſſer, als es Goethe's Götz bei ſeinem Erſcheinen ergangen war: es wurde mit kalter Achtung, als ein rein literariſches Werk betrachtet.

Freilich war die Aufführung nicht geeignet, den Geiſt des Gedichtes lebendig zu machen, und wenn der Don Carlos faſt überall auf die beſchränkte proſaiſche Bildung der Schauſpielkunſt und den eben ſo beſchränkten Geſchmack des Publikums ſtieß, ſo mußte das bei der Darſtellung der Bondini'ſchen Geſellſchaft um ſo mehr der Fall ſein, als Reinecke der einzige unter ſeinen Kunſtgenoſſen war, der wenigſtens den Mangel an poetiſchem Styl durch innere tragiſche Würde vergeſſen machte. Die gefeierte Sophie Albrecht ſelbſt, welche die

Eboli ſpielte, war über die alten Schwankungen zwiſchen dem Alexandrinerpathos und der planen Natürlichkeit des bürgerlichen Stückes nicht hinaus, die übrigen Mitglieder aber waren durchaus nur zur Auffaſſung untergeordneter Natur ~~beſchränkt~~. [illegible] Was Körner über die Aufführung in Dresden an Schiller berichtet, giebt eine nur zu deutliche Vorſtellung der damaligen Zuſtände. Welche Schwierigkeiten mußten einer Veredlung der Kunſt entgegenſtehen, wenn bei einer der angeſeheneren Bühnen ein Comödiant wie Brückl den König Philipp ſpielen konnte, der, abgeſehen von ſeiner unedlen Geſtalt, die kraſſen Tyrannenmanieren der Haupt- und Staatsaktion und das willkürliche Extemporiren jener Epoche, in die neue ideale Bewegung hineinſchleppte; der des Dichters Königsworten durch die wiederholte Redensart: „merkt Euch das“, Nachdruck gab und in der Eiferſuchtſcene mit der Königin anſtatt: „Kurz alſo und ohne Hinterhalt, Madame!“ ſagen durfte: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“

Bei ſolcher Beſetzung einer Hauptrolle war es nicht zu verwundern, wenn der Darſteller des Domingo — den Schiller ſelbſt, um confeſſionellen Anſtoß zu vermeiden, in einen Staatsſekretär Perez verwandelt hatte — ausgelacht wurde. Die Intriguantenrollen zweiten Ranges, die Kanzler in den Ritterſtücken u. ſ. w. waren zu ſolchem Schickſal förmlich deſignirt.

Reinecke ſpielte den Marquis Poſa, und obſchon er ſeine Mitſpieler weit überragte, war es doch keine ſeiner gelungenſten Rollen. Der poetiſche Gedankenſchwung, das begeiſterte Hingeriſſenſein des kosmopolitiſchen Schwärmers war bei ihm nicht natürlich, ſein Talent wies ihn auf Charaktere von derberem Korn; Helden, Heldenväter, ernſte, polternde und launige Alte, das war ſein Fach, und er dehnte es nur zu ſeinem Nachtheile auf Liebhaber, wie den Ferdinand, ja ſelbſt auf Rollen wie den Figaro aus.

Die Aufführung des Don Carlos war ſeine letzte bedeutende That, er ſtarb ganz unerwartet am 2. Novbr. deſſelben Jahres in Dresden an einer Entzündungskrankheit, im 43. Lebensjahre *).

Reinecke iſt in Leipzig, Dresden und Prag, wo die Bondini'ſche Geſellſchaft abwechſelnd ſpielte, ungemein gefeiert worden, noch jetzt, 60 Jahre nach ſeinem Tode,

---

*) Er war 1745 zu Helmſtadt geboren, wo ſein Vater Advokat war. Unverträglichkeit mit einem älteren Bruder, gegen deſſen Uebelwollen er auch beim Vater keinen Schutz fand, bewog ihn, im 15. Jahre heimlich in die weite Welt zu gehen. In Hamburg fand er im Hauſe eines Bäckers Aufnahme. Seiner heftigen Neigung für das Theater genügte es zunächſt ſchon, daß Koch ihn als Laufburſche bei ſeiner Geſellſchaft aufnahm. Bei herumziehenden Banden machte er dann eine kümmerliche Kunſtſchule durch, kam endlich zu Seyler's Geſellſchaft, wo er ſeine Frau fand, und 1770 unter Schröder's Direction.

wird in dieſen Städten ſein Name nur mit Verehrung genannt. Aber Stimmen, deren Zuverläſſigkeit nicht zu verkennen iſt, ſagen auch zu ſeinem Nachtheil: daß er alle anderen Talente neben ſich allmählig verdrängt, und ſeine Größe dadurch zu einer unbeſtrittenen gemacht habe; daß er ſein Publikum an ſich und er ſich wiederum an ſein Publikum gewöhnt habe, und daß dadurch zuletzt ſeine Eigenthümlichkeit zu einer Manier geworden ſei, die ſich in Predigerton, in kreiſchendem Effekte und allzuläſſigem Fortwerfen einzelner Redetheile geäußert. Und gewiß, da er ſich zuletzt an Niemand mehr meſſen konnte, ſein Glaube an ſeine Unfehlbarkeit durch nichts erſchüttert wurde, — denn auch die Kritik wagt ſelten dem allgemeinen Strome des Beifalls entgegenzutreten — ſo büßte Reinecke an ſeinem Kunſtwerthe die Sucht: allein ſtehen zu wollen, mit der Verkümmerung ſeines Nachruhms.

Trotz dieſer Makel war der Verluſt, den die Kunſt an dieſem, in der Fülle der Mannskraft ſtehenden Meiſter erlitt, ſehr fühlbar; die Zahl der bedeutenden Schauſpieler war immer noch ſehr klein. Das Bondini'ſche Theater insbeſondre büßte mit Reinecke alle feſte Richtung, alle prinzipielle Führung des Repertoirs ein.

Opitz, der von Petersburg zurückgekehrt war, übernahm im April 1789 die Regie. Er war ein ſehr gewandter Schauſpieler, mit einer gewiſſen Grazie des

Geiſtes und Körpers begabt, von glücklicher Bildung, feurigem Auge. Das Luſtſpiel war ſein eigenthümliches Gebiet, vor allem glänzte er im „Schwätzer“, durch die liebenswürdigſte Leichtigkeit und Lebhaftigkeit, und in Beaumarchais' Figaro. Humoriſtiſche Rollen, wie: Hauptmann Klinker, van der Huſen u. ſ. w., gelangen ihm außerordentlich, und ſo wurde der gute Converſationston bei der Geſellſchaft durch ihn erhalten und gepflegt. Aber Opitz ſtützte ſich mehr auf eine ausgebildete Routine, als auf wahre künſtleriſche Innerlichkeit, deren Mark und Fülle bei Reinecke wirkte. Opitz war eine flache Natur, die ſich mit der neueren, poetiſchen Richtung äußerlich wohl abfinden, aber ſie nicht verſtehen und fördern konnte. Er war der Mann für Kotzebue. Tiefe und Geiſt dürfe man bei ihm nicht ſuchen, ſagt Körner, er ſei ein armſeliger Patron! Das Trauerſpiel, das Reinecke mit aller Anſtrengung gehalten hatte, kam unter ſeiner Regie ganz in Verfall, allgemein war die Klage, daß er das Repertoir nur mit Seichtigkeiten nähre. Er ſelbſt outrirte in ernſten Liebhaber- und Heldenrollen, ſeine etwas ſüßliche Sprache wurde zu preciöſem Pathos, man warf ihm im Affekt Heulen und Grimaſſiren vor. Es war noch eine Nuance der alten Leipziger Schule in ihm, die ſich nun noch einmal, wie eine unvergeßliche Erinnerung an ihre Jugendzeit, mit Tanzmeiſterſchritten und den Portebras der Menuette bei der churſächſiſchen Truppe geltend machen ſollte.

Im J. 1790 ging die Unternehmung der Geſellſchaft auf den bisherigen Kaſſirer derſelben, Franz Seconda über, ohne auch nur ein Titelchen Geiſt dabei zu gewinnen, ohne im Geringſten aus dem Geleiſe des Schlendrians zu kommen. Sie hielt ſich wie bisher im Sommer in Prag, im Winter in Dresden und während beider Meſſen in Leipzig auf. Wo ſie den Rücken wandte, traten die Truppen von Joſeph Seconda, von Bellomo und vielen anderen Prinzipalen, auch eine opera buffa unter Guardaſoni ein. Das Stadium der Stabilität lag für die ſächſiſchen Bühnen noch fern, es wurde durch das Unheil der Kunſtpachterei unverhältnißmäßig verſpätet. Dem Pächter erſchien natürlich ſeine Einnahme geſicherter, wenn er drei Städte dafür ausbeuten konnte, und das mit einem kleineren Repertoir, anſtatt Eifer und Arbeit daran zu ſetzen, durch größere Mannichfaltigkeit und höheren Kunſtwerth das Publikum einer Stadt das ganze Jahr zu feſſeln.

Wie verderblich wirkte dies Sachverhältniß auf die Entwicklung der deutſchen Kunſt in Sachſen! dem Lande, wo ihre Wiege geſtanden, wo unter fürſtlichem Schutze ſchon vor hundert Jahren Magiſter Velthen die erſten Anſtrengungen zur Veredlung gemacht, wo die regelmäßige Bühne durch Frau Neuber eingeſetzt und durch Koch und Seyler in Achtung erhalten worden war! Jetzt repräſentirte die churſächſiſche Bühne in ihrem Total nur die bequeme Proſa, die begeiſterungsloſe Mittelmäßigkeit. Dahin war die berühmte Bühne durch die Maßregel der Verpachtung gekommen, die überall und immer dem Kunſtgeiſt das Todesurtheil ſpricht.

Dabei war dies Franz Seconda'ſche Theater reichlich unterſtützt, der Zuſchuß, welcher ſogar aus der Staatsfinanzkaſſe gezahlt wurde, erhöhte ſich bis auf 12,000 Thlr. Mit ebenſo viel (18,000 Fl.) wurde in dem ungleich mittelärmeren Mannheim ſo Bedeutendes geleiſtet. Seconda hatte nur fünf bis ſechs Wintermonate in Dresden zu ſpielen; wenn alſo auch die Cenſur — die ganz nach Wiener Grundſätzen von der Oberdirection des Hofmarſchallamtes mit Aengſtlichkeit ausgeübt wurde — eine nicht abzuläugnende lähmende Wirkung hervorbrachte, ſo hätte ſich dieſe durch freiere Bewegung in den andern Städten aufheben laſſen.

Mangel an vorragenden Talenten war es auch nicht, welcher der Seconda'ſchen Geſellſchaft eine ſecondaire Geltung in Deutſchland zuerkannte, denn die andern Bühnen rühmten ſich ebenfalls nur weniger ausgezeichneter Mitglieder. Es war der Mangel an friſchem, unternehmendem, fortſtrebendem Geiſte, an Haltung und Uebereinſtimmung in den Vorſtellungen; Jeder ſpielte, wie es ihm gut dünkte, die beſſeren Talente konnten daher nur vereinzelten Eindruck machen. Der egoiſtiſche Pächtergeiſt influirte auch auf die künſtleriſche Führung. Es fehlte dem Regiſſeur Opitz für das Amt eines guten Comödiantenmeiſters der hingebende Eifer für das

Ganze, er ſorgte nur für ſich und ſeine Günſtlinge und das in ſolcher Ausdehnung, daß er ſogar einzelne brillante Reden aus Rollen der Mitſpielenden nahm und ſie in die ſeinen und in die der Dame, die er protegirte, übertrug. So wirkte das böſe Beiſpiel, das Schröder und Dalberg mit Verlegung ſchöner Reden gegeben hatten.

An die Stelle der Frau Sophie Albrecht trat im J. 1796 Frau Hartwig ein. Eine biegſame und bewegliche Geſtalt, ein lebhaftes Auge, emphatiſche Declamation im Trauerſpiele, an der nur zu Zeiten etwas Gedehntes und Singendes auffiel, eine charakteriſtiſche und natürliche Munterkeit ließen ſie im Trauerſpiele wie im Luſtſpiele ihre Vorgängerin erſetzen.

Die Komiker Ihering und Böſenberg waren beliebt: dem erſteren rühmte man nach, daß er faſt niemals übertreibe, während dem andern der Vorwurf gemacht wurde, er ſtrebe danach, der Abgott des Paradieſes zu ſein. Haffner zeichnete ſich in derben und humoriſtiſchen Väterrollen aus.

Von großer Bedeutung für die Kunſtgenoſſenſchaft aber war es, daß Chriſt im J. 1793 wieder zur Geſellſchaft kam. Er war bis dahin bei den Theatern in Mainz und Frankfurt geweſen, wo Iffland Gelegenheit hatte, ihn zu beobachten und, nach ſeinem eignen Geſtändniſſe, von ihm das Geheimniß abzulauſchen: durch die einfachſten Mittel, durch leiſe Züge große Wirkungen hervorzubringen. An Beſcheidenheit und Anſpruchsloſigkeit des Spieles blieb er von Iffland unerreicht. Mit Geſchmack wußte er ſich kleiner Nebenumſtände zu bedienen, ſein Spiel oft durch ſcheinbar gewagte Zuthaten zu bereichern, deren anmuthige und lebendige Ausführung ſie ganz ungezwungen erſcheinen ließ*). Riccaut, Marinelli, Kriegsrath Dallner, beſonders Hofrath Stahl im Hausfrieden waren ſeine trefflichſten Rollen. Im Trauerſpiele gelangen ihm Anſtand, Würde und milde Güte.

Im J. 1797 wurde Ochſenheimer gewonnen, im Fache der Intriguants eines der größten Talente. Er war von ſchmächtiger Geſtalt, oft nachläſſiger Haltung, den Kopf gewöhnlich ſeitwärts oder vorgeneigt, die Geſichtszüge bedeutend. Er hatte eine ſchwache Bruſt, einen hohlen Sprachton, darum blieb er in der Ausführung leidenſchaftlicher und tragiſcher Rollen hinter ſeinen trefflichen Intentionen zurück; demungeachtet erlangte er in einigen ſolcher Darſtellungen, beſonders der des Talbot in der Jungfrau eine gewiſſe Berühmtheit. Die Böſewichter in bürgerlichen Stücken aber, Hofrath Gleiſer in den Advokaten, Secretär Wurm**) in Kabale und Liebe,

---

*) So naſchte er z. B. als Riccaut, während des Geſpräches mit Minna von Barnhelm, unaufhörlich aus der Zuckerdoſe auf dem Tiſche.

) Er ſoll der Erfinder des ſeitdem typiſch gewordenen Spieles beim Dictiren des Briefes geworden ſein: des Aufziehens auch hochkomiſche Charaktere gelangen ihm vollkommen. Den Ausdruck verwegener, halsſtarriger Faſſung eines erſtarrten Böſewichtes, teufliſches Hohnlachen und ähnliche Färbungen hatte er bis zu erſchütternder Wirkung in ſeiner Macht*). Außerdem zeichnete ſich Ochſenheimer im Privatleben durch einfaches, verſtändiges Benehmen aus, das ihm den Zutritt in geachtete Häuſer verſchaffte. Gegen den gefährlichen halben Müßiggang des gewöhnlichen Comödiantenlebens ſchützten ihn naturwiſſenſchaftliche Studien).

Die vorragende Befähigung dieſer erſten Talente für das Luſtſpiel und das bürgerliche Stück trugen viel dazu bei: das Repertoir für die aufkommende ideale Gattung unempfänglich zu machen. Die mittelmäßigen Mitglieder waren ihr gar entſchieden hinderlich. Nichtsdeſtoweniger war die Geſellſchaft, bei dem für die Natürlichkeit um jeden Preis ganz gewonnenen Publikum der drei Städte ihres Wandergebietes ſehr beliebt, ja in Prag behauptete ſie in ihrem Sommeraufenthalte einen

---

der Uhr, Abfaſerns des Rockes, des nachläſſigen Drehens des Stockes u. ſ. w.

*) Es iſt von Wichtigkeit, im Sinne zu behalten: daß Ochſenheimers Spiel es war, das auf den jungen Ludwig Devrient die erſten tiefen Eindrücke machte und ihn zum Theater trieb.

**) Seine Schmetterlingsſammlung wurde in Wien vom naturhiſtoriſchen Muſeum angekauft, ſein Werk: „die Schmetterlinge von Europa“, von Treitſchke fortgeſetzt.

entſchiedenen Vorrang des Geſchmackes im Vergleich zu den verſchiedenen Principalen: Wahr, Spengler, v. Hoffmann, Mihule u. A., welche außerdem die Stadt beſuchten.

Die deutſchen Truppen in Prag benutzten das vom Grafen von Noſtiz 1784 erbaute Schauſpielhaus, das nach kaiſerlichem Beiſpiele ebenfalls Nationaltheater genannt wurde; ſeltſam genug in der Hauptſtadt Böhmens. Die volksthümliche Partei verſuchte im J. 1786 dieſer Bühne eine böhmiſche, unter dem Namen des vaterländiſchen Theaters gegenüberzuſtellen, freilich ohne ſonderlichen Erfolg, während auch auf einer andern Bühne der Kleinſeite geſpielt wurde. Nach vielfachem, geſchmackverderblichen Wetteifer der verſchiedenſten Principale, kauften die Stände das Nationaltheater und übergaben es dem Unternehmer Guardaſoni in Pacht, deſſen Geſellſchaft endlich unter Liebich's Regie, den Geſchmack am deutſchen Schauſpiele befeſtigte und dem deutſchen Elemente in Prag zu weſentlichem Stützpunkte diente.

Liebich war ein trefflicher Darſteller im Fache der humoriſtiſchen Väter, ſein richtiger Verſtand, ſeine geſchickte Leitung, ſeine gefälligen Sitten verſchafften ihm weiterhin einen wichtigen Einfluß auf die Kunſtentwickelung überhaupt.

Unter allen übrigen Principalen zeichnete ſich Großmann durch Talent, literariſche Bildung, Weltmanier und unruhige Beweglichkeit aus. Im Jahre 1779 hatte ihn der Churfürſt von Köln an ſeinen Hofhalt zu Bonn gefeſſelt, mit der ausgeſprochenen Abſicht: „die Schauſpielkunſt in ſeinem Lande zu einer Sittenſchule für ſein Volk zu erheben.“ In dem Perſonal der Geſellſchaft zeichneten ſich neben Frau Fiala, als erſter Schauſpielerin, Großmann's geniale Stieftochter, Steiger, Liebich und der Komiker Böſenberg aus. Großmann ſelbſt, den wir uns als einen ſehr kleinen Mann zu denken haben, ſpielte Escrocs, Juden, Chevaliers und beſonders Deutſchfranzoſen*) mit aller erforderlichen Etourderie und Impertinence; den Marinelli ſogar meiſterhaft. Im Jahre 1783 leitete er eine zweite Geſellſchaft in Mainz und Frankfurt und überließ die Plage der erſten in Bonn ſeiner armen Frau, die daran zu Grunde ging. Der Tod des Churfürſten hob 1784 das Bonner Theater auf, Großmann ſchweifte von Frankfurt und Mainz mit ſeiner Geſellſchaft nach Aachen, Köln, Düſſeldorf, ſelbſt bis Pyrmont hin. Unzelmann, den Uneinigkeiten mit ſeinen Directoren aus Hamburg und Berlin vertrieben hatten, kam 1784 zu ihm, wurde ſein Schwiegerſohn und blieb vier Jahre bei ihm.

---

*) Sein erſter theatraliſcher Verſuch war der Riccaut geweſen, in Gotha unter Eckhof's Direction, aus bloßem Uebermuth unternommen, um eine durch Krankheit entſtandene Lücke im Perſonale ſchnell auszufüllen. Das Gelingen dieſer Talentprobe hatte ihn ſeinem bisherigen literariſchen Abentheurerweſen abwendig gemacht und in den Theaterſtrudel geriſſen.

Da man, ſeines unruhigen Weſens überdrüſſig, 1787 ein Mainz-Frankfurter Nationaltheater unter dem Hofrath Tabor errichtete, ſo büßte Großmann dieſe Stationsplätze ein, fand aber ein nördlicheres Wandergebiet, wo ſeine Geſellſchaft, welche die Namen Ambroſch, Keilholz, Neuhaus, Bötticher, Krüger, Hagemann und Denner zählte, ſich mit Beliebtheit in Kaſſel, Bremen, Pyrmont, Braunſchweig und Hannover erhielt. In letzterer Stadt ſtarb er im J. 1796, nachdem er, ein Jahr vorher, noch ein merkwürdiges Aufſehen erregt hatte.

Der Hang zur Polemik und Satyre nämlich, den Großmann ſchon in ſeiner früheren literariſchen Thätigkeit an den Tag gelegt, verführte ihn, eine Farce unter dem Titel: „Wer wird ſie bekommen?“ abzufaſſen, darin die Rolle eines Schulmeiſters faſt ganz zu extemporiren und hierbei nicht nur literariſche Notabilitäten, mit denen er in Reibung lag, ſondern auch Beamtete dergeſtalt zu geißeln, daß er zur Rechenſchaft gezogen, ja ſogar verhaftet wurde.

Anfangs gab man ihn für wahnſinnig aus, als Folge einer kürzlich ausgeſtandenen Krankheit, ſetzte ein Curatorium zur Fortführung ſeiner Prinzipalgeſchäfte und hielt ihn in Haft. Da aber nicht nur der Arzt ihn ſeines Verſtandes mächtig erklärte, ſondern er dies auch durch ſeine Vertheidigung erwies, worin er die angegriffenen Perſonen: Zimmermann, Knigge, Nicolai, Schirach nur noch ſchärfer mitnahm, ſo wurde er nach ſechs Monaten in Freiheit geſetzt, durfte aber die Bühne in Hannover nicht wieder betreten.

Dieſer Vorgang iſt charakteriſtiſch für Großmann's ganzes Treiben. Nimmt man hinzu, daß unter der reichlichen Beiſteuer, die er zu dem Repertoir jener Zeit, an Bearbeitungen und Originalen geliefert, „Adelheit von Veltheim", „die Eheſtandskandidaten" und beſonders „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln" die gelungenſten waren, ſo kann man über den Einfluß ſeiner künſtleriſchen Leitung nicht in Zweifel ſein. Er hat ſich dem herrſchenden bürgerlich-proſaiſchen Geſchmacke, den Vorkommniſſen des Tages, der geltenden Mode angeſchloſſen.

Das churfürſtliche Nationaltheater, deſſen Errichtung Großmann von Mainz und Frankfurt vertrieben hatte, ſtand von 1789 bis 1792 unter der Intendanz eines Freiherrn von Dalberg, der ſeinem Mannheimer Vetter rühmlich nacheiferte, Oper und Schauſpiel auf gleich guten Fuß zu ſtellen ſuchte, einen würdigen Ton im Theaterverkehr einführte. Eckardt-Koch*) ſtand ſeit 1788 der Bühne als dirigirender Regiſſeur vor. Dr. Schmieder war als Theaterdichter angeſtellt. Schöne Talente von der Großmann'ſchen Truppe waren ſchon 1787 bei dem neuen Nationaltheater zurückgeblieben: Frau Fiala, Stegmann's, Unzelmann's, Mattauſch. Die letzteren gingen bald darnach nach Berlin. Ferner gehörten ihm: der Tenoriſt Eunicke und ſeine geniale Frau (ſpäter Händel-Schütz), die junge Schwachhofer (Eunicke's zweite Frau), Porſch, der ſich unter Koch in Riga beſonders für das Fach der Chevaliers und Libertins ausgebildet hatte, die Familie Mende und Chriſt, die für den großartigen Styl der Gluck'ſchen Opern hochbegabte Sängerin Schick, dann Koch ſelbſt und ſeine Tochter Betty. Ein Perſonal, welches den Ruf der Mannheimer zu theilen ſtrebte, aber nicht nur wie jenes vom Revolutionskriege bedrängt, ſondern völlig zerſprengt wurde.

---

*) Ein geborner Berliner, der bereits im Staatsdienſte angeſtellt, aus wahrer Neigung die Bühne betreten, bis zu dieſer Zeit am Riga-Mitauer Theater ſich bekannt gemacht, auch die Regie mit Ehre geführt hatte

Vergeblich war das Bemühen, ſich der Fremdherrſchaft unter Cuſtine in Mainz zu accomodiren, die deutſchen Schauſpieler mußten im Herbſte 1792 franzöſiſchen weichen, und die combinirte Mainz-Frankfurter Bühne aufhören. Es bildete ſich ein neues Nationaltheater für Frankfurt allein, auf Actien, unter der Direction des bisherigen Mannheimer Regiſſeurs Rennſchüb, der von nun an ſeinen wahren Namen Büchner führte.

Wir wiſſen, daß Koch und ſeine Tochter zum Mannheimer Theater übergingen und dies beim Bombardement der Stadt 1796 verließen. Er nahm nun die Direction der durch Großmann's Tod führerlos gewordenen Geſellſchaft in Hannover und Braunſchweig, bis eine Anſtellung in Wien ihn nach zwei Jahren abrief.

Daß er, deſſen leitende Thätigkeit alſo an der Oſtſee, am Rhein und Niederſachſen wirkſam war, ebenfalls nur auf Pflege des herrſchenden proſaiſchen Geſchmackes ausging, erklärt ſich ſchon aus dem Umſtande, daß der Einfluß von Engel's Umgang und Lehren es geweſen, der die Theaterluſt in ihm gereift und ihn dem Schauſpielerſtande zugeführt hatte.

Wenn die ausgezeichneten dirigirenden Talente, denen wir hier begegnet ſind, ſchon nichts anderes thaten, als die ihnen vertrauten Bühnen in der allgemein gültigen Richtung zu erhalten, wie begreiflich iſt es, daß die übrigen Theater, unter dunklen Führern, keinen andern Ehrgeiz hatten, als ſich den tonangebenden blindlings anzuſchließen. In der That hatte das nationale Theater noch ſo unendlich viel zu thun, ſich überall innerlich und äußerlich zu conſolidiren, daß es eine thörichte Uebereilung geweſen wäre, jetzt ſchon den äußerſt vereinzelten Stimmen folgen zu wollen, welche zu idealen Beſtrebungen trieben. Noch war dem Theater nicht einmal in allen bedeutenden Städten, an allen namhaften Höfen gelungen, ſich Stabilität zu ſichern, bis gegen Ende des

Jahrhunderts nehmen wir noch Kampf um die bloße Entſtehung wahr. Die Organiſationen ſind ſchwankend, der Talente zu wenig für die anwachſende Zahl der Theater, und ihre Ausbildung unzureichend, ſo daß man froh ſein muß, wenn in dieſer Periode des raſchen und allgemeinen Wachsthums des ganzen theatraliſchen Lebens, nur ein geſunder, wenn auch roher Naturalismus ſich den Aufgaben des Repertoirs gewachſen zeigt, das weſentlich auf Schröder, Iffland, Kotzebue, das Ritter- und Spektakelſtück, in Rivalität mit der Oper, ſich im Antheil des Publikums zu halten hat.

In München laſtete die Verwaltung des hochbetagten und allem Kunſtſinne fremden Grafen Seeau wie ein Alp auf dem reich dotirten Hof-Nationaltheater. Marchand, alt und dick und theaterüberdrüſſig geworden, legte endlich 1793 die künſtleriſche Direction nieder. Lambrecht ſchleppte ſie zwei Jahre lang fort und wälzte ſie 1795 auf Zuckarini's Schultern. Beide waren gute Schauſpieler aus Schröder's Zucht*) und wohl vertraut mit den Handgriffen ſeiner Führungsweiſe; dennoch vermochten ſie das vegetirende Schauſpiel nicht zu friſchem Leben zu erwecken. Endlich wurde denn doch dem Hofe nicht nur an der künſtleriſchen, ſondern auch an der Verarmung des Theaterinventariums die Schädlichkeit der Kunſtpächterei klar, und Graf Seeau ſah ſich veranlaßt, noch vor Ablauf des Jahrhunderts (1799) ſeinen Poſten zu quittiren.

---

*) Unter ſeiner zweiten Hamburger Direction, die weiterhin zu beſprechen iſt.

Der Dichter Babo wurde zum Intendanten ernannt und ihm damit die Aufgabe zugewälzt: aus den Trümmern eines artiſtiſchen und materiellen Bankerotts eine neue Schöpfung hervorzurufen. Alles war zerrüttet und in Desorganiſation. Heruntergekommene Dekorationen und Coſtüme, eine verzettelte Bibliothek, Anarchie, Schlendrian und Mißbrauch in allen Ecken. Aber die Fähigkeiten und der Charakter Babo's zeigten ſich dieſen Schwierigkeiten gewachſen, und die Schauſpielkunſt trat von nun an in München auf eine würdige Stufe.

In Stuttgart mußte ſich endlich der Born der Verſchwendung erſchöpfen. Herzog Karl Eugen bildete alſo aus den Zöglingen der Karlsſchule und der ſogenannten Ecole ein Theater- und Orcheſterperſonal, das allerdings nun wohlfeil genug wurde; denn die Deutſchen wurden förmlich auf Bettelbrodt geſetzt, wo bisher Italiener und Franzoſen im äußerſten Ueberfluſſe geſchwelgt hatten. Bedeutung konnte aber die deutſche Schauſpielkunſt um ſo weniger gewinnen, als die armen Landeskinder, um wenigſtens an die vergangene fremdländiſche Herrlichkeit zu erinnern, vielfach italieniſch ſingen und in franzöſiſcher Sprache Comödie ſpielen mußten.

Unter Karl Eugen's Nachfolgern kümmerte die Kunſt mühſam hin, im J. 1796 wurde das Hoftheater gar an den Principal Mihule verpachtet, der drei Jahre lang eine klägliche Direction führte und ſie dann dem Leutnant Haſelmeier, mit wenig Ausſicht auf einen beſſern Zuſtand, übergab.

Aus dem Kunſtperſonale dieſer Stuttgarter Periode iſt nur Frau Aſchenbrenner in ſentimentalen Rollen, trotz ihrer Manierirtheit, auszuzeichnen, und der ſehr beliebte Komiker Vincenz, trotz ſeiner beiſpielloſen Nachläſſigkeit. Der König ſchickte ihn häufig auf die Wache, weil er nichts von ſeiner Rolle gewußt oder unziemlich extemporirt hatte, und dennoch muß ſein Beiſpiel übel gewirkt haben, da die Theaterberichte jener Zeit ausſagen, daß der Souffleur an dieſer Bühne die Hauptperſon ſei.

Kaſſel war fortwährend nur ein Stationsplatz für Wanderbühnen, erſt 1797 wurde der Principal Haßloch mit ſeiner Truppe unter einer Hofverwaltung fixirt.

In Karlsruhe erlangte der Principal Appelt 1784 die erſte Bühnenſtätte im markgräflichen Orangeriehauſe und den Titel eines Hofſchauſpielers. Aber er ſpielte nur mehrere Monate des Jahres, der Principal Bulla und Andere löſten ihn ab, feſten Fuß faßte die Schauſpielkunſt hier im achtzehnten Jahrhundert noch nicht.

Andere ſelbſt kleinere Höfe intereſſirten ſich lebhafter für ſie. In Bonn wurde 1789 das churfürſtl. Nationaltheater unter der Direction des Kapellmeiſters Reicha wieder hergeſtellt. Der gerühmte Komiker Lux, ferner die Namen Koberwein, Steiger, Brand, Keilholz, Spitzeder, Vohs traten hier hervor.

Die Fürſten-Biſchöfe von Salzburg und Paſſau blieben nicht zurück, jener gab 1793 dem Prinzipal von Hoffmann die Direction ſeines Hoftheaters, dieſer in demſelben Jahre, unter einem Comité der höchſten Hofchargen, dem Prinzipale Schopf, bei deſſen Truppe Liebich ſich auszeichnete. Dieſe Truppe war ſchon einige Jahre früher mit einem Zuſchuß vom Fürſten von Thurn und Taxis unter dem Titel eines Hoftheaters in Regensburg fixirt geweſen, die Truppen von Schikaneder, Waizhofer und Kaffka waren ihr in dieſer Stellung gefolgt.

Selbſt kleine Höfe, wie Braunſchweig-Oels und Salm-Kyrburg erhielten jahrelang Truppen unter Direction ihrer Prinzipale.

Das Hoftheater des Markgrafen von Schwedt lebte ſein letztes Stadium, ſeit 1780 unter Direction des Schauſpielers Möller. Manch namhaftes Talent ging von hier aus, darunter die junge Schüler (als Frau Hendel-Schütz berühmt geworden); im J. 1789 machte der Tod des Markgrafen der Bühne ein Ende.

Die Mecklenburger Hofbühnen beſtanden über das Jahrhundert hinaus.

Im J. 1781 errichtete Seyler ein Hoftheater zu Schleswig, es war ſein letztes Unternehmen, das er 1792 den Schauſpielern Hunnius und Lowe übergab.

Der Hof von Weimar hatte die Bellomo'ſche Geſellſchaft durch einen achtjährigen Contract von 1783 an zu Wintervorſtellungen in der Reſidenz verpflichtet, im Sommer war die Geſellſchaft im Bade Lauchſtädt oder den nahen Städten.

Die Boſſan'ſche Geſellſchaft, welche von dem Revolutionskriege aus ihrem Wandergebiete der überrheiniſchen Länder gedrängt wurde, zog ſich nach Thüringen hinauf und wurde 1795 am Hofe des Fürſten von Deſſau, unter Intendantur des Freiherrn von Lichtenſtein, gefeſſelt, beſuchte aber in der Eigenſchaft des Hoftheaters auch die andern anhaltiniſchen Reſidenzen.

Dieſem Beiſpiele der Höfe eiferten alle bedeutenden Städte nach. Ueberall ſuchte man der Bühne eine würdigere Verfaſſung zu geben. Durch das Beiſpiel des Kaiſers war nicht nur der Name „Nationaltheater" förmlich in die Mode gekommen, ſondern man bemühte ſich in der That, alle die Grundſätze, welche das erſte Nationaltheater, die Hamburger Entrepriſe, zuerſt aufgeſtellt hatte, zu allgemeiner Richtſchnur der Organiſationen zu machen. Jetzt war die Zeit gekommen, wo jene kläglich geſcheiterte Unternehmung ihre vollſtändige thatſächliche Anerkennung fand.

In Linz war unter dem Grafen Roſenberg ein Nationaltheater errichtet worden, dem der geniale, unabläſſig umhergeſchleuderte Borchers von 1782 bis 1785 als Director vorſtand. In Brünn wurde unterm Schutz des Adels aus der Truppe des Prinzipals Wothe 1790 ein Nationaltheater gebildet, in Insbruck war es 1786 unter dem Grafen Egloff geſchehen. Ueberall in den Kaiſerſtaaten beeiferte ſich der Adel, des Kaiſers Intentionen mit lebhaftem Antheil und verſchwenderiſchen Geldopfern zu huldigen.

Augsburg errichtete 1795, Nürnberg 1799 ein Nationaltheater. Magdeburg, das in das Wandergebiet des Karl Döbellin gehörte, und der liederlichen Wirthſchaft dieſes ſonſt natürlichen und geſunden Talentes überdrüſſig wurde, eröffnete 1791 auf Actien ebenfalls ein Nationaltheater, deſſen Direction den Schauſpielern Hoſtovsky und Schmidt*) übergeben wurde.

---

*) Derſelbe, welcher 1841 als Director des Hamburger Theaters ſtarb.

In Breslau wurde ebenfalls die Langmuth des Publikums durch den Prinzipalunfug, den Frau Waſer trieb, erſchöpft, es kam bis zu Theaterlärmen. Zu rechter Zeit räumte die Prinzipalin (1797) endlich durch ihren Tod den Platz. Nun wurde ein Breslauer Nationaltheater auf Actien errichtet, deſſen Direction dem Kammerſecretär Streit, dem Kaufmann Moritz und dem Profeſſor Heinrich übertragen wurde. Die Leitung der künſtleriſchen Thätigkeit lag dem Profeſſor Heinrich als Dramaturgen und dem aus Petersburg zurückgekehrten Schauſpieler Scholz als Regiſſeur ob. Mit dieſer Umwandlung der Dinge gewann dies Theater für die Fortentwicklung der Kunſt eine Wichtigkeit, die ſich durch Erziehung ſehr bedeutender Talente glänzend bewies.

Auch das 1796 entſtehende Nationaltheater in Altona, dem der Doctor Albrecht, der Ehemann der Sophie Albrecht, vorſtand, wenn es auch keine bedeutende Wirkſamkeit haben konnte, zeigte doch edle Beſtrebungen. Der Theaterdichter Schmieder*), der als Regiſſeur fungirte, bemühte ſich Iffland nachzuahmen, indem er ohne Theatergeſetze, nur durch den Zwang der Wohlanſtändigkeit und eines lebendig erhaltenen Pflichtgefühles, das Perſonal leitete. Coſtenoble that ſich hier zuerſt hervor.

---

*) Wir trafen ihn ſchon bei dem Mainz-Frankfurter Nationaltheater unter Dalberg. Er war Herausgeber des Journals für Theater und andere ſchöne Künſte.

So geht alſo die Prinzipalſchaft — ſo weit ſie für die Kunſtentwicklung Aufmerkſamkeit verdient — mit jedem Jahre mehr und mehr in das Nationaltheater auf und findet, immer mehr den ökonomiſchen Sorgen enthoben, ihren angemeſſeneren, rein künſtleriſch begrenzten Wirkungskreis. Nicht daß darum die Zahl der Wandertruppen ſich vermindert hätte, im Gegentheil, ſie wachſen wie die Köpfe der Hydra, aber mit den wenigſten Ausnahmen verlieren ſie alle Bedeutung für die Kunſtgeſchichte, die ſich fortan nur an die feſten Theaterſtätten knüpft. Das längere Beſtehen kann allein als gutes Zeugniß ſolcher Truppen betrachtet werden, unter vielleicht dreißig derſelben, deren Namen in dieſer Periode in Theateralmanachen vorkommen, zeichnet ſich darin die einzige Tilly'ſche Truppe aus, welche im Beginn der 80er Jahre in Mecklenburg und Vorpommern hauſt, im nächſten Jahrzehnte nach Braunſchweig und Kaſſel vordringt und bei welcher geachtete Namen, wie Carnier, Schwadtke, Oley, Wohlbrück, Leo, Löwe, Bio, Nagel auftauchen*).

Die Schuch'ſche Nachkommenſchaft behauptete ſich in Königsberg, das Theater vererbte ſich 1787 auf eine

---

*) Die damals unbedeutende Faller'ſche Truppe, welche 1788 in den böhmiſchen Bädern entſtand, verdient hier erwähnt zu werden, weil ſie die einzige iſt, welche ſich unter dieſer Firma bis in unſre Tage erhalten hat.

Enkelin des alten Stammherrn Franz, die an den Schauſpieler Bachmann verheirathet war. Dies Ehepaar war ſo beliebt in der Stadt, daß, als 1797 das Schauſpielhaus abbrannte, die allgemeine bereitwillige Unterſtützung es möglich machte, um 1800 ein neues Haus eröffnen zu können.

In Riga und Mietau erhielt ſich eine Reihe von Jahren ein deutſches Theater unter der Direction des Geheimraths v. Vietinghof in der Verfaſſung der Nationaltheater. Brandes, der mit ſeiner Frau Ueberall-und-nirgends in dieſer Epoche, führte eine Zeit lang die Regie, dieſelbe Stelle, bei welcher Eckardt-Koch ſich ausgezeichnet hatte. Die Schauſpieler wurden hier von den Einwohnern mit der außerordentlichſten Zuvorkommenheit und Gaſtfreundlichkeit behandelt.

Aber viel weiter, über die eigentlichen Grenzen der deutſchen Zunge hinaus dehnte in dieſer Schlußepoche des achtzehnten Jahrhunderts die deutſche Schauſpielkunſt das Gebiet ihrer Coloniſation. Krakau, Warſchau und Moskau waren ſichere Stationsplätze, in Petersburg hatte die deutſche Kunſt feſte Wurzel geſchlagen, und der freigebige Schutz des deutſchen Fürſtenſtammes entzog dem Vaterlande ſogar manch ſchönes Talent. Vom Jahre 1783 an wurde z. B. die lange Abweſenheit der Ehepaare Scholz, Spengler, Czechtitzky, Chriſt, die von Opitz und Frau Reinecke in Deutſchland empfindlich bemerkt.

Die alten Streifzüge nach Dänemark und Schweden hatten nicht aufgehört, ja 1792 konnte der Altonaer Prinzipal Friebach in Odenſee auf der Inſel Fünen ein königlich däniſches privilegirtes deutſches Theater errichten.

Die Expeditionen, welche nach Holland hinein unternommen wurden, waren großentheils erfolgreich. Dem liederlichen Principal Abt, einem mittelmäßigen und kalten Schauſpieler, deſſen Frau durch ihre Schönheit und ihre eheliche Treue, ſowie durch ihre Darſtellung des Hamlet ſich einen Namen gemacht hat, glückte es zwar nicht ſonderlich, dagegen hielt ſich Dietrich vom J. 1788 bis zu Ende des Jahrhunderts in Amſterdam und dem Haag mit Ehre und Vortheil, beſonders durch die Oper*). Es zogen ihm auch periodiſch namhafte Talente zu: die Geſchwiſter Keilholz, Eunicke's, Hunnius u. A.

Das Verhältniß der deutſchen zur holländiſchen Dramatik hatte ſich ſeit hundert Jahren umgekehrt. Was ſie noch damals von den Niederlanden empfangen hatte, konnte ſie jetzt mit reichen Zinſen zurückerſtatten. Während in der Mitte des Jahrhunderts holländiſche Schauſpieler noch glückliche Einfälle in Weſtphalen und Niederſachſen machen konnten, war ihnen jetzt nicht nur die Ausſicht auf Erfolg dabei benommen, ſondern die deutſchen Truppen konnten ihre Hauptſtadt ſchatzen.

---

*) Neben ſeiner Geſellſchaft hielt ſich ſogar eine zweite mehrere Jahre lang und zwar — eine merkwürdige und einzige Erſcheinung — ganz aus deutſchen Juden beſtehend. Sie kultivirten die Oper noch vorzugsweiſe und wurden von ihren holländiſchen Glaubensgenoſſen ſehr unterſtützt.

Noch ausgebreiteter waren die deutſchen Theatercolonien in den öſtlichen Nachbarländern. In Galiziens und Ungarns Hauptſtädten gab es feſte Niederlaſſungen, bis Oedenburg und Temeswar, Eſſek, Trieſt, Laibach und Klagenfurth ſchweiften namhafte Banden.

Von der Newa bis zum adriatiſchen Meere rollte der deutſche Thespiskarren durch Länder der verſchiedenſten Nationen, beutete die Schauſpielkunſt die große Verbreitung des deutſchen Stammes und der deutſchen Sprache aus; ſelbſt das franzöſiſche Theater, von ſeiner Weltſprache unterſtützt, konnte ſich einer ſo allgemeinen Verbreitung kaum rühmen.

IV.

Weitere Entfaltung der verſchiedenen Kunſtgattungen in Wien.

(1781—1800.)

Nicht weniger als die Conſolidirung und Verbreitung der Schauſpielkunſt, vollendete ſich in dieſen letzten Jahrzehnten auch die Ausbildung der ganzen Mannichfaltigkeit ihrer Gattungen. Das reiche Theaterleben in Wien verſchaffte ihnen die ſelbſtändigſte Blüthe.

Am kaiſerlichen Nationaltheater an der Burg vermochte auch Schröder's Genie nicht den Schäden mit Erfolg entgegenzuwirken, an denen dies ſo überaus vortheilhaft geſtellte Inſtitut immerdar ſiechen ſollte. Der ſchnöde Mißbrauch, welchen die Stephanie's mit der freiſinnigen Einrichtung des Ausſchuſſes trieben, verbitterte Schröder's Aufenthalt zumeiſt, ſo daß er ſchon im erſten Jahre Wien wieder zu verlaſſen dachte. Er zog ſich ganz auf ſeine Schauſpielkunſt und auf die Bearbeitung ſeiner Stücke zurück, aber er fand bei deren Aufführung Schwierigkeiten, an die er nicht gewöhnt war; auch fehlte es nicht an Anlaß zu Unzufriedenheiten über Rollenzutheilungen. Die herrſchende Partei mußte trachten, ihn in ihr Intereſſe zu ziehen oder ihn zu entfernen; das erſtere ſcheiterte an Schröder's ſtolzer Rechtlichkeit, das andere wäre faſt nach Ablauf eines jeden Jahres gelungen, wenn nicht das Publikum, der Adel, der Kaiſer ſelbſt Schröder immer wieder zum Bleiben vermocht hätten. Zweimal war er in Hamburg, im J. 1782 und 1784, um durch Gaſtrollen die Liebe des Publikums friſch zu erhalten und ſeine Rückkehr dahin vorzubereiten *).

---

*) Bei dieſem letzten Gaſtſpiele war der Antheil des Publikums ſo groß, daß bei der Vorſtellung des Hamlet, Zuſchauer in der Couliſſe zugelaſſen werden mußten, welche ſelbſt bis weit hinaus auf die Bühne, neben die Schauſpieler vordrangen. Die alte Unſitte: das Proſcenium zum Zuſchauerplatze zu machen, hatte ſich bei dieſer außerordentlichen Gelegenheit wieder ihr Recht verſchafft und brachte natürlich vielfache, oft lächerliche Störungen hervor. Als z. B. bei dem Schauſpiele im Stücke der König aufſprang, und mit dem Rufe: „Lichter! Lichter!“ die handelnden Perſonen die Bühne verließen, ſprang ein ehrſamer Hamburger Bürger, der dem Könige nahe ſtand, ganz beſtürzt ihm aus dem Wege und dabei mitten auf die Bühne, zog ſeinen Hut ehrerbietig ab und ließ in dieſer unterthänigen Stellung den ganzen däniſchen Hof an ſich vorüber; was denn natürlich unauslöſchliches Gelächter erregte.

Auf Andringen der kaiſerl. Oberdirectoren, des Grafen Roſenberg und Barons v. Kienmayr, war Schröder 1782 in den Ausſchuß getreten, ohne den herrſchenden Zuſtand verändern zu können. Wenn gleich er einzelne Fortſchritte im Repertoir erkämpfte und einzelne Ungerechtigkeiten und Mißgriffe verhinderte, ſo mußte es doch für den Schöpfer der neuen Kunſtperiode völlig unerträglich bleiben, mitanzuſehen: daß Unverſtand, Selbſtſucht, Trägheit und Eigendünkel das Feld behaupteten und die begünſtigteſte Bühne in den geiſtloſeſten Schlendrian hinabzudrücken bemüht waren, um untergeordnete Productionen bevorrechteter Perſonen in Geltung zu erhalten. Stücke, welche in ganz Deutſchland die lebhafteſte Senſation erregten, wurden durch allerlei Vorwände, Winkelzüge und erſchlichene Cenſurſchwierigkeiten vom Repertoir fern gehalten, die Wiener Produkte entſchieden bevorzugt, wodurch die vornehmſte Bühne Deutſchlands noch immer die Eigenheit einer Lokalbühne behielt, und Vorſtellungen, wie „die ſchöne Wienerin, die Wölfe in der Heerde“ u. ſ. w. die im Ganzen gelungenſten blieben.

Nach einem Streite mit Stephanie d. j. trat Schröder zu Ende des Jahres 1783 aus dem Ausſchuſſe und verließ endlich im Febr. 1785 das Wiener Nationaltheater gänzlich.

Das Wiener Engagement war überhaupt ein Mißgriff in Schröder's Leben, ein Verkennen ſeiner ſelbſt, ein Verkennen ſeiner kunſtgeſchichtlichen Miſſion.

Er, der von Jugend auf gewohnt war, keinen andern Willen, keine andre Einſicht, als ſeine eigne zu reſpectiren, der zehn Jahre lang die Bühne unbedingt beherrſcht und ſeinem Talente jede Bahn eröffnet hatte, die er für angemeſſen hielt, er ſollte ſeine künſtleriſche Fortentwickelung davon abhängig machen: wie weit die Beſtimmungen des Ausſchuſſes — dem er weder Einſicht, noch Parteiloſigkeit dafür zutraute — ihm dazu Raum gönnen wollten! Wie hätte Schröder das ertragen! Iſt es doch überhaupt eine der ſchwerſten moraliſchen Aufgaben, welche der Schauſpieler mit der Unterordnung ſeiner künſtleriſchen Freiheit unter das Intereſſe der Bühne, welcher er angehört, zu leiſten hat. Dieſe Verſchmelzung der individuellen Berechtigung jedes ſelbſtändigen Talentes mit der Stellung eines Beamten, der ſich beſcheiden in der Grenze der zugetheilten Arbeit zu halten hat, fordert unſtreitig einen hohen Grad von Selbſtverläugnung, eine wahrhaft republikaniſche Aufopferung. Sie iſt dem Schauſpielerſtande nicht zu erſparen, weil ohne ſie die Kunſt zu Grunde gehen muß, deren innerſtes Weſen es iſt: ſich von der aufopfernden Hingebung ihrer Prieſter zu nähren. Schröder aber war einer jener ſeltnen Männer, die ſich ausnahmsweiſe der allgemein unerläßlichen Verpflichtung ihres Standes zu entziehen verbunden ſind, die ihrer Kunſt nicht durch Unterordnung, ſondern durch unbeſchränktes Gebieten und Beherrſchen zu dienen haben. Er hatte, wie alle wahrhaft große und wichtige Menſchen, die Berechtigung: egoiſtiſch für das eigne Emporkommen zu ſorgen, weil von ſeiner höchſtmöglichen Ausbildung auch die ſeiner ganzen Kunſt abhängig war. Sein Beruf war es, fort und fort — wie er es in einem Briefe an Meyer ausdrückt — „eine Bande Schauſpieler zu haben, die er zu Menſchen ummodeln konnte“, oder „Menſchen, die Schauſpielerſtelle vertreten ſollen.“ Das iſt ſeine Bedeutung in der Kunſtgeſchichte, daß er, durch Leitung und vorleuchtendes Beiſpiel, Schauſpieler zu Menſchen und Menſchen zu Schauſpielern machen ſollte.

Es war ein Irrthum, ſich als bloßes Theatermitglied auf ſeine, wenn noch ſo hoch gefeierten Darſtellungen und auf ſeine literariſchen Arbeiten zurückzuziehen, wenn gleich dieſe vierjährige Muße 34 Stücke, theils Einrichtungen fremder Originale, theils mehr oder weniger ſelbſtändige Arbeiten, und darunter ſeine wirkungsvollſten: „der Fähnrich, Ring, Teſtament des Onkels, Vetter von Liſſabon, ſtille Waſſer, das Blatt hat ſich gewendet“ u. ſ. w. hervorbrachte*). Er machte dieſen

---

*) Sie wurden alle 34 in dieſen 4 Jahren in Wien aufgeführt, ſeine Beſchwerde alſo, daß man ſeinen Stücken keinen Raum gegönnt habe, iſt wahrhaft komiſch. Dagegen hatte er allerdings, da er jedesmal dabei Schwierigkeiten fand, dieſe oft genug zu beſtehen.

Irrthum wieder gut, da er — trotz des lebhaften Bedauerns aller Theaterfreunde, an deren Spitze der Kaiſer ſelbſt ſtand, der ihn mit der Aufforderung: zu ihm zurückzukehren, entließ — Wien aufgab und eine neue Truppe ſammelte, deren Direction eine abermals höchſt bedeutende Epoche ſeines Lebens bezeichnet und ſpäter ausführliche Betrachtung erfordert.

Der Einfluß, den Schröder in dieſen vier Jahren auf die Wiener Schauſpielkunſt geäußert, hat ſich an den nachhaltigſten Folgen bewährt. Er brachte auf dem Burgtheater den Maßſtab der Natur zur dauerndſten Herrſchaft und paralyſirte den Einfluß der franzöſiſchen Schule — der von den Stephanie's, Bergopzomer, Frau Weidner noch mit Anſehen vertreten war — vollſtändig.

Er ſetzte die Anerkennung der Hamburger Schule durch und legte den feſten Grund dazu, daß die ganze Kunſtgattung, welche an Nachahmung der Wirklichkeit ge[illegible]den iſt, — das bürgerliche Drama, das Converſat[illegible]nsſtück — ſich in Wien zu ſo ungezwungner Wahrheit der Darſtellung, zu einem ſo reinen und einfachen Styl ausbildete, und dieſem eine ſo außerordentliche Dauer gaben, wie kein andres deutſches Theater ſich deſſen rühmen kann.

Der Boden war dieſer Richtung ſehr günſtig, oder vielmehr, er war jeder höheren ſo ungünſtig, daß ſeine ganze Fruchtbarkeit der Ausbildung des bürgerlichen Geſchmacks zu gut kommen mußte. Dieſer war dem geiſtigen

Geſichtskreiſe, wie der gemüthlichen Wärme und Heiterkeit des Publikums angemeſſen, er erſchien der Cenſur gegenüber harmlos und unanſtößig, er war der Bildung und der Stimmung der Schauſpieler bequem, ſo blieb denn der Ehrgeiz des Wiener Nationaltheaters bis zum Ablauf des Jahrhunderts darauf beſchränkt, ſich die Schröder-, Iffland- und Kotzebue'ſchen Stücke anzueignen und ſie zu Grundſäulen ihres Repertoirs zu machen.

Wie alles geiſtige Leben, wurde in Wien auch die Schauſpielkunſt von vorn herein in ein eigenthümlich geſchloſſenes Geleiſe geſtellt, aus welchem ſie nicht weichen konnte. Vom kaiſerlichen Schutze getragen, hat ſie ſtets an dem Gnadenblicke ihrer Wohlthäter gehangen, die ihr jedwede kecke Genialität, jedweden Uebergriff in verbotene Gedankenregionen ſo ſorgfältig unmöglich machten, daß das harmloſe, behagliche gegenſeitige Verhältniß in keiner Weiſe getrübt werden konnte. Langſam und allmählig nur ſchloß die Dramatik ſich den Richtungen an, welche von den Bühnen der proteſtantiſchen Länder eingeſchlagen wurden; oft geſchah es mit ſolchen Modificationen, welche den höheren Aufſchwung der Darſtellungskunſt unmöglich machten; um zehn Jahre und darüber verſpätet erſchienen alle Unternehmungen, welche den Fortſchritt, oder die Bewegung wenigſtens, bezeichneten. Julius von Tarent 1785, Clavigo 1786, Götz gar nicht. Die Räuber und Kabale und Liebe nicht. Fiesko ausnahmsweiſe durch beſondern Antheil des Kaiſers — der ſogar die Einrichtung nach öſterreichem Schnitt ſelbſt übernahm — ſchon vier Jahre nach der Mannheimer Aufführung. Wogegen Menſchenhaß und Reue am 14. Novbr. 1789, nur fünf Monate nach dem erſten Erſcheinen in Berlin, gegeben wurde. Die Erweiterung des Shakeſpear'ſchen Repertoirs gerieth in den 90er Jahren völlig ins Stocken. An Einführung der jambiſchen Sprache wurde bis über den Wechſel des Jahrhunderts nicht gedacht; ſelbſt die proſaiſche Bearbeitung des Don Carlos blieb dem Repertoir fremd. Das Wiener Nationaltheater ſollte den geſchichtlichen Beweis liefern, daß die opulenteſten Mittel, der liebevollſte Schutz an die Schauſpielkunſt vergeudet ſind und der Nation nichts nützen, wenn die Kraft des freien Geiſtes ſich ihrer nicht bemächtigen darf. Die kleinen Hoftheater von Dresden, Schwerin, Weimar, Gotha, Mannheim, die ganz auf ſich geſtellten Prinzipalſchaften in [illegible]pzig und Hamburg haben die Kunſt erzogen und auf ihren Gipfel getragen, die Wiener Bühne hat, bei ihren gewaltigen Mitteln, der Entwicklung keinen einzigen Impuls gegeben; nirgends iſt ſie vorangegangen, nichts hat ſie gewagt, nichts ſelbſtändig unternommen.

Die Wiener Kunſtgenoſſenſchaft hat keine andre Kraftäußerung aufzuweiſen, als die in ihrem rühmlichen Kampfe gegen die Burleſke. Die Zeit der Noth rief damals Energie und Gemeinſinn hervor, die Zeit der behaglichen Sicherheit, des bequemen Sichgehenlaſſens, die nun gekommen war, der Mangel an Aufforderung zu höherer Anſtrengung der Produktionskraft, welcher aus der bürgerlichen Haltung des Repertoirs hervorging, machte die Genoſſenſchaft üppig, herabgeſtimmt, ſelbſtiſch, kleinlich und allen böſen Umtrieben um ſo zugänglicher.

In der That ſchien der Theaterunfug hier mit den Wohlthaten und mit der Läſſigkeit des Regimentes zu wachſen. Kaiſer Joſeph II. war unermüdlich in Gnadenbeweiſen, Gehaltserhöhungen, Penſionen. Er führte die ſechswöchentliche Ferialzeit im Sommer zur Erholung für die Schauſpieler ein, ſein Nachfolger Leopold II. verlieh ihnen Rang und Penſionsberechtigung gleich den Staatsbeamten, die Cavaliere wetteiferten mit dieſer Freigebigkeit, mehr als ein ſchlechter Haushalter unter den Künſtlern hatte die Deckung ſeiner Schulden hochadliger Großmuth zu danken. Dabei aber ſtieg die Läſſigkeit, Parteilichkeit und Vortheilsmacherei der dirigirenden Ausſchüſſe ſo ſehr, und Stephanie d. j. ermüdete Joſeph's II. Geduld durch ſeine Herrſchſucht, Agitation, Verhetzungen und Angebereien dergeſtalt, daß er im Februar 1789 den Ausſchuß aufhob und die künſtleriſche Direction in eines einzigen Schauſpielers Hand legte; den er aber, ſeinem Syſtem getreu, von dem Perſonal erwählen ließ. Die Wahl fiel auf Brockmann. Die Partei der Stephanie's war verdrängt, ja der Kaiſer, um ſie in der Perſon des älteren Bruders zu vernichten, — deſſen Anſehn dem jüngeren als Bollwerk ſeiner Umtriebe diente, und deſſen Spielweiſe altersſchwach und läſtig wurde — erbot ſich dieſen mit ſeinem ganzen Gehalte zu quiesciren. Der aber verſicherte dem Kaiſer ſeiner größten Kräftigkeit und äußerſten Beſſerung: Sr. Majeſtät noch länger zu dienen, worauf der Kaiſer ihm verdrießlich erwiderte: „Meinetwegen! Wenn ſich's das Publikum länger gefallen läßt, ich will mir's gefallen laſſen“, und ſo die beabſichtigte Radikalreform gelähmt blieb. Wir werden weiterhin ſehen, wie ſehr dieſe gutmüthige Nachgiebigkeit gegen die Perſonen, der Sache ſchadete.

Brockmann ergriff das Steuer mit allem Ernſt und Eifer. Er hatte von Schröder gelernt, und glaubte, was bald zu Reibungen Anlaß gab, ihm auch an Eigenwillen nicht nachſtehen zu dürfen. Was war aber in den Verhältniſſen, die er vorfand, auch nothwendiger, als eine, wenn ſelbſt ſtarre Conſequenz? Er ſuchte das Repertoir zu heben, brachte ſogar gleich im erſten Jahre Shakeſpear's Coriolan in Schink's Bearbeitung auf die Bühne. Sie gefiel nicht und Brockmann hielt es ſogar für nöthig, in ſeiner am Ende des Jahres veröffentlichten Rechenſchaft über ſeine Direction, das Unternehmen zu entſchuldigen.

Im nächſten Jahre ſtarb Kaiſer Joſeph, der große Wohlthäter der deutſchen Schauſpielkunſt, und eine bedenkliche Theaterkriſis begann. Zu der ſchon 1787 wieder eingeführten opera buffa wurde nun auch wieder opera seria und Ballett hergeſtellt*). Der bisherige kaiſerliche Zuſchuß von 10,000 Fl. mußte unter der Oberdirection des Grafen Ugarte beinahe verzehnfacht werden. Betrug der Beamten, Eingriffe der Vornehmen, Läſſigkeit und Faulheit der Italiener, Uneinigkeit und Kabale nahmen ſo überhand, daß kein andres Mittel fähig ſchien, all die Fäden der eingeſchlichenen und durch Duldung ſanctionirten Mißbräuche zu durchſchneiden, als indem man das Theater verpachte. An ſolch eine Giftkur mußte bei dem vorhandenen kranken Zuſtande gedacht werden. In der That wurde das Theater im Juli 1792 ausgeboten, noch aber kam die Verpachtung nicht zu Stande.

Dieſe Verwirrung hatte Brockmann benutzt, um ſeine Direction zu ſtärken. Neben dem Rechte, die Stücke zu wählen und zu beſetzen, war ihm auch das der Engagements und Verabſchiedungen zuertheilt werden. Er zog 1791 Bergopzomer und Ziegler wieder herbei und gewann Klingemann, aus Schröder's Schule, für das Liebhaberfach, dachte auch durch eine Verſchärfung der Theatergeſetze die Zügel ſeiner Herrſchaft noch ſtraffer anzuziehen; da ſtellte ein geſchloſſener Widerſtand des Perſonals ſich ihm entgegen.

---

*) In demſelben Jahre war die wiedereingerichtete deutſche Oper, welche Mozart's und Gluck's Werke aufgeführt, abermals aufgelöſt worden. Merkwürdig, daß in demſelben Jahre Gluck in Wien ſtarb.

Lange genug hatten die Schauſpieler ſich von dem Mitgenuß der Direction ausgeſchloſſen geſehen, jetzt ſchien ihnen der Moment gekommen, die Alleinherrſchaft wieder zu ſtürzen, welche der etwas unfeine Brockmann durch ſein rückſichtsloſes Benehmen leider in Mißkredit gebracht hatte. Die angeſehenſten Veteranen, Müller und Frau Weidner, traten an die Spitze der Oppoſition und erwirkten vom Kaiſer Franz II. die Beſtätigung der Joſephiniſchen Geſetze. Der Zwieſpalt, welcher nun in der Geſellſchaft ausbrach, ſtürzte die Einzeldirection und Brockmann, da inzwiſchen ſein Beſchützer Graf Ugarte abtrat und Graf Roſenberg die Oberhofdirection wieder übernahm.

Der gewählte Fünfer-Ausſchuß wurde im November 1792 wieder hergeſtellt, aber er erlangte ſeinen alten abgeſchloſſenen künſtleriſchen Geſchäftskreis nicht wieder. Es wurde zwiſchen den Kunſtverſtändigen und der oberſten Direction die mittlere Inſtanz wieder eingeſetzt, welche Joſeph II. abgeſchafft hatte, und der Stadthauptmann Graf v. Kueſſtein, der ſie bekleidete, ſetzte ſich vor: Dalberg's Beiſpiel nachzuahmen. Er führte den Vorſitz in den berathenden Verſammlungen, in welchen alle wichtigen Angelegenheiten zwar nach Stimmenmehrheit entſchieden werden ſollten, wobei er ſich aber vorbehielt, die Beſchlüſſe nach ſeinem Dafürhalten abzuändern. Die Regiſſeure hatten demnach im Grunde nur die Beſtimmungen des Herrn Stadthauptmanns auszuführen. Sie wechſelten von nun an ſogar alle Wochen im laufenden Dienſte, konnten alſo wenig mehr als Inſpicienten ſein; die Souveränetät der künſtleriſchen Leitung hatte einen ſtarken Stoß erlitten.

Auch dieſe Einrichtung dauerte nicht ein Jahr. Im October 1793 wurde wegen Kränklichkeit des Grafen Roſenberg, der Staatsbuchhalter Graf von Straſoldo dem Stadthauptmann Grafen von Kuefſtein beigeordnet; ein Doppelregiment, das beiſpielloſe Verwirrungen, Reklamationen und Klagen hervorrief. Das Perſonal wurde gänzlich entmuthigt. Mehrere ältere Mitglieder waren quiescirt worden, die Frauen Weidner und Sacco erbaten ſich dieſelbe Erlöſung aus dieſen Wirren.

Endlich kam das ſeit zwei Jahren gehegte Verpachtungsproject doch zur Ausführung; im Auguſt 1794 übernahm der k. k. Hofbanquier und Truchſeß Freiherr von Braun als Vicedirector das Theater auf eigne Rechnung, alſo mit unbeſchränkter Verfügung, mit Ausnahme der Abhängigkeit von der oberſten Hoftheatral-Direction des Grafen Colloredo. Er hob den Reſt der von Joſeph eingeſetzten künſtleriſchen Selbſtregierung, die Wahl der Regiſſeure, auf und ernannte die Brüder Stephanie, Weidmann, Lange, Brockmann, Klingemann und den Theaterdichter und Sekretär Alxinger dazu*). So war die techniſche Leitung alſo in noch zwei Stücke mehr zerlegt, um ſo mehr geſchwächt, und die Machination der Sonderintereſſen nur vermehrt, die der Vicedirector, bei ſeinem Mangel an Fachkenntniß, nicht zu hindern, kaum zu erkennen vermochte.

---

*) Von 1789 bis 1794 hatte Jünger dieſe Stelle bekleidet.

Die Verwaltung wenigſtens kam nun wieder zu Ordnung und Einheit, das Burgtheater wurde erweitert und neu decorirt, die italieniſche Oper und das Ballett von den erſten Talenten der Zeit gehoben*). Auch dem deutſchen Schauſpiele wandte der neue Director vielen guten Willen zu, war um die Erwerbung neuer Talente bemüht, ermunterte die Dichter, aber der Mangel eines eigentlichen Mittelpunktes in der künſtleriſchen Leitung zeigte ſich am flauen Fortgange der Produktionen. Alxinger ſollte den Lebensnerv für die Führung abgeben, er war nicht dazu gemacht. Als er, im Mai 1797, geſtorben war, glaubte Herr von Braun nichts Beſſeres thun zu können, als Kotzebue zur Annahme der erledigten Stelle, mit erweiterter Machtvollkommenheit, zu bewegen. Er hatte ſeit neun Jahren mit beiſpielloſem Succeß für die Bühne geſchrieben, dabei den außerordentlichſten Takt für die theatraliſche Wirkung bewieſen, in Petersburg ſchon zwei Jahre lang als Secretair des Intendanten das deutſche Theater dirigirt, ſo ſchien er ganz befähigt, durch ſein Anſehen die Partei- und Sonderintereſſen im Perſonal zu dominiren und lebhafteren Schwung und neues Leben in die künſtleriſche Thätigkeit zu bringen.

---

*) Von den Sängern Marcheſi, Creſcentini, Brizzi, den Sängerinnen Tomeoni und Seſſi, den Ballettmeiſtern Vigano, Gioja und Traſieri.

Er trat ſeine Wirkſamkeit im Januar 1798 an, aber ſchon im December deſſelben Jahres war es damit zu Ende. Seine Amtsführung bezeichnet den Gipfel der innern Zerrüttung und brachte allen Unfug zur Sprache, durch welchen die Selbſtſucht der Einzelnen bisher die gute Sache verrathen hatte.

Kotzebue, dem Brockmann und Klingemann als Regiſſeure des Schauſpiels, Weidner für die abermals neu errichtete deutſche Oper zur Seite ſtanden, griff die eingeriſſenen Mißbräuche ſchonungslos an. Bisher waren z. B. die neuen Stücke, worin keiner der Regiſſeure zu glänzen vorausſah oder worin ein Anderer glänzen konnte, beſeitigt worden; Kotzebue zog ſie hervor und verſchaffte ihnen Erfolg. Bei der Vertheilung hatten die Ausſchußmitglieder die Rollen neben ſich abſichtlich mit ſchwachen Subjekten beſetzt, damit ihr Spiel um ſo mehr hervorleuchte. Kotzebue führte die gute Beſetzung der Nebenrollen durch und drang auf harmoniſche Darſtellungen, die bei der Herrſchaft des Egoismus bisher nicht hatten gedeihen können. Er eiferte darum auch gegen das Predigen und Schreien, das einige Veteranen noch auffallend auszeichnete. Er drang darauf, daß alle drei Wochen ein neues Stück gegeben werde, wogegen die Bequemlichkeit der Regie ſich auflehnte und hinter den, in richtiger Anwendung auch richtigen Grundſatz verſchanzte, daß das Publikum nicht zu Neuigkeitsſucht verwöhnt werden müſſe. Wohl einſehend, daß das Perſonal veraltet, und mit den feſtgeſeſſenen Prätenſionen der Veteranen nichts auszurichten ſei, benutzte er den Tod des ältern Stephanie und berief **Koch** (Eckardt) mit ſeiner Tochter Betty. Ein talentvoller, feiner junger Mann **Rooſe**, die geniale Frau **Stollmers** (die ſpäter berühmte Sophie Schröder) waren ſchon früher auf ſeine Empfehlung angeſtellt worden, ſo konnte er ſich auf friſche Kräfte von norddeutſcher Bildung ſtützen; was freilich nur die Empörung der Eingeſeſſenen vermehrte. Hätte Kotzebue gehabt, was zu allem Regieren das Nothwendigſte iſt, innere Haltung und Würde des Charakters, ſo hätte es ihm trotz aller feindlichen Elemente im Perſonal gelingen müſſen, ſeinen an ſich richtigen Maßregeln den Sieg zu verſchaffen; aber die Eigenſchaften, die überall Hader hervorriefen, wo er ſich nur gezeigt, verfehlten auch hier nicht, ſeinen Gegnern eine Art von Berechtigung zum Angriff gegen ihn zu geben. Er brachte durch Stichelreden, Voreiligkeiten, übermüthige Drohungen und durch ein beleidigendes Fühlenlaſſen geiſtiger Ueberlegenheit die Schauſpieler unnöthigerweiſe immer mehr auf, während er doch nicht vermeiden konnte, in praktiſch künſtleriſchen Fragen ſich gegen die erfahrenen Leute von Fach große Blößen zu geben. Dieſe ſtete Calamität der Literatendirection wurde durch abermalige Wiederholung des Mißgriffes nur ſchlimmer: daß auch er ſeine Macht durch öffentliche Kritik ſicherſtellen wollte. Daß er, als die offne Beurtheilung der Darſtellungen und die Vertheidigung der Direction gegen verſchiedene Angriffe zu vielen Anſtoß gab, ſich damit anonym in die Hofzeitung zurückzog, machte die Sache nur ſchlimmer. Der alte Müller, der freilich auch zu Kotzebue's Gegnern gehörte, ſchreibt von dieſer Zeit: „Ich habe manche Zerrüttungen bei unſrer Bühne erlebt, doch nie war die Geſellſchaft ſo getheilt, ſo mißmuthig, ſo verſtimmt und geſpannt, als jetzt."

Der alte Agitator Stephanie d. j. war geſchäftig. Kotzebue wurde verdächtigt, als habe er in ſeinem Dorf im Gebirge die Wiener Freiwilligen perſifliren wollen, man ſtellte in allen Angriffen voran: daß er ein Fremder ſei, verrief ihn als einen Jakobiner, ſo daß er es für nothwendig hielt, öffentlich ſeine monarchiſche Geſinnung zu erklären. Man ſetzte offenbar ganz ähnliche Mittel gegen ihn in Bewegung, wie die Stegreifcomödianten ehemals gegen Sonnenfels. Endlich traten dreizehn Mitglieder mit förmlichen Anklagen über Despotie und Parteilichkeit gegen Kotzebue hervor, für welche Herr v. Braun einen ordentlichen Gerichtstag anſetzte. Kotzebue hat dieſen in ſeiner Biographie ausführlich beſchrieben und wie er ſelbſt dabei das Protokoll und zugleich ſeine Vertheidigung geführt habe.

Die eigentlichen Klagepunkte waren ſchwach, kleinlich, oft kindiſch, und der ganze Vorgang iſt wieder eine Beſchämung in der Geſchichte des Schauſpielerſtandes. Alte Leute — wie Müller, der am Rande des Grabes ſchwankte und ſchon ſeit einem Jahre um ſeine Quiescirung anhielt — klagten über Zurückſetzung gegen die kräftigeren, neuangeſtellten Künſtler. Lange beſchwerte ſich: ihm ſeien Rollen von wenig äſthetiſchem Werthe zugetheilt, auch einmal zwei anſtrengende Rollen an zwei Tagen nacheinander von ihm gefordert worden; Frau Roußeul: daß Kotzebue nicht zu beurtheilen verſtehe, wie viel Zeit zum Einſtudiren oder Repetiren einer Rolle nöthig ſei; auch der robuſte Brockmann klagte, es würden ihm zu große Anſtrengungen zugemuthet, Kotzebue behandle die Schauſpieler wie Kühe, die ein ſchlechter Landwirth ſo lange melke, bis Blut käme, und was der Albernheiten mehr waren. Er, der vor vier Jahren um Mißbrauch der Gewalt das Directorat verloren hatte, ſchrie jetzt am meiſten über Deſpotie. Ziegler und Frau von Weiſſenthurn*) ſahen ſich in ihrer Eigenſchaft als Autoren zurückgeſetzt. Stephanie, der durch Krankheit verhindert war, bei der Unterſuchung zu erſcheinen, hatte ſeine Beſchwerden über Zurückſetzung und über Kotzebue's Mangel an Sachkenntniß ſchriftlich, und in rohem, ungeſitteten Tone eingereicht u. ſ. w.

---

*) Sie war 1789 an die Stelle der Katharina Jaquet getreten, welche drei Jahre vorher geſtorben; erſetzen konnte ſie ſie nicht.

In Folge von Kotzebue's Vertheidigung lautete das Urtheil dahin, daß die Klagen „gänzlich unſtatthaft und grundlos“ ſeien, und Herrn Stephanie ſein „unanſtändiger und ungeſitteter Ton ernſtgemeſſenſt verwieſen wurde.“

Und ſollte man glauben, daß demungeachtet der Oppoſition das Feld geräumt wurde?

Die Direction mußte ſich eingeſtehen, daß Kotzebue nicht geeignet war, das Inſtitut zuſammenhalten, ſie ſelbſt, ohne künſtleriſche Capacität, fühlte ſich der Aufgabe nicht gewachſen: die unzufriedenen Mitglieder entbehrlich zu machen und verſtändigen Maßregeln Achtung zu verſchaffen. Schröder pflegte dergleichen maſſenhaften Demonſtrationen durch maſſenhafte Verabſchiedungen zu begegnen, ohne ſein Theater ſchließen zu müſſen; aber er war auch der künſtleriſchen Hülfsmittel zu ſchneller Neugeſtaltung der Dinge mächtig. Der Hofbanquier Truchſeß von Braun konnte ſich nicht anders helfen, als indem er der Anarchie nachgab, die von Kotzebue angebotene Amtsentſagung annahm und ihn mit einer Penſion von 1000 Fl. entließ. Stephanie ſchüttelte ſeinen Verweis ab und rühmte ſich, in öffentlichen Blättern ſelbſt, ſeines Sieges. Und gab die Thatſache ihm nicht Recht?

Die beiden Regiſſeure Brockmann und Klingemann blieben auf ihren Poſten. Herr von Braun kehrte zum Wahlſyſtem zurück, um einen Dritten, einen Mann des Vertrauens, zur Ergänzung eines dirigirenden Ausſchuſſes zu erhalten und wandte unendliche Bemühung daran, den einſtimmig gewählten alten Müller zu bewegen, wenigſtens auf drei Monate beizutreten, um durch ſein Anſehen Ruhe und eine neue Organiſation herzuſtellen. Selbſt der Kaiſer legte das dem Veteranen ans Herz, die Theateranarchie hatte alle Autorität ganz kleinmüthig gemacht.

An dieſem Ausgange der zweiten Periode inneren Theaterkrieges muß der eigenthümlichen Macht der Wiener Schauſpieler, die aus der Anhänglichkeit des Publikums, Adels und Hofes hervorging — und die ſchon die Stegreifſpieler ſtützte — viel Antheil zugeſchrieben werden. In keiner Stadt Deutſchlands war dieſe Anhänglichkeit ſo groß und ſo unverwüſtlich. Der Künſtler, der eine Reihe von Jahren dem Publikum gefallen hatte, war ihm zu einem Familiengliede geworden, das man, ſelbſt wenn es dumme Streiche macht, nicht im Stiche läßt. Ein alter Schauſpieler, der ſich gekränkt fühlte, oder den man gar früher penſioniren wollte, als er ſelbſt es begehrte, war immer ſicher, wie die unterdrückte Unſchuld, alle Stimmen auf ſeiner Seite zu haben. Dieſe Art von Pietät für die Perſonen, denen man Erheiterung, Erſchütterung und Erhebung verdankte, ſtieg, wie geſagt, bis in die höchſten Kreiſe und erwarb dem Talente oft eine übertriebene Rückſicht: aber wenn ſie auch dem Fortſchritte der Kunſt vielfach hinderlich war, blieb ſie immer ein ſchönes Zeugniß für die warme und treue Empfänglichkeit der Wiener und ein Quell ſteter Krafterneuerung und productiver Stimmung für die Künſtler.

Aus dieſem Verhältniſſe erklärt ſich's auch zum Theil, daß die Aufregungen des Perſonals kein Ende nahmen, bis nicht auch die zweite Generation der Wiener Schauſpieler — wie die erſte der Stegreifſpieler — durch Penſionirung und Tod beſeitigt worden war. Aus ihrem Kampfe gegen die Burleske brachten ſie unruhiges, ſtreitfertiges Blut mit, und die vielfachen Schwankungen der Direction, das Wechſeln zwiſchen allzulockern republikaniſchen und beleidigend despotiſchen Formen, konnten die Aufregung nur vermehren und den künſtleriſchen Gemeinſinn zerſtören. Das Gedeihen der Schauſpielkunſt iſt — ihrer collectiven Natur nach — immer von der Organiſation ihrer Leitung abhängig, und die vielfachen Experimente, welche in Wien damit gemacht worden ſind, geben darüber die merkwürdigſten geſchichtlichen Lehren.

Mit dem Wechſel des Jahrhunderts tritt das Wiener Nationaltheater in eine neue Phaſe. Faſt alle Talente aus der Stegreifzeit und der franzöſiſchen Schule verſchwinden. Der alte Jaquet, Jautz und der ehemalige Jackerl Gottlieb, auch Frau Sacco, waren 1793, Frau Weidner 1794 penſionirt worden, dem alten Müller geſchah es 1801. Der ältere Stephanie war 1798 geſtorben, der jüngere und Schutz folgten ihm 1800, Bergopzomer war ganz ins Hintertreffen gerathen. Der Komiker Weidmann blieb in Anſehen, war aber von jeher nur bei der Natur in die Schule gegangen; Lange, dem freilich noch eine franzöſiſche Nüance anhing, rückte in das Anſtands- und Charakterfach ein. Die übrigen Talente gehörten alle der allgemein herrſchenden Richtung an, deren Prototyp Schröder war und die ſich an ſeinen, Iffland's und Kotzebue's Dramen nährte. Allen galt die Natur zum Muſter, nur ſah freilich Jeder die Natur anders.

Brockmann zeigte ſich noch immer als Schröder's wahrheitstreuer Jünger; Rollen, wie der Oberförſter in Iffland's Jägern und humoriſtiſche Väter ſpielte er meiſterhaft, aber es widerfuhr ihm, was Künſtlern von beſchränkter Schöpfungskraft leicht begegnet, er war manierirt geworden. Die Züge und Ausdrucksweiſen, welche ihn wohl kleideten, hatte er mit der Zeit überboten, weil er ſie, gewiß damit Eindruck zu machen, vorzugsweiſe anwandte. In der Schwachheit, gern die Lacher für ſich zu haben, hatte das lachluſtige Wien ihn nur immer mehr beſtärkt.

Frau Adamberger war in das ältere Charakterfach übergetreten und hatte eine ganz neue Reihe von Kunſtgebilden auf dieſem Gebiete mit all ihrer Wärme und Wahrheit, erfinderiſchen Laune und treffenden Charakteriſtik begonnen.

Aber das Perſonal hatte ſich auch durch neue Talente weſentlich verbeſſert. **Klingemann**, **Koberwein** und **Rooſe** vertraten die jugendlichen Fächer, und der letzte insbeſondre brachte in das Luſtſpiel eine Leichtigkeit und Eleganz, die bis dahin vermißt worden war und für die Glanzperiode des Converſationsſtückes im neuen Jahrhundert tonangebend wurde. **Betty Koch**, bald ſeine Frau, verſtärkte dieſe Wirkung, ihr Vater war ein unvergleichlich vortheilhafter Erſatz für die Brüder Stephanie. Der jüngere **Baumann**, der bisher auf dem Volkstheater geglänzt hatte, trat Weidmann in derb- und niedrig-komiſchen Rollen zur Seite, Rollen, wie Matz im Intermezzo, Peter Gutſchaf in den Organen des Gehirns ſpielte er vortrefflich. **Lippert**, der meiſt als Bariton in der Oper beſchäftigt war, zeigte ſich auch als Chevalier im Schauſpiel. Unter den Damen zeichneten ſich noch Frau **Stollmers** damals im naiven Fache aus, Frau von **Weiſſenthurn** bekleidete das ſentimentale mit dem zu dieſer Zeit beliebten, etwas weinerlich abgeſtoßnen Tone, aber immerhin mit einem feinen Geiſte*). An zweiten Talenten war das Perſonal reich genug, um das

---

*) Kotzebue warf ihr verzerrte Mienen, kreiſchendes Organ und ſtetes Kopfnicken vor.

Enſemble abrunden zu können, und ſo ſetzte ſich denn mit Ablauf des Jahrhunderts die Wiener Schauſpielkunſt in der bürgerlich-proſaiſch-natürlichen Richtung feſt, welche in Hamburg, Berlin und Mannheim ſchon mehr als zehn Jahre früher ſich vollendet, ja über welche die Mannheimer Schule ſchon hinauszugehen verſucht hatte und deren man nun im übrigen Deutſchland ſchon müde zu werden anfing.

Luſtiger und harmloſer als die Betrachtung der Verwirrung, Corruption und ſchleppenden Entwicklung des Nationaltheaters an der Burg iſt der Blick auf die neu erſtandenen Wiener Volkstheater. Wenn die höhere Schauſpielkunſt ſich nur mit ſo großen Mühen und Kämpfen, und auch nur in beſchränkter Gattung, in Wien ausbilden konnte, weil ihr eben der günſtige Boden einer allgemein und gleichmäßig dafür gereiften Bildung im Publikum, weil ihr die Freiheit der Entwicklung fehlte, ſo behauptet dagegen Wien vor allen deutſchen Städten den unbedingten Vorrang: der ächt deutſchen volksthümlichen Komik den gedeihlichſten Boden dargeboten zu haben. Keine dramatiſche Gattung hat ſich in Wien ſo geſund und naturmäßig entfaltet, als die Poſſe. Es war, als ob alle Adern des Volkshumors im ganzen Vaterlande, in dieſen luſtigen Wiener Springquell ausliefen, den die heitre Sinnlichkeit, der gemüthliche Witz, die harmloſe Selbſtironie immer wieder neue hervorlockte und doch und immer höher zu treiben ſuchte. Die Elemente der mittelalterlichen Faſtnachtsſpiele waren hier unvertilgbar eingelebt und thaten immer neue und friſche Nahrungsquellen auf.

Die ausgeartete Burleske war kaum vom Burgtheater vertrieben, ſo hatte ſich die volksthümliche Komik in ihrer unbezwingbaren Kraft und Daſeinsberechtigung in das Luſtſpiel gedrängt. Hier war ſie, wie wir geſehen, der höheren Entwicklung hinderlich und konnte dabei ihr eigenthümliches Leben auch nicht entfalten. So dauerte denn dieſer Behelf nicht lange, das Wiener Theaterleben hatte geſunde Kraft und reiche Mittel genug, um die ſchwächende Krankheit dieſer Vermengung der ungleichartigen Gattungen an ein und derſelben Bühne, zu überwinden. Auf den Vorſtadtbühnen erhob das Poſſenhafte ſich nach und nach immer mehr, um ſich bald in voller Selbſtändigkeit herzuſtellen. Schon 1781 eröffnete der Prinzipal Karl von Marinelli in der Leopoldſtadt ſein neuerbautes Theater und damit die Heimathsſtätte für die ächt deutſche Volkspoſſe, die durch ein halbes Jahrhundert hier ihre eigenthümliche Vollendung finden ſollte.

Alles, was auf dieſer Bühne vorging, war ſchlechthin aus der Denk- und Empfindungsweiſe des Volkes, und gerade des Wiener Volkes, hergenommen, der Lokalton durchdrang Compoſition, Ausarbeitung und Darſtellung der Stücke.

Die Hafner'ſchen Poſſen wurden von dem Schauſpieler **Perinet** neu bearbeitet, ſeine Genoſſen **Hensler** und **Huber** brachten neue hervor; mindeſtens wurden ſie mit Liedern geſchmückt, häufig ganz als komiſche Singſpiele behandelt. Ein trefflicher populärer Componiſt, **Wenzel Müller** machte, daß Niemand ſich der Wiener Schwänke erwehren konnte, er heftete ſie förmlich in jedes deutſche Ohr. Geſänge, wie: „Wer niemals einen Rauſch gehabt“ und viele andre ſind unverlierbare Volkslieder geworden. Aber auch dem Hange unſres Volkes zum Wunderbaren that dieſe Bühne genug. Die Zauber- und Maſchinencomödie war nicht verloren gegangen, das Volk fand ſeine Sagen und Märchen, bunt und luſtig ausſtaffirt hier neben alltäglichen Vorgängen, und neben dem Neuſonntagskinde und den Schweſtern von Prag machte auch Donaunymphe und Teufelsmühle von hier aus ihre Triumphzüge über alle deutſchen Bühnen hin.

Das war das alte Burleskenweſen wieder, aber in ſeiner Wiedergeburt offenbar wärmer und inniger geworden. Das Marionettenhafte der Geſtalten hatte ſich immer mehr zu Fleiſch und Blut verwandelt, denn die herrſchende Kunſtrichtung hatte auch auf dieſem Gebiete zu Natur und Charakteriſtik gedrängt. Der Stoff zu den Darſtellungen war — ganz wie bei den alten Faſtnachtſpielen — großentheils von den Thorheiten und Gebrechen des nächſtumgebenden Lebens genommen, und ſo wetteiferte ihre faſt handgreifliche Treue mit dem friſcheſten und körnigſten Humor.

Daß das alte Element der bloßen Poſſenreißerei auch noch im Schwange war, daß Grimaſſe und leere Faxe, unverſchämte Scherze, Schimpfreden und Prügel noch ihren Cours hatten, darf bei der eigens für das Volk beſtimmten Bühne nicht auffallen.

Der wichtigſte Schauſpieler des Leopoldſtädter Theaters war der Komiker Laroche, der eigentliche Fels, auf den das Volkstheater gegründet worden iſt. Seine Komik ſtammte in gerader Linie von den berühmten Wiener Hanswürſten her, ja in ihm lebten alle urſprünglichen Traditionen dieſer Maske, lebten die Erinnerungen an Stranitzky wieder auf. Auch er hatte ſich die Maske eines Bauern angeeignet, aber die eines öſterreichiſchen; und wie Stranitzky's Attribut der ſalzburger grüne Hut geworden, ſo wurde es für Laroche der Bruſtfleck mit dem aufgenähten rothen Herzen, und wie jener den Namen Hanswurſt, hatte dieſer den Namen „Kasperl" angenommen. Er blieb dabei der uralte, unſterbliche Kurzweiler, der tölpiſche, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhabers im Stücke.

Der Name Kasperl iſt der letzte, wahrhaft volksthümlich gewordene, unter dem der Luſtigmacher noch heut auf dem Puppentheater fortlebt. Nach ihm hieß das Leopoldſtädter Theater allgemein das „Kasperltheater"; die damals in Wien curſirende Münze der Viertelkronen, welche 34 Kreuzer galten, wurden „Kaſperle“ genannt, weil ein Platz im Parterre des Leopoldſtädter Theaters gerade ſo viel koſtete.

Wie ſehr dem Volke ſeine Kaſperlcomödien am Herzen gelegen, davon erzählt Caſtelli einen treffenden Zug. Zu der beliebten Vorſtellung: „Kaſperl der Mandolettikrämer“, ſah er ſchon in der frühen Nachmittagsſtunde die Menge ſich vor der Thür des Theaters drängen, ſtoßen und durcheinander ſchreien. Plötzlich öffnet der Prinzipal Marinelli ein Fenſter im oberen Stock, über der Eingangsthür, und zornig, daß man ihn im Mittagsſchlafe ſtört, ruft er hinab: „Ruhig! Stille! Wann der Lärm nicht aufhört, laß ich heut gar keine Comödie ſpielen.“ Und Todtenſtille verbreitet ſich über die tobende Menge, dieſe furchtbare Drohung zähmt die Unbändigſten unter Alt und Jung.

Caſtelli ſchildert Laroche als einen gedrungenen Mann mittlerer Statur, von lebhaften Augen, ſtark markirten Zügen. Er war im bürgerlichen Leben ein ernſter, griesgrämiger Mann. Alle ſeine Bewegungen waren eckig und dadurch lächerlich. Den gemeinen Wiener Dialekt ſprach er mehr breit als rund und hing oft gewiſſen Wörtern noch einzelne Buchſtaben an. Wenn ſein Herr z. B. ihm etwas befohlen, er ſich herkömmlich geweigert, endlich der Herr den Degen gegen ihn gezogen hatte, ſo ſagte er: „Laßt's ſtecken! era geht ſchon.“ Und hierauf ging er mit langen Schritten, beide Arme vor ſich ausbreitend, ab. Es war das uralte groteske Luſtigmacherweſen, es waren die alten Geberden, Stellungen und Lazzi, die ihm Stranitzky's Beliebtheit erwarben. Er extemporirte viel, aber immer nur Spaßhaftes, niemals Witziges, und Beifall und Gelächter galt meiſt ſeinem Geſichterſchneiden, ſeinen einzelnen Schwänken und der geſchickten Unbehülflichkeit, die ſein Spiel beſonders charakteriſirte. Er ſang entſetzlich, aber ſeine Lieder in den Singſpielen und Zauberſtücken, in denen er die Schildknappen — wie den Kaspar Larifari — ſpielte, waren dennoch höchſt willkommen.

Zu den Späßen, die ſeiner Erfindung zugeſchrieben werden, gehört die Scene in Don Juan, da der Diener die Inſchrift am Denkmale des Komthurs falſch lieſt und die Reden des Eremiten mißverſteht. Sie muß, trotz ihrer ſalzloſen Plattheit, ſehr beliebt geweſen ſein, da man es für vortheilhaft hielt, ſie in den Dialog der Mozart'ſchen Oper einzuſchieben, wo ſie ſich denn noch heut zu Tage, zum Hohne alles guten Geſchmackes, befindet. Von ſeinen plötzlichen Einfällen mag einer Zeugniß geben. Als ſein Herr, der Liebhaber, mit ſeiner Geliebten allein war und vor ihr auf den Knien lag, ſteckte Kasperl plötzlich den Kopf durch die Thüre und ſchrie ſchnell herein: „Steh auf, Bettelſtudent, die Hoſen g'hört nit Dein!“ und war wieder verſchwunden. Wie ſollte danach der arme Liebhaber ſich wieder in ſeine zärtlichen Redensarten finden!

Von Kasperl's Beliebtheit noch eine Probe. Wenn er ſich beim Coſtümiren verſäumt hatte, der Schauſpieler auf der Scene ſchon extemporiſirte, um ſein Ausbleiben zu maskiren, der Inſpicient ängſtlich in die Garderobe gelaufen kam und ihn um Gotteswillen bat zu kommen, ſagte Laroche phlegmatiſch: „Macht's die Thür auf“, und nun ſchrie er aus vollem Halſe: „Auwedl, auwedl, auwedl!“ mit welchem Rufe er aufzutreten pflegte, und das Publikum begrüßte die ferne Stimme ſeines Lieblings mit ſchallendem Gelächter, da er noch mit dem Anzuge beſchäftigt war.

Unter den andern Komikern, welche bis zum Ende des Jahrhunderts auf dem Leopoldſtädter Theater glänzten, zeichnete ſich Baumann der ältere durch unwiderſtehliche Trockenheit und durch den merkwürdigen Kontraſt aus, in welchem er Rede und Geberde zu einander zu ſtellen wußte. Dadurch wurde die Parodie ſein eigentliches Gebiet. „Prinz Schnudi“ z. B. wurde durch ihn zu einem wahren komiſchen Heldengedicht, er wußte die Karikatur durch die conſequenteſte Uebereinſtimmung der Darſtellung zum wirklichen Charakter zu erheben. Auch der beſoffene Hausmeiſter im Neuſonntagskinde war eine ſeiner ergötzlichſten Rollen.

Baumann der jüngere, den wir am Ende dieſer Periode als Mitglied des Burgtheaters gefunden haben, wirkte beſonders durch einen preciös komiſchen Ernſt, durch eine Art von luſtigem Ingrimm, mit dem er ſeine Reden kurz und keck hervorſtieß. Dabei war ſein Geſicht von großer Beweglichkeit und das R in ſeiner Sprache ſchnarrte auffallend. Der Schneider Wetz in den Schweſtern von Prag war ſeine Forcerolle.

Anton Haſenhut eignete ſich wieder einen beſondern feſtſtehenden Charakter unter dem Namen Thaddädl an, für den nun eine Menge von Stücken geſchrieben wurden. Er hatte die Dienerrolle ſchon modificirt, war ein Lehrburſche, läppiſch, furchtſam, dumm, aber wortwitzig. Seine Maskeneigenheit war ein Zopf, der hoch am Wirbel gebunden, wagerecht abſtand, eine Sprache hatte Haſenhut ſich dazu erfunden, die wie das Schmettern eines Kindertrompetchens klang. Er war auch nicht witzig, ſondern nur ſpaßig, aber nicht ſo derb, platt und tolpiſch als Kasperl, ſondern anſtändiger, artiger, naiver, ganz im Charakter ſeiner Maske. Geſchickt in Ungeſchicklichkeiten war er ebenfalls. Wenn er zur Thür hinaus ging und ſtolperte, ſich auf Tiſch oder Stuhl lehnte und ausglitſchte, machte er es ſo natürlich und anſpruchslos, daß man es für zufällig hielt. Auch ſeine Lazzi waren ganz im Charakter ſeiner Maske. In einem Stück, worin Thaddädl ein Müllerburſche war und ſeinem Herrn in die Mühle folgte, ſprang er plötzlich auf die Seite, und die entſetzensſtarren Blicke auf einen Buſch gerichtet, erhob er mit ſeiner Trompetenſtimme ein ſo Mark und Bein durchdringendes Zetergeſchrei, daß das Publikum zwiſchen Lachen und Schrecken ſchwankte. Endlich gelang es dem Müller, Thaddädl zur Erklärung ſeines Geſchrei's zu bringen, und er ſagte, zitternd auf den Buſch deutend: „an Adarel“ (eine Eidechſe).

Die Popularität, welche das Leopoldſtädter Theater ſchnell gewonnen, reizte zu Nachahmungen; der Prinzipal Karl Mayer eröffnete im J. 1788 das Joſephſtädter Theater, das mit dem ausgedehnteſten Privilegium begabt, in den 90er Jahren ein beſſeres Ballett beſaß, als das Burgtheater. Neben den Opern und Spektakelſtücken, welche hier florirten, nahm die Lokalpoſſe großen Raum ein, Mayer ſelbſt machte den Hauptkomiker darin, aber obſchon ſeine lange Geſtalt, mit welcher er wie ein Pfau auf der Bühne umherſtolzirte, an und für ſich lächerlich genug war, ſo brachte er es doch nicht weiter, als zur leerſten Poſſenreißerei. Er verſetzte die Wörter der Rede, ließ Zeit und Bindewörter fort, ſchwatzte Unſinn, extemporirte, wie Bernardon Kurz, auf Koſten ſeiner Schauſpieler, ſeines Theaters, ſeiner ſelbſt und des Publikums, kurz die komiſche Schauſpielkunſt hatte dem neuen Joſephſtädter gar nichts zu danken.

Nicht viel beſſer war es mit dem Theater in der

Wiedner Vorſtadt im Stahrenbergiſchen Freihauſe, in welchem Emanuel Schikaneder mit ſeiner Operngeſellſchaft ſich feſtgeſetzt hatte, die auch Lokalſtücke ſpielte. Er ſelbſt war überall die Hauptperſon, eine große, dicke Figur mit watſcheligtem Gange. Sein Schauſpielertalent war nicht bedeutend, obſchon einzelne Rollen ihm wohl gelangen. Von Bernardon Kurz hatte er gelernt, ſein lebhaftes Auge zu benutzen und durch einen lüſternen Blick ſeinen Scherzen und Couplets Zweideutigkeit zu geben.

Dem Ruin nahe rettete ihn Mozart, noch in ſeinem Todesjahre 1791, durch die Compoſition ſeiner Zauberflöte*), und mit dieſem Erfolge ſtiegen ſeine

---

*) Daß Schikaneder viel theatraliſche Erfindungskraft beſaß, bezeugen außer der Zauberflöte noch eine Menge andrer dramatiſcher Gedichte, er dachte ſeine Situationen und Geſänge gleich ſo zuſammenſtimmend mit der muſikaliſchen Ausführung, daß er dadurch im Stande war, den Componiſten lebendige Motive zuzuführen. Es iſt bekannt, daß Mozart ſelbſt es nicht verſchmäht hat, Schikaneder's Melodieangaben für den „Vogelfänger" und das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen", zu benutzen. In Wien erzahlt man, daß noch bei der Theaterprobe von der Zauberflöte, Schikaneder, der den Papageno ſpielte, gefühlt habe, daß zu Anfang des Duetts mit der Papagena eine größere Wirkung erreicht werden könne, als Mozart vorbereitet hatte, der mit ſtaunenden Ausrufen a due „Papageno! Papagena!" begann. Er rief ihm von der Bühne in's Orcheſter hinab zu: „Du Mozart, das iſt nix, jetzt weiß ich, wie's ſein

Glücksumſtände dergeſtalt, daß er 1799 das prächtige neue Theater an der Wieden erbauen konnte.

So hatte ſich alſo das Theaterleben in Wien auf das Vielſeitigſte und Reichſte entfaltet und geſondert, und wenn gleich vom idealen Fortſchritt unberührt, in geſunder Natürlichkeit und friſcher Sinnlichkeit ausgebreitet.

---

muß. Beide müſſen ſich erſt ſtumm anſchauen, dann muß Eins anfangen: ,,Pa, pa, pa'', dann das Andre und ſofort, bis ſie zuletzt erſt den ganzen Namen ausſprechen. Wie Mozart dieſe Eingebung des unmittelbaren dramatiſchen Moments benutzt hat, wiſſen wir.

V.

Schröder's zweite Direction.

(1785—1798.)

Um die Bedeutung der Anſtrengungen und Kämpfe, welche, vor Beginn einer neuen Kunſtperiode, der Obermeiſter Schröder noch an die Behauptung ſeiner Schule ſetzte, ganz zu faſſen, müſſen wir auf den Zuſtand zurückſehen, in welchen das Hamburger Theater gerathen war, während er in Wien verweilte.

Die Aktiengeſellſchaft unter dem Etatsrath Voght hatten ihren guten Willen mit großen Verluſten gebüßt. Nicht die Regie unter Fleck, Borchers, Zuckarini*) und dem Theaterdichter Brömel, nicht die Anſtellung von Seyler's und Brandes' Familie*) hielt den Untergang des Unternehmens auf, das im Octbr. 1781 in die Hände des Caffetiers Dreyer gerieth. Wie dieſer Wechſel der Dinge ausſchlagen mußte, ließ ſich deutlich vorherſehen. Obenein fanden Frau und Töchter des neuen Unternehmers auch Vergnügen an der Directionsführung, und dieſe vereinten Familienbemühungen verwirrten denn die Dinge auf's Aeußerſte. Die beſten Talente verließen Hamburg, und endlich, im März 1783, eclatirten die Theaterunruhen in einer Ohrfeige, welche die ganze Schauſpielkunſt in Hamburg in Stocken brachte. Die Ohrfeigen wurden zu wahren theatraliſchen Schickſalsſchlägen.

---

*) Er war aus dem früheſten Stamm des Mannheimer Nationaltheaters erwachſen, hatte Gewandtheit, Anſtand und Laune, ſein Pathos aber war blos theatraliſch

Unzelmann nämlich, der Berlin mit Hamburg vertauſcht hatte, war mit dem Directeur-caffetier um Gelddifferenzen in Streit gerathen und hatte, wie er in einer „an ſein ſchätzbares Publikum" erlaſſenen Erklärung ſagte, von Dreyer „eine ſeiner Ehre nachtheilige Behandlung erhalten, wonach er, ohne ein Schurke zu ſein, deſſen Theater nicht wieder betreten könne.“

---

*) Wir erinnern uns, daß Brandes von Mannheim aus die Anſtellung angenommen hatte, um den Zwiſten ſeiner Frau mit Frau Seyler auszuweichen, und als ſie in Hamburg ankamen, fanden ſie, zu ihrem Schrecken, Seyler's, welche um der Toskaniſchen Ohrfeige willen, Mannheim ſchon früher verlaſſen hatten, in Hamburg engagirt. Die ausgeſuchte Malice des Schickſals führte dieſe beiden Feindinnen immer wieder zuſammen. „Madame" — ſagte die Brandes bei der erſten Begegnung — „ich glaube, wenn ich vor Ihnen bis in die Hölle flöhe, ſo fände ich Sie auch dort wieder."

Die Tagesvorſtellung des Otto von Wittelsbach war durch dieſe Weigerung gefährdet, aber anſtatt eine Auskunft treffen zu laſſen, befahl Dreyer, des Theaterweſens ſatt, die Comödienzettel abzureißen und dem Publikum das Theater vor der Naſe zu ſchließen.

Die Schauſpieler Fleck, Klos und Stegmann traten zu einer neuen Unternehmung zuſammen, da aber Stegmann von vorn herein die Erfüllung der Rollen- und Gehalt-Prätenſionen ſeiner Frau als eine Grundbedingung aufſtellte, ſo ſtanden Klos und Fleck gänzlich davon ab. Sie hatten Einſicht genug, um die Suprematie einzelner Talente für durchaus unvereinbar mit dem geſunden Fortgange eines Theaters zu halten und gaben lieber das ganze, durch Dreyer's Zugeſtändniſſe ſehr vortheilhafte Vorhaben auf, als daß ſie den nutzloſen Verſuch gemacht hätten, ſich mit dem dominirenden Sonderintereſſe, dieſem Krebsſchaden des Theaterweſens, abzufinden.

So blieb das theaterluſtige Hamburg ſechs Monate lang ohne Schauſpiel.

Im September eröffnete Seyler, der indeß eine ſchleswig'ſche Hoftheatergeſellſchaft gebildet hatte, das Theater wieder, aber da außer ſeiner alternden Frau kein einziges reſpektirtes Talent in ſeiner Geſellſchaft war, mußte er froh ſein, daß im Mai 1784 ihm Klos und Zuckarini den Pacht abnahmen. Weder dieſe Direction, noch die zu Oſtern 1785 von Klos und Brandes angetretene, rettete dies in äußerſten Verfall und Verruf gerathene Schauſpiel. Nur Opern, Ballette, halb deutſch halb italieniſch geſungene Buffonerien, ein Wuſt von Poſſen und Spektakelſtücken, Ritter- und Räuberunfug zog die Ungebildeten ins Theater und verſcheuchte das beſſere Publikum. Der künſtleriſche Verband bröckelte völlig auseinander, in dem verſchlämmten Repertoir trieb jeder Schauſpieler ſeine Raſereien oder Poſſen auf eigne Fauſt.

Schon drei Jahre, nachdem Schröder das berühmte Ackermann'ſche Theater geſchloſſen hatte, war durch die elenden Directionen in Hamburg die deutſche Schauſpielkunſt völlig in Verachtung gerathen.

Wie ein Lichtſtrahl in das Chaos fiel im Novbr. 1784 die Erſcheinung von Iffland's „Verbrechen aus Ehrſucht" in dieſe Theaterwirthſchaft. Nirgend äußerte ſich die, zu jener Zeit ſo wohlthätige Wirkung von Iffland's Stücken ſchlagend wie hier. Sie brachten Schauſpieler und Publikum wieder zur Beſinnung, zeigten wieder Menſchen, natürliche Vorgänge, ſetzten für den Reiz der Schauluſt, der heftigen Aufregung und Lachluſt, eine ſanftere Bewegung des Gemüthes ein und erwarben durch ihren beſtimmt ausgeſprochenen moraliſchen Zweck, der Schauſpielkunſt wieder Achtung beim Publikum. Das einnehmende Liebhabertalent des jungen

Klingmann erhielt durch die Rolle des Eduard Ruhberg ſeinen erſten Aufſchwung.

Leider wußte die unſichere und grundſatzloſe Direction ſich dieſes Impulſes nicht zu bemächtigen, die Fluth des Elenden ging wieder darüber hin. Alle Zucht und Ordnung der Bühnenpraxis verfiel, die Schauſpieler machten ſich die Indolenz und Schwäche der Directoren zu Nutzen, bedienten ſich für ihre Erpreſſungen der gemeinſten Mittel *), drohten: nicht zu ſpielen, durchzugehen, thaten das wohl auch mit völliger Vagabundenunbefangenheit. Auch das Auskunftsmittel der Gaſtrollen, dieſe trügeriſche Krücke erlahmter Directionen, wollte nicht mehr ausreichen, die ausgezeichneten Talente, welche ſich in Hamburg zeigten, ſtellten die eigne ſchlechte Wirthſchaft nur in helleres Licht, und erzeugten beim Publikum ein neuigkeitsſüchtiges Vergnügen am vereinzelten Spiele der Fremden.

Da erſchien Schröder mit ſeiner kleinen neugeworbenen Truppe im Mai 1785, zuerſt in Altona, um die Ehre der Schauſpielkunſt wieder zu retten, die Hamburger Schule noch einmal in ihrem Glanze leuchten zu laſſen.

---

*) Der mattherzige Brandes trug die meiſte Schuld an dieſer Demoraliſation durch ſeine furchtſame Nachgiebigkeit, vergeblich ermahnte ihn Klos, „dies Lumpengeſindel ohne Anſtand zum Teufel zu ſchicken.“

Klos und Brandes erboten ſich auf der Stelle ihm das Hamburger Theater zu räumen, er lehnte es ab; er wollte dort nicht mit einer kaum geſammelten Geſellſchaft auftreten.

Der Charakter ſeines Unternehmens ſtellte ſich ſogleich in den vollſtändigſten Gegenſatz zu dem Prinzipalunfuge, der ſich in Hamburg wieder eingeſchlichen hatte. Der völligen Grundſatzloſigkeit, der Abhängigkeit vom Ohngefähr und dem niedrigſten Pöbelgeſchmacke trat ein klug erwogenes Prinzip, volle Ehrfurcht vor der Bedeutung der Schauſpielkunſt mit conſequenter Energie entgegen. Schröder wollte kein zuſammengewürfeltes Repertoir, keine lahmen und lebloſen Vorſtellungen, bei denen der Souffleur die Hauptrolle ſpielt; friſche, harmoniſche Kunſtleiſtungen wollte er wieder herſtellen und darum erſt ſeine Geſellſchaft complettiren und ihr Zuſammenſpiel regeln und üben, bevor er auf dem alten wichtigen Wahlplatz erſchien.

Von der dortigen Bühne traten Zuckarini und Klingmann, Frau Seyler und die Ehepaare Eule und Löhrs zu ihm. In zehn Monaten führte er ſein kleines Perſonal von Altona nach Lübeck und dann nach Hannover, ſchuf ſich in dieſer Zeit ein Repertoir von 9 Trauerſpielen, 9 Schauſpielen, 24 Luſtſpielen, 4 Nachſpielen in zwei und 13 in einem Akte, wobei er ſelbſt 22 neue Rollen ſpielte.

Den einzigen Vortheil der Wanderbühne: in jeder neuen Stadt das alte Repertoir als ein neues bieten und dadurch die Stücke viel öfter und vor einem friſchen Publikum wiederholen zu können, machte Schröder ſeiner Geſellſchaft klug zu Nutzen, ſo rundete ſich das Enſemble immer ſicherer ab, das künſtleriſche Einverſtändniß wuchs, die Darſtellungen bekamen einen übereinſtimmenden Ton, einen Styl.

Schröder hatte den kühnen Beſchluß gefaßt, die Oper ganz von ſeinem Repertoir auszuſchließen und der herrſchenden Vorliebe für dieſe Gattung nicht die geringſte Conceſſion zu machen. Er wollte für die Wirkungen ſeiner Bühne den unbewußt bezaubernden Reiz der Muſik verſchmähen und ſtreng und ſtolz nur den wachen Geiſt, das unbeſtochene Gemüth für den eigentlichen Kern der Dramatik gewinnen: und er bewies durch ſeine Aufführungen — unter denen Beaumarchais' Eugenie und Figaro's Hochzeit, Kabale und Liebe, ſeine eigenen und Iffland's Stücke, auch ſeine Bearbeitung des Hamlet die vollkommenſten waren — daß ein vollkommenes recitirendes Schauſpiel der Oper ſehr wohl die Spitze bieten könne. In Hannover ſtieg der Andrang zu ſeinen Vorſtellungen dergeſtalt, daß oft ſchon Vormittags die Theaterthüren von der Menge belagert waren, die ihr Mittagsbrot in den Taſchen mitbrachten, um ſich ihren Platz für den Abend zu ſichern. Und es waren keine Spektakelſtücke, ſondern nur einfache

Luſtſpiel- oder Schauſpielvorſtellungen, welche dieſe Anziehungskraft ausübten, es war die bloße Schauſpielkunſt, welche dieſe Erfolge errang.

Im Stolze darauf nahm Schröder, gleich beim Beginn ſeiner neuen Unternehmung, für ſeine Kunſt eine achtunggebietendere Stellung in Anſpruch. Er ſchaffte die Eröffnungs- und Abſchiedsreden ab, womit man um die Gunſt und Gewogenheit des Publikums zu betteln und für den Theaterbeſuch wie für eine empfangene Wohlthat zu danken pflegte, auch gab er auf ſeinen Anſchlagszetteln eine ganz dürre Ankündigung der Vorſtellung Schon in Altona hatte dies Verfahren angeſtoßen und das Publikum zu einem Verſuch gereizt, Schrödern bei der letzten Vorſtellung ,,Kabale und Liebe''*) eine Abſchiedsrede abzupreſſen; er hatte ſie aber ebenſo geſchickt als feſt zu verweigern gewußt.

Dieſe edle Selbſtändigkeit ſollte mit Uebernahme des Hamburger Theaters, (zu Oſtern 1786) einen heftiger beſtrittenen Wahlplatz betreten. Hier war er einem verwöhnten, vergnügungsſüchtigen Publikum gegenübergeſtellt und einem, das auf die Souverainetät ſeines Willens mit Anmaßung zu halten pflegte. Die lüderlichen Directionen der letzten Jahre hatten die Hamburger nur noch mehr verwöhnt, während Schröder durch ſeine ſeitdem allgemein anerkannte Meiſterſchaft, durch das immer mehr gewonnene ſittliche Gleichgewicht ſeines Charakters ein noch höheres Selbſtgefühl gewonnen hatte und nicht mehr den Humor aus den ſiebenziger Jahren beſaß, um durch gewandte Fügſamkeit das Publikum zu leiten. Er führte jetzt die gute Sache der Schauſpielkunſt mit aufgerichteter Geſtalt und ſtolzer Stirn.

---

*) Er ſpielte den alten Miller.

Wir ſtehen hier an einem bedeutungsvoll entſcheidenden Momente der Kunſtgeſchichte. Die beiden Factoren des Theaterlebens, die Schauſpielkunſt und das Publikum, trafen hier, jedes in ſeiner ausgebildetſten Gewalt, wie zu einer offenen Feldſchlacht aufeinander. Die Schauſpielkunſt unternahm es, ohne Unterſtützung und Autorität, die Anerkennung ihrer höheren Rechte von einem Publikum zu erzwingen, das von keiner Scheu und Rückſicht gebunden, die ſchärfſten Forderungen ſeiner Vergnügungsluſt ihr entgegenſtreckte. Das Schlimmſte war, daß das Publikum nur den Rücken zu wenden brauchte, um die arme Kunſt durch Hunger zu bezwingen, es mußte alſo feſtgehalten werden, um es beſiegen zu können. Schröder hat dieſen erſchreckend ungleichen Kampf muthvoll unternommen; daß er das Feld nicht würde halten können, war vorauszuſehen, aber Bewunderung verdient es: wie er ſich geſchlagen.

Schon mit ſeiner Ankündigung war der Kampf eröffnet. Er ſagte darin: „Ich habe weder Fleiß noch Koſten geſpart, meiner Geſellſchaft die Einrichtung zu geben, wodurch ich mir die künftige Zufriedenheit des hieſigen Publikums zu erwerben hoffe. Von Ihrer Unterſtützung und Ihrem Beifall, Gönner, Freunde, Mitbürger, wird es abhängen, ob ich meinen Fleiß auf immer für Sie verwenden, oder die Sorge für dieſe Art Ihres Vergnügens einem Andern überlaſſen ſoll. Ich verſpreche Ihnen Ordnung, die ſtrengſte Sittlichkeit und ſo viel Aufwand, als die Zahl der Schauſpielliebhaber zuläßt. Sie werden nie durch eine Art von Bettelei in Contribution geſetzt werden. Weder große Anſchlagszettel, noch Prologe aller Art, die immer daſſelbe ſagen, ſollen Ihnen Beifall und Geld entlocken. Vollkommenheit verſpreche ich nicht, denn die hat noch kein Theater, aber ein Schauſpiel, das Ihrer würdig iſt, das der Fremde ohne Verdruß und Erröthen verlaſſen kann, deſſen Sittlichkeit unſre Obrigkeit nicht beſchäftigen ſoll. Helfen Sie mir die Koſten durch Ihren fleißigen Beſuch tragen; ermuntern Sie die Schauſpieler durch Nachſicht und Beifall; helfen Sie die nothwendige Ordnung und Sittlichkeit dadurch befeſtigen, daß Sie die alte Gewohnheit, die von jedem guten Theater Europa's verbannt iſt: öfter hinter den Couliſſen und in den Ankleidezimmern zu ſein, als im Parterre, ſelbſt unterdrücken. Eine gute Geſellſchaft, von Hamburg unterſtützt, muß bald zu einer trefflichen werden: dieſe frohe Ausſicht mag Publikum und Schauſpieler beleben: mit wechſelſeitiger Zuverſicht, Vergnügen zu nehmen und zu geben."

Der einfache und würdige Ton dieſer Ankündigung wurde in Zeitungen und Schmähſchriften „unanſtändig und unverſchämt“ geſcholten, man fand es ſtolz und anmaßend, daß er die unter der vorigen Direction eingeriſſenen Uebelſtände bei ihren Namen nannte, ſie mit einem Schlage abſtellen wollte u. ſ. w. Dieſe Oppoſition zog ſich nun durch die ganze Dauer ſeiner Direction. Perſönlich dem Publikum gegenüber und in Druckſchriften mußte er unaufhörlich die würdige Stellung, welche er in ſeinen Einrichtungen und ſeiner ſittlichen Strenge dem Theater gegeben hatte, verfechten, aber ſtets that er es mit der feſteſten Haltung und für den Augenblick auch ſiegreich. Es bedurfte ſeines ganzen Anſehens, der ganzen Energie ſeines Charakters, um blos im Namen der Kunſt die Einrichtungen durchzuſetzen, welche die Hoftheater, getragen von amtlicher Autorität, ohne Widerſpruch treffen konnten.

Wie viel alſo die deutſche Bühne an ihrer bisherigen Conſolidirung den Hoftheatern zu danken hatte, das tritt bei Schröder's Kämpfen recht augenfällig in's Licht.

Den Vorſatz: ſeine Bühne ausſchließlich der höchſten Ausbildung des Schauſpiels zu widmen und von der Oper gänzlich abzuſehen, mußte Schröder ſchon nach einem halben Jahre aufgeben, den Hauptzug in ſeinem Plane alſo gleich zu Anfang fallen laſſen, um nicht Alles zu verlieren. Zu tief war die Vorliebe für das Singſpiel beim Publikum eingewurzelt; von allen Seiten beſtürmt, eröffnete er, um nicht eigenſinnig, grillig und den Wünſchen des Publikums feindlich zu erſcheinen, im October die Oper mit Monſigny's Deſerteur. Bald folgte mit außerordentlichem Erfolge Adelheid von Veltheim von Großmann und Neefe, dann Nina oder Wahnſinn aus Liebe u. ſ. w. Zu dem liebenswürdigen Talente der **Minna Brandes**, dem Abgotte der Hamburger, dem wackern Buffo **Eule** und andern ſingfähigen Mitgliedern, hatte Schröder ſchnell die nöthigen Talente zur Vervollſtändigung des Opernperſonales gefunden, mit vielen Opfern und nach langem Streit gegen die Berechtigungen der Rathsmuſiker, ſich ein Orcheſter verſchafft. Er wandte große Koſten an die Ausſtattung, weil er nichts — ſelbſt was er gegen ſeine Neigung that — halb thun wollte. Dekorationen, Coſtüm, Möbel und Requiſiten hatte man in Hamburg noch nicht ſo vollſtändig, ſo geſchmackvoll und übereinſtimmend angeordnet geſehen. Erleichtert wurden ihm die Ausgaben durch einen Reſt des alten familienhaften Zuſammenhanges der Geſellſchaft, die Damen ſtickten ſich ihre Kleider nicht nur ſelbſt, ſondern ſie arbeiteten auch gemeinſchaftlich bei der Frau Directorin an Thronhimmeln, Decken, Prachtmänteln u. ſ. w. für den allgemeinen Gebrauch. Dennoch machte die Oper einen unverhältnißmäßigen Geldaufwand nöthig, der nun durch die Einnahmen von öfteren Wiederholungen herausgeſchlagen werden ſollte, darüber kamen von fünf Theaterabenden in der Woche gewöhnlich nur zwei auf das Schauſpiel, dieſes wurde, wie anderwärts, von der Oper überwuchert und zuletzt war nicht einmal der Geldgewinn dabei geſichert. Der Tod der beliebten Minna Brandes*) lähmte endlich gar das Intereſſe an der Oper, und der ſtrenge Winter 1788—89 brachte Schröder in eine ſolche Finanzklemme, daß er ſein in Wien erworbenes Silbergeräth verkaufen mußte. Was ihm aber gewiß unendlich ſchmerzlicher war: er mußte ſich mit einem franzöſiſchen Fechtmeiſter Miré einlaſſen, der durch allerlei Fechtſpektakel und Equilibriſtenkünſte ihm eine Reihe gefüllter Häuſer verſchaffte.

Erſt der unerhörte Erfolg, den Kotzebue's „Menſchenhaß und Reue“ hatte, befreite Schrödern aus ſeiner Verlegenheit und führte dem Schauſpiele einen größern Antheil des Publikums zurück. Dennoch waren die Vorſtellungen des Schauſpiels vortrefflich geweſen, von dem Geiſte des Meiſters beſeelt, belebt durch Talente, die freilich gegen die Hamburger Periode der ſiebziger Jahre zurückſtanden, aber in ihrem Enſemble ſich mit jeder Genoſſenſchaft in Deutſchland meſſen konnten. Frau Seyler ſchloß hier ihre ruhmvolle und ruheloſe Laufbahn**), ſie wurde 1787 von der würdigen Starke erſetzt. Klingmann in jugendlichen, Zuckarini in ernſteren, geſetzten Liebhabern, Löhrs in Anſtands- und Charakterrollen, Langerhans in Helden und ſoldatiſchen, auch humoriſtiſchen Rollen, ſeine Frau in muntern und naiven, waren Talente vom erſten Range. Die Komiker Eule, Dengel und Michaud allbeliebt. Schröder aber ſtand auf dem Gipfel ſeiner Meiſterſchaft, ſeine Darſtellungen hatten ein immer reineres Maaß, eine muſterhaftere Haltung gewonnen. Seine Frau hatte ſich ſo ganz ſeiner Weiſe gemäß entwickelt, daß ihr Mitſpiel ihm faſt unentbehrlich geworden war. Schon in den ſiebziger Jahren hatte er den größten Werth auf das Zuſammenſpiel mit ſeinen Familiengliedern gelegt, und gewiß wird die vollkommenſte Uebereinſtimmung der Darſtellung nur unter Perſonen zu finden ſein, die ſich ganz ineinander eingelebt haben, bei denen eine gewiſſe Uebereinſtimmung der Geberden, ja des Tonfalles in der Sprache habituell geworden iſt, die ohne Anſtrengung ſich durch Blick und Miene, durch die leiſeſten Winke verſtehen, ja ſich gegenſeitig zu errathen und in Gedanken und Empfindungen zu begegnen gewohnt ſind. Natürlich war es, daß dieſes zur höchſten Feinheit ausgebildete Gefühl für die Harmonie in der Schauſpielkunſt auch ſeiner ganzen Kunſtgenoſſenſchaft zu Gute kommen mußte.[*] Sorgfältig ſuchte Schröder jeden fremden Ton, jede abweichende Manier fern zu halten und jedes neuerworbene Talent ſeiner

---

*) Die Mutter war 1786, zuletzt vom Publikum gemißhandelt, geſtorben.

**) Sie ging 1787 zu ihrem Gatten, der noch das Hoftheater in Schleswig dirigirte, und ſtarb 1790.

Schule förmlich einzuverleiben*). Schröder, der ſich ſelbſt nicht leicht zufrieden ſtellte, nannte in dieſer Periode ſein Schauſpiel das beſte in Deutſchland. Neue Eroberungen gab es freilich nicht zu machen, wie in den ſiebziger Jahren; ein Shakeſpear war nicht mehr auf die Bühne zu bringen, und über die Richtung, welche die deutſche Schauſpielkunſt zu einer mehr idealen Entwicklung einzuſchlagen habe, war Schröder völlig im Unklaren. Auch ſeine Miſſion war eine beſchränkte. Er führte allerdings am 30. Auguſt 1787 Schiller's Don Carlos, und in der jambiſchen Sprache auf, ſeine Aufführung war die einzige in Deutſchland, welche große Senſation erregte, das Publikum forderte laut ihre Wiederholung für den nächſten Tag und bewahrte ihr einige Zeit ſeinen Antheil. Die Schwierigkeit der neuen poetiſchen Sprache wurde freilich nicht überwunden und die Haltung mancher Rolle, in dem ungewohnten Tone, verfehlt, aber durch die Lebendigkeit und natürliche Wärme, mit welcher die Darſteller der Hauptrollen ihre Charaktere, unbekümmert um ängſtliche Beobachtungen der poetiſchen Form, ergriffen und ausführten, wurde hier die Sympathie des Publikums dem Gedichte gewonnen, das in allen andern Städten kalt gelaſſen hatte. Schröder vollendete dieſen Triumph des natürlichen und charakteriſtiſchen Spieles durch ſeine Darſtellung des König Philipp, worin er, ohne irgend eine rhetoriſche Prätenſion, durch die gewiſſenhafteſte Miſchung der Farben und Züge einen wahrhaft individuellen Charakter zu erſchaffen verſtand. Gewiß haben wir uns ſeine Darſtellung ſehr verſchieden von der Tyrannenmanier, in welche die Rolle ſeltſamer Weiſe ſeitdem gerathen iſt, zu denken.

---

*) Einen Beitrag dazu liefert, was Werdy von ſeinem Engagementsantritt in Hamburg erzählte. Er kam von Mannheim auf Iffland's Empfehlung zu Schröder, der, um die erſte Bekanntſchaft des jungen Talentes zu machen, ihn aufforderte, ihm etwas vorzuleſen. Schon nach der erſten Seite nahm er ihm ſanft das Buch aus der Hand und ſagte zu ſeiner Frau, welche, das Strickzeug in der Hand, bei ihm ſaß: „als ob ich Beck höre.“ Werdy hatte freilich bisher deſſen preciöſe Deklamationsmanier für muſterhaft gehalten. „Sie werden — wandte ſich Schröder zu Werdy — von heut ab Ihren Gehalt beziehen, aber gehen Sie ruhig erſt ſechs Wochen lang in's Theater und hören und ſehen Sie wie wir hier ſpielen, dann wollen wir von Ihrem Debut ſprechen.“ — Klingt für Jeden, der die Theaterpraxis unſrer Tage kennt, ſolch ein Zug nicht wie ein Märchen aus dem Wunderlande? Und doch war er einfach aus Schröder's geſundem Prinzip hervorgegangen, das ſich an ſo vieler Talente Erziehung bewährte und von dem man niemals hätte abweichen ſollen.

Gleichwohl gewann die von Schiller eingeſchlagene Richtung Schröder's Vertrauen nicht, und in der Erkenntniß, daß irgend etwas geſchehen müſſe, um der in die breite Proſa gerathenen Schauſpielkunſt wieder Rhythmus zu geben, verfiel auch er auf eine rückgängige

Bewegung zum Alexandrinerſtücke. Er führte 1789 Athalja mit reicher Ausſtattung, Zaire, Tancred und Chronegk's Olint und Sophronia wieder auf. Der Verſuch mißlang, wie er in Wien und Dresden mißlungen war, und Schröder faßte im Grunde zu nichts anderem Vertrauen als zu der Erweiterung, welche Iffland und Kotzebue dem Geſchmacke des Repertoirs gaben. Auf dieſem Gebiete aber waren ſeine Aufführungen auch muſterhaft und ſelbſt in den Stücken von hiſtoriſcher Haltung, ſeinen Bearbeitungen des Shakeſpear, Ritterſtücken und den Gedichten der erſten Schiller-Goethe'ſchen Periode, zu welcher ſich auch noch der Egmont zählen läßt, war die Darſtellung energiſch, voll Lebenswärme und ſo weit es das große Perſonal dieſer Stücke, bei der geringen Zahl wirklicher Talente möglich machte, übereinſtimmend zu nennen.

Demungeachtet wollte es ihm nicht gelingen, mit dem Schauſpiele der Beliebtheit der Oper die Spitze zu bieten, zumal ſie von den glänzenden muſikaliſchen Schöpfungen dieſer Periode gehoben wurde. Dittersdorf's Doctor und Apotheker, Mozart's Entführung aus dem Serail, Richard Löwenherz, Lilla, der Baum der Diana und endlich 1789 Don Juan nahmen die Popularität ganz gefangen. Auf einige Zeit verſuchte Schröder ſeinem Schauſpiele, während der ſo häufigen Operntage, in Altona Raum zum Wirken zu verſchaffen, doch dieſer Einrichtung war keine Dauer zu erwerben.

Voll Unwillen über dieſe nicht zu ändernde ſecundaire Stellung des Schauſpiels der Oper gegenüber, machte er noch einen energiſchen Verſuch, dieſe Rivalitat aufzuheben. Er verabſchiedete die ausſchließlich ſingenden Mitglieder zu Oſtern 1790 und beſchrankte ſich abermals auf Schauſpielvorſtellungen. Schon ein Jahr früher hatte er Schink als Theaterdichter zu ſeiner Unterſtützung angeſtellt und bot nun alles auf, um dem Schauſpiel die feinſte Ausbildung zu geben. Dahin gehört auch der Verſuch, den er in dieſem Jahre mit der geſchloſſenen Zimmerdecoration machte. Er überſah die großen Vortheile, welche dieſe Einrichtung für die Sammlung des Spieles, für die Abgeſchloſſenheit der Handlung erzeugt*) und gewiß würde, wenn es Schrödern gelungen wäre, ſeine Pläne mit dem Schauſpiele auszuführen, auch die geſchloſſene Decoration ſchon damals auf der deutſchen Bühne heimiſch geworden ſein.

Mit allen Bemühungen aber vermochte Schröder abermals nicht, den Sieg des Schauſpiels durchzuſetzen, wieder mußte er zum October das Singſpiel organiſiren und von nun an dulden, was nicht zu ändern war. Figaro's

---

*) Die geſchloſſene Decoration wiederholt im Grunde nur die teppichverhangene Bühne des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Hochzeit von Mozart, Wraczky's Oberon, Salieri's Käſtchen mit der Chiffre, die Zauberflöte, verdunkelten in den nächſtfolgenden Jahren alle Erfolge des Schauſpiels.

Und hätte es nur ſo werthvollen Erſcheinungen weichen müſſen, ſo wäre doch die Würde der Bühne und des Geſchmackes nicht gefährdet worden, aber auch die Gaukeleien im Spiegel von Arkadien, die Wiener Lokalkomik im Neuſonntagskinde, Donaunymphe u. ſ. w. mußten geboten werden, das Repertoir ſollte noch lange nicht dazu kommen, ſich von der alten Einmiſchung des Burleskenelementes zu reinigen. Ueberdies wurde das Enſemble des Schauſpiels durch Klingmann's und Zuckarini's Abgang (1791 und 92) empfindlich geſtört, und wenn gleich ſie dem Werthe der Talente nach durch Beſchort, Werdy und Herzfeld vollkommen erſetzt wurden, auch das Stegmann'ſche und Reinhardt'ſche Ehepaar als erwünſchte Erwerbungen zu betrachten waren, ſo war doch die Uebereinſtimmung des Spieles ſo ſchnell nicht wieder hergeſtellt und was das Schlimmſte war, es fielen Vorgänge in dieſe kritiſche Periode, welche ſie zum Wendepunkte von Schröder's ruhmvoller Bühnenherrſchaft machten.

Er konnte ſich endlich nicht länger darüber täuſchen, daß ſelbſt er, mit den beiſpielloſen Hülfsmitteln des Genie's und der Perſönlichkeit, den Kampf gegen den

Anſpruch der bloßen Vergnügungsſucht der Menge nicht durchfechten werde.

Die Würde, welche er der Bühne zu verleihen ſuchte, war dem Publikum unbequem. Die ſelbſtändige Stellung, welche Schröder behauptete, erſchien anmaßend und unverſchämt. Daß er ſich gar herausnahm, den Geſchmack leiten zu wollen, war eine empörende Beleidigung. Schröder ſtand dem Publikum gerade ſo gegenüber, wie die Neuber im J. 1739 mit ihrer Abſchiedsrede*); die Menge hielt noch immer das Theater für nichts andres, als einen Vergnügungsort, der durch ihren Beſuch erhalten werde, und wo ſie für ihr Geld nach ihrem Wunſche bedient ſein wolle.

Darum ſah Schröder vom Beginn ſeiner Direction an all ſeine Maßregeln, ja ſein Benehmen im Privatleben, einem übelwollenden Tadel, einer ſchonungsloſen Verdächtigung ausgeſetzt. Spielte er ſelten, ſo ſagte man: er ſei bequem und vernachläſſige das Publikum; ſpielte er öfters, ſo ſagte man: er wolle allein glänzen, laſſe keinen Andern aufkommen. Je weniger die Grundſätze ſeiner Direction ſich anfechten ließen, um ſo mehr griff man ihre Anwendung an. Zog man ihn doch ſogar öffentlich zur Rechenſchaft, daß er mit dem franzöſiſchen Dichter Monvel nicht länger und nicht freundlicher geſprochen hatte; wollten ihm die Zeitungen doch vorſchreiben, wann er die Reiſe antreten ſolle, welche er im J. 1791, um ſein Perſonal zu ergänzen, nach Mannheim, München, Prag u. ſ. w. unternahm; einer Menge von andern Angriffen in Zeitungsartikeln und Broſchüren nicht zu gedenken.

---

*) II. Band, S. 46.

Den meiſten und größten Anſtoß aber fand — ſollte man es glauben — die Strenge, mit welcher er über das ſittliche Verhalten in ſeiner Geſellſchaft wachte.

Er kannte ſeinen Stand zu gut, um nicht zu wiſſen: wie dringend es an der Zeit ſei, dem Publikum gegenüber nach einer anſtändigen Achtung der Genoſſenſchaft im Allgemeinen zu ringen. Dazu trieben ihn ſeine Directorialerfahrungen: alle Hebel der Verſittlichung für die ſeiner Leitung übergebenen Perſonen anzuſetzen, wenn er den geſchäftlichen und künſtleriſchen Fortgang ſeines Unternehmens ſichern wollte.

Je mehr das Bühnenperſonal überall durch den Flor der Oper und das Aufkommen der hiſtoriſchen Stücke gewachſen war, um ſo größer war die Zahl ſchlechter Leute geworden, die als Bettler dem Theater zuliefen und bald die ärgſte Unverſchämtheit gelernt hatten, keine Verträge hielten, Vorſchüſſe erjammerten oder erliſteten und damit durchgingen, daneben in kein Geſetz ſich zu fügen geneigt waren, nichts als ihre Willkür und ihren Vortheil kannten und in's Fäuſtchen lachten, wenn durch ſie die Geſammtthätigkeit in's Stocken gerieth. Darum war Schröder beſonders bemüht, redliche und pflichttreue Menſchen für ſein Perſonal zu finden und zu erhalten, darum beſchützte und belohnte er manches beſcheidne Verdienſt, weil er ſehr wohl wußte, daß der Schauſpieler nicht immer der beſte iſt, welcher den meiſten Beifall hat, und weil er neben dem Talente auch den wahren ſchauſpieleriſchen Geiſt, den Gemeinſinn, die Hingebung an das Geſammtwerk forderte, weil er verlangte, daß ein jedes Mitglied des Standes auch für die Standesehre einſtehen ſolle. So ſetzte er alle Mittel, ſelbſt den Eigennutz, für das gute Benehmen ſeiner Geſellſchaft in Bewegung, einer ſeiner Contractspunkte hieß: „Moraliſches Betragen kann den Gehalt noch ſchneller erhöhen, als Fortſchritt in der Kunſt.“

Weit entfernt aber, daß dieſe ehrenhafte Abſicht allgemein gewürdigt, daß die Geldopfer, welche er dafür brachte, anerkannt worden wären, hielt man ſich im Gegentheile darüber auf, nannte ſeine Sittenrichterei albern und fand es unvernünftig: Geld für etwas zu verwenden, das nicht geradehin zum Vergnügen der Einwohner diene.

Schröder wurde durch alles dies nicht wankend gemacht, ſondern wachte mit eiſerner Strenge über Ordnung und Sittlichkeit. Schon im Jahre 1787, als Zuckarini durch ein galantes Abenteuer das Strafgericht des Publikums in einem ſehr ärgerlichen Theatertumulte hervorrief, war Schröder nur mit Mühe zu bewegen, von der Anwendung des Geſetzpunktes abzuſtehen, welcher lautete: „Auf bewieſene unſittliche Aufführung ſteht der Verluſt einer Monatsgage, oder nach Verhältniß, Aufhebung des Contractes. Hierüber ſoll aber die Stimmenmehrheit der ganzen Geſellſchaft entſcheiden. Es kann keinem Mitgliede zugemuthet werden, mit Jemand das Theater zu betreten, von dem eine entehrende Handlung bekannt wird.“

Man ſieht aus der Faſſung dieſes Punktes, wie Schröder die Genoſſenſchaft ſelbſt zum Wächter ihrer Ehre geſetzt hatte, und ein andrer Fall in demſelben Jahre lehrt uns, daß das nicht vergeblich geſchehen war. Der beliebte Schauſpieler Dengel, der Schröder's Warnung ungeachtet zu Zeiten Spuren von Weinlaune in ſeinem Spiele verrieth, hatte ſich eines Abends ſo weit vergeſſen, daß das Publikum die widrige Aufführung laut rügte. Schröder ließ das Perſonal richten, Dengel wurde für ſchuldig erkannt, und Schröder entließ ihn ſofort des Dienſtes, ſo ſehr auch das Repertoir dadurch geſtört wurde; war aber großmüthig genug, ihm den Gehalt bis zu Ende ſeiner Contractszeit zu laſſen, was Jener nur kurze Zeit annahm.

So ehrenwerth dieſe Strenge war, ſo edel in der Ausführung, ſie wurde dennoch laut getadelt. Man hatte über den armen Dengel ſo gern gelacht, er hatte ja ſeine Lection vom Publikum erhalten, wozu dieſem nun einen beliebten Schauſpieler entziehen? Ueberhaupt, ſo heftig das große Publikum auf die Unſittlichkeit der Schauſpieler zu ſchelten pflegt, ſo wenig beliebt ſind im Grunde diejenigen, denen es nichts zu verzeihen hat, die ihm eine gewiſſe perſönliche Achtung abnöthigen. Das Publikum hat eine geheime Vorliebe für Solche, die ſich dann und wann vergehen, einen intereſſanten Skandal anrichten, die man alsdann züchtigen, zu Entſchuldigung und Abbitte nöthigen und dann wieder hätſcheln kann. Man verdachte es Schrödern nicht minder, daß er den Sänger Gruner, der als Barbier von Sevilla u. ſ. w. ſehr gefallen hatte, ſchon nach ſechs Monaten wieder entließ, weil er ſchlecht memorirte und durch extemporirte Späße dieſen Mangel zu erſetzen ſuchte. Man ſchalt dieſe heilſame Strenge pedantiſch; das Amüſement des Publikums, meinte man, müſſe doch höher ſtehen, als langweilige Kunſtprinzipien. All' dieſe Vorgänge nährten einen Unwillen gegen Schröder, der endlich bei einem ſcandalöſeren Anlaß in offenen Angriff ausartete.

Von einer jungen Sängerin, Boudet, deren Ausbildung für's Schauſpiel ſich Schröder ſehr angelegen ſein ließ, — die dadurch als Margarethe in Iffland's Hageſtolzen großen Beifall fand, noch mehr aber als kleiner Savoyard in der bekannten franzöſiſchen Oper — verlautete: ſie befinde ſich in einem Zuſtande, in welchem, wie Schink es ausdrückte, „ein Savoyard nie ſein könne, ein Mädchen nie ſein ſolle." Schröder, um den Fehltritt eines ſiebzehnjährigen Mädchens nicht zum Unglück ihres ganzen Lebens zu machen, beugte ſogar die Strenge ſeiner Anſichten und benahm ſich mit der Discretion eines väterlichen Freundes gegen die junge Perſon; dieſe aber, anſtatt ihm ihr Vertrauen zu gönnen, zog es vor, ſich heimlich aus Hamburg zu entfernen. In der erſten Entrüſtung über dieſen Undank zeigte Schröder den Contractbruch öffentlich und in etwas ſchonungsloſen Ausdrücken an. Hierüber nicht allein, ſondern auch in der Ueberzeugung: daß Schröder's Sittenrichterei den allbeliebten kleinen Savoyarden aus Hamburg verſcheucht habe, entſtand eine ſolche Aufregung, daß am 4. Januar 1792 Schröder's Darſtellung des Orgon im Tartüffe von unaufhörlichem Pochen, Pfeifen und Ziſchen und den beleidigendſten Ausrufungen begleitet wurde. In der ganzen ſtolzen Gelaſſenheit, die ſeiner Größe dem Pöbelunfuge gegenüber ziemte, führte Schröder ſeine Rolle mit eben der Laune, Freiheit und Sicherheit durch, die man an ihm zu bewundern gewohnt war; kein Zug verrieth, daß etwas Ungewöhnliches um ihn her vorgehe, aber am nächſten Tage forderte er, entſchloſſen die Direction und Hamburg aufzugeben, zu ſofortiger Uebernahme ſeines Theaters öffentlich auf.

Dieſer Schritt brachte eine mächtige Gegenbewegung im Publikum hervor. Alle Beſſerdenkenden beeiferten ſich, Schrödern Beweiſe ihrer Theilnahme, ihrer Entrüſtung über das Vorgefallene zu geben. Feſtlichkeiten, Auszeichnungen, die man ihm bereitete, allſeitiges Beſtürmen: von ſeinem Vorſatze abzuſtehen, durfte er ſchon als vollgültige Genugthuung anſehen, und als eine veröffentlichte genaue Darlegung der Boudet'ſchen Angelegenheit ihn auch in den Augen ſeiner entſchiedenſten Widerſacher gerechtfertigt hatte, entſchloß er ſich am 10. Jan. in derſelben Rolle wieder aufzutreten, in welcher man ihn angegriffen hatte.

Das Haus war überfüllt, man rief vor Beginn des Stückes Schröder ſtürmiſch auf die Bühne, empfing ihn mit donnerndem Beifall, und ein angeſehener Mann ſprach ihn vom Parterre aus an und trug ihm den allgemeinen Wunſch vor, er möge der Bühne ſeine fernere Leitung nicht entziehen, die ſich nur durch ihn einer ſo allgemeinen Zufriedenheit hätte erfreuen können. Schröder antwortete in tiefer Erſchütterung, aber mit würdiger Haltung und übertrug dem Publikum ſelbſt die Ueberwachung der Unruhſtifter.

So hatte er die vollgültigſte Genugthuung erhalten, die ein Gekränkter jemals empfangen kann, aber der Stachel des Theatermärtyrthums war zu tief in ſeine Seele gefahren, er genas nie wieder zu froher Luſt an ſeinem Beruf.

Ein wichtiger Umſtand kam hinzu. Beim Einſtudiren des Hofraths in den Hageſtolzen hatte er zum erſten Male eine auffallende Abnahme ſeines Gedächtniſſes wahrgenommen; die ungeheure Arbeit ſeines Lebens hatte dieſe Kraft bis zu ſeinem achtundvierzigſten Jahre ſchon verzehrt. Zum Glück blieben ihm ſeine alten Rollen treu im Gedächtniß*), aber gelähmt fühlte er ſich an organiſcher Fähigkeit, wie an Geiſt und Gemüth. Der äußerſte Aufwand aller Nervenkraft, welchen die Schauſpielkunſt erfordert, die unausgeſetzte Anſpannung, der nimmerraſtende, täglich erneute Kampf, den die Bühnenleitung mit ſich führt, hatte auch Schröder's unermeßliche Federkraft abgenutzt. Er war es müde ſich tagtäglich gegen Pöbelſinn, Uebelwollen, Unverſtand, Lüderlichkeit und Selbſtſucht herumzuſchlagen.

Hier iſt der Wendepunkt von Schröder's Größe. Er ſteigt herab, gehorcht dem Naturgeſetze. Rings um ſich wurde er die Grenzen ſeines Wirkens gewahr. Seine phyſiſche Kraft begann zu verſagen, für ſich als Schauſpieler ſah er keinen Gewinn mehr, nicht an Kunſt und nicht an Ruhm. Die neue Richtung, welche ſein ſcharfer Blick in Weimar entſtehen ſah, war ihm innerlich fremd. Wie Eckhof in ſeinen letzten Jahren den Einfluß Shakeſpear's fürchtete, Leſſing im Auftauchen der Sturm- und Drangperiode die Reſultate ſeines ganzen

---

*) Der Oberprieſter in Rolla's Tod von Kotzebue und der Syndikus Meerland in den Verläumdern waren ſeine letzten neuen Rollen.

Lebens bedroht ſah, ſo blickte Schröder mit Sorgen auf das wachſende Anſehn des Idealiſmus und der klaſſiſchen Form, er ahnte, wie leicht die Schauſpielkunſt dadurch von dem Wege der lebenswarmen Wahrheit, auf dem er ſie für immer befeſtigt zu haben meinte, verlocken laſſen könne. Er ſah, wie wenig ſeine Beſtrebungen: Publikum und Schauſpieler zu veredeln, fruchteten, er fühlte ſich durch und durch erbittert, das Theater widerte ihn an, ein inſtinktliches Gefühl mußte ihm ſagen, daß ſeine Miſſion zu Ende ſei.

So nahm denn der kampffertige Opfermuth, die immerſtrebende Elaſticität, die bisher ſein Leben getragen hatte, Abſchied von ihm. Die gute Sache ſeiner Kunſt begann in den Hintergrund ſeiner Theilnahme zu treten, ſein perſönlicher Vortheil dagegen voran. Er dachte nur darauf ſich zurückzuziehen und zu dem Zwecke ein hinlängliches Vermögen zu ſammeln.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die ihn deshalb tadelten und ihm zumutheten, bis zur Erſchöpfung ſeiner Kraft auszuhalten und ein Alter voll Entbehrung und Noth für die Arbeit eines ſolchen Lebens hinzunehmen. Es wird nicht nöthig ſein, Schröder zu entſchuldigen, daß er den nutzloſen Kampf aufgab und Deutſchland die Schmach erſparte: abermals einen ſeiner großen Männer im Alter darben zu laſſen.

Begreiflich aber war es, daß Schröder's verwandelter Sinn Einfluß auf ſeine Direction der nächſten

Jahre äußern mußte. Er gönnte der Oper und Allem, was einträglich war, mehr Raum, hielt auch das Enſemble des Spieles nicht mehr mit dem alten Eifer zuſammen, und was das Schlimmſte war, der moraliſche Einfluß ſeines bisher behaupteten ſtrengen, auf den höhern Kunſtzweck gerichteten Syſtems fing an zu ſchwinden. Selbſtſucht und Eigennutz erhoben in der Kunſtgenoſſenſchaft dreiſter ihr Haupt, weil ſie ihren Führer gleicher Verſchuldung bezüchtigen durften.

Nichts verfällt raſcher, ſo ſchwierig ſeine Aufrichtung iſt, als der Geiſt theatraliſcher Kunſtwerke; das geringſte Nachlaſſen an Spannkraft, Eifer, Hingebung, Begeiſterung der Führer demoraliſirt das Enſemble ſogleich. Und ſo zart dieſer Geiſt iſt, ſo leicht nimmt ſelbſt das roheſte Publikum ſein Erſchlaffen wahr und erſchlafft mit ihm.

Schröder's Ueberdruß wehte wie der Sirocco durch die Vorſtellungen ſeines Theaters, der Antheil erlahmte, und ſo erleichterte er es im J. 1795 einer engliſchen, und mehr noch einer franzöſiſchen Schauſpielergeſellſchaft, die Gunſt des eleganten Publikums zu gewinnen*).

---

*) Man hatte den Fürſten und Höfen ſo unaufhörlich ihre Vorliebe für die ausländiſche Kunſt vorgeworfen, und das Bürgerpublikum von Hamburg hat ſich in ſo verſchiedenen Geſchichtsmomenten deſſelben Vergehens gegen die Nationalität nicht weniger ſchuldig gemacht.

Man muthete Schrödern ſogar zu: ſeine Bühne mit dieſen ausländiſchen Günſtlingen zu theilen, und als er das beharrlich verweigerte, hatte er es mit der feinen Geſellſchaft auch verdorben. Man ſchalt ihn empfindlich, neidiſch, eigenſinnig, und der erſte Rang blieb ſelbſt in ſeinen beſten Vorſtellungen leer. Da erwachte Schröder's ganzer Jugendtrotz, und da von ſeinem, ihm immer getreuen Galleriepublikum oft über hundert Perſonen, die keinen Platz mehr fanden, zurückgehen mußten, ſo befahl er dem Kaſſirer, in ſolchen Fällen fortan den erſten Rang zum Galleriepreiſe zu eröffnen. Vergeblich wurde er auf die unausbleiblich nachtheiligen Folgen dieſer Maßregel aufmerkſam gemacht, er ſetzte zu mehreren Malen ſeinen Willen durch: Matroſen und Arbeiter auf den vornehmen Plätzen zu ſehen.

Aber immer überdrüſſiger wurde er dieſes Krieges mit der Oeffentlichkeit, und in einer Rede, die er zum Schluſſe des Theaterjahres (27. März 1795) hielt*), bat er die der deutſchen Kunſt treu Gebliebenen ihm noch im nächſten Jahre gegen den Andrang der fremden Kunſt beizuſtehen, er ſinge ja ſeinen Schwanenſang.

---

*) Dem Verſprechen ſeiner erſten Ankündigung entgegen, hatte er während ſeiner Direction ſo manche Rede gehalten. Er hatte oft etwas gegen das Publikum auf dem Herzen und erkannte die Wichtigkeit dieſes lebendigen Verſtändigungsmittels.

Hierauf kündigte er die Contracte ſeines Perſonals auf und rechtfertigte dieſen Schritt in einem Rundſchreiben, das zugleich als ein Zeugniß der Achtung vor ſeinen „ordnungsliebenden Kamaraden" gelten ſollte. So war er alſo ganz in Eckhof's Denkweiſe gerathen, die Ordnungsliebe für den Kern der Ehrenhaftigkeit eines Schauſpielers zu halten. Zugleich bot er die Uebernahme ſeines Theaters öffentlich aus.

Niemand meldete ſich dazu, und im Auguſt richtete das Plenum ſeiner Geſellſchaft die dringendſte Bitte an ihren Meiſter, den Ruhm ſeiner Bühne nicht ſo plötzlich Preis zu geben, und erbot ſich zugleich zu den eifrigſten Dienſten. Schröder's alte Luſt und Energie wurde hierdurch noch einmal geweckt, er richtete ſich auf: den Franzoſen die Gunſt des Publikums wieder abzuringen. Eine friſche Strömung belebte Repertoir und Darſtellungen. Stücke von glücklichem Erfolge erſchienen, Jünger's „Er mengt ſich in Alles", Beck's „Schachmaſchine", Iffland's „Advokaten und Spieler", Kotzebue's „Falſche Scham und Graf von Burgund" erzwangen durch ihre lebendige Aufführung den erneuten Antheil für die deutſche Kunſt, obſchon die franzöſiſche ſich ſogar in einem eigens errichteten Theater förmlich heimiſch machte.

Unerſchüttert blieb aber Schröder's Entſchluß, ſeine Schauſpielerlaufbahn zu beſchließen, er ſpielte am 18. März 1796 den Odoardo als ſeine letzte Rolle und nahm von dem darüber verſtimmten Publikum Abſchied. Er that es nicht in eigenen Worten, er ſprach nicht vom Herzen zu Herzen, ſondern er hatte ſich von Schink eine verſifizirte Rede dazu machen laſſen. Kalt und förmlich, wie ihm ſelbſt, war auch dem Publikum dabei zu Muthe. Das lange Verhältniß eines großen Künſtlers zu ſeinem Publikum, das ſo große Senſationen, ſo tiefe Erſchütterungen, ſo freudenhelle Stunden zählte, löſte ſich ganz in Verſtimmung, mit zweideutigem Ausdruck, formell wie eine Abſchiedsaudienz*).

Das Publikum fühlte den Verluſt, und im Bewußtſein: ihn zum Theil verſchuldet zu haben, war man doppelt ärgerlich auf Schröder. Eifrig ſuchte man ihm in Zeitungsartikeln und Flugſchriften wenigſtens die Verpflichtung aufzuerlegen, die Direction zu behalten.

Schröder ſuchte das Intereſſe am Theater zunächſt durch die Erſcheinung anziehender Gäſte zu erhalten, unter denen er auch Ergänzungen ſeines Perſonals zu finden hoffte. Mit den bedeutendſten Talenten gelang es ihm nicht, Koch und ſeine Tochter hatten ſich bereits der Großmann'ſchen Geſellſchaft verpflichtet, Iffland bereits von Berlin Einladungen empfangen. Frau

---

*) Die naive Anmaßung des Publikums ſprach ſich treffend bei einem der Hamburger Bürger aus, da er das Theater an dieſem Abende verließ: „De undankbare Keerl! nu geiht he weg, un wi hefft em bildt" (und wir haben ihn gebildet).

Renner, welche in der Darſtellung des Naiven das größte Muſter auf der deutſchen Bühne werden ſollte und ſich jetzt in erſter Jugendfriſche zeigte, war nach München zurückberufen*), Frau Unzelmann in Berlin gefeſſelt, Klingmann in Wien. So ließ ſich die Geſellſchaft nur durch mittlere Talente komplettiren.

Schröder hatte unter ſeiner Oberleitung die Regiegeſchäfte einem Ausſchuſſe von fünf Mitgliedern übergeben, wozu die Wahl der Geſellſchaft: Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann und Herzfeld berufen hatte, er ſelbſt ſuchte auf ſeinem Landſitze in Rellingen Erholung von allen Mühen und Widrigkeiten ſeines Lebens.

Sie war ihm aber noch nicht gegönnt, noch war ſeine Aufgabe nicht zu Ende, noch hatte er den ganzen Kelch der Theatererfahrungen nicht geleert.

Da es ihm nicht gelungen war, einen Unternehmer für ſein Theater zu finden, auch Iffland den Antrag abgelehnt und indeß die Direction der Berliner Bühne angenommen hatte, ſo übergab Schröder, mit Vorbehalt eines Antheils am Gewinn, dem Ausſchuſſe das Theater. Allerdings hatte er dies in ſeiner unbedingten Weiſe und ohne Zuſtimmung der Geſellſchaft gethan, die er alſo eigenmächtig, wie einen Beſtandtheil des Theaterinventariums, auf eine andre Direction übertragen. Und wenn gleich — worauf Schröder ſich berief — dieſe Direction der von der Geſellſchaft ſelbſt erwählte Ausſchuß war, ſo hatte ihn die Geſellſchaft doch nur zur Regie unter ſeiner Oberleitung, nicht zur Direction, die zugleich über alle andern Intereſſen, der Anſtellung und Verabſchiedung, des kaum errichteten Penſionsfonds u. ſ. w. zu entſcheiden habe, gewählt. Inſofern waren die 21 Mitglieder, welche gegen dieſe Willkür proteſtirten, im Rechte.

---

*) Sie war 1782 geboren, die Tochter der Frau Borchard, des erſten Talentes der Marchand'ſchen Geſellſchaft und dann des Münchner Nationaltheaters.

Schröder's beruhigende Erklärungen verminderten die Zahl der Proteſtirenden auf ſieben, welche entweder die Fortdauer von Schröder's Direction oder die Bildung eines Societätsverhältniſſes im Perſonal verlangten, weil im Laufe der beſtehenden Verbindlichkeiten, eine Elite der Geſellſchaft nicht Herrſchaft und Gewinn an ſich ziehen dürfe. Die einmal getroffenen Einrichtungen ließen ſich aber nicht zurücknehmen, und leider verleitete dies die Oppoſition, ihre an ſich gerechte Sache durch eine Verwandlung ihres Begehrens in eine Geldforderung auf die unwürdigſte Weiſe zu beflecken. Reinhardt*) war das Haupt dieſer Verſchwörung, es gelang ihm, den jugendlich leidenſchaftlichen Werdy bei ſeiner Partei feſtzuhalten, obſchon dieſer perſönlich Schrödern ſehr ergeben und ſehr verpflichtet war; ſpäter auch ſeinen Abfall von ihm vollſtändig wieder gut machte. Die übrigen vier Opponenten waren unbedeutende Leute, aber ihr Zuſammenhalten, ihre nicht zu rechtfertigende Dienſtverweigerung verhinderte am 20. Octbr. die Theatervorſtellung und machte dieſe Differenz zu einem abermaligen Skandal. Advokaten und Gerichte wurden in dieſe Angelegenheit gezogen, in privatem und öffentlichem Schriftenwechſel alle Pietät gegen den Meiſter, alle Dankbarkeit für perſönliche Gutthaten verletzt, die Mühen und Opfer, welche er an die Stiftung des Penſionsfonds geſetzt hatte, durch anmaßende Forderungen vergolten.

---

*) Er hatte als heſſiſcher Offizier in Amerika gedient, war von heroiſcher Geſtalt, in Rollen dieſes Charakters ausgezeichnet, ſeine Frau ebenfalls in heroiſchen und Repräſentationsrollen geachtet.

Schröder beugte ſich vor dem Trotze der Faktion, die auf Unentbehrlichkeit trotzte, nicht; ohne den Streit bis zu gerichtlicher Entſcheidung zu drängen, ſetzte er die ſieben Widerſpänſtigen außer Thätigkeit, verkürzte ihnen ſogar den laufenden Jahresgehalt nicht*). Er ſelbſt erklärte ſich gegen das Publikum bereit, um die entſtandene Lücke im Perſonal ausfüllen zu helfen, wieder aufzutreten, was denn mit großem Jubel aufgenommen wurde.

---

*) Am ſchärfſten, ſcheint mir, wird dieſer Vorgang, der damals großes Aufſehen machte und der ſich in andern Verhältniſſen oft wiederholt hat und leicht ferner wiederholen kann, von Iffland in einem vertraulichen Briefe an Werdy gerichtet. „Mein lieber Werdy! Ich kann mit der Art, wie Ihr Prozeß geführt wurde, unmöglich zufrieden ſein, wenn ſchon ich die Neigung zum Prozeß begreife. Was konnten Sie in der

So rief die widrigſte Erfahrung ſeines Lebens ihn wieder auf die Bühne. Seine Frau ließ ſich von ihrer Kränklichkeit nicht abhalten ſeine Thätigkeit zu theilen, auch die hochbetagte Frau Starke wollte die Ruhe ihrer angetretenen Penſionirung wieder aufgeben, um in der Noth zu helfen; Schröder lehnte das Opfer ab.

Vom Decbr. 1797 an trat er noch 33 Mal in ſeinen Glanzrollen auf. Das Publikum empfing ihn mit dem vollen Enthuſiasmus der ſchönſten Zeiten, ſein Sieg über die Theaterrebellion verſchaffte ihm die alte Liebe und Bewunderung wieder, obſchon bei ſeinem erſten Wiedererſcheinen, als General im Fähnrich, ein vereinzeltes Pfeifen ihn erinnern ſollte, daß der Hohn der Ge-

---

Verbindung hoffen? Sie allein waren von Gewicht. Ob die Andern blieben oder nicht, konnte der Direction gleichgültig ſein. Und Reinhardt's überaus ſchändlicher Brief an Schröder! Alle Eure Schriften hätten durchaus an Würde und Urbanität nicht müſſen können übertroffen werden. Ich ärgere mich, wenn eine gute Sache durch Nebendinge verderbt wird. Im Ganzen iſt es Ihrer Kunſtbahn wahrlich gut, daß Sie dort wegkommen" — der Mitdirector Herzfeld ſpielte daſſelbe Fach mit Werdy — „aber nie, nie miſchen Sie ſich wieder in die Händel des Theaterpöbels. Man beſudelt ſich mit Leuten der Art, wie man ſich auch benehmen mag."

meinheit ein untrennbarer Begleiter des ächten Verdienſtes ſei.

Am 30. März 1798 nahm er als Graf Klingsberg in „die unglückliche Ehe aus Delicateſſe“ für immer von der Bühne Abſchied und ſchloß zugleich ſeine Direction.

Obſchon er noch über achtzehn Jahre lebte, auch noch einmal i. J. 1811 auf kurze Zeit wieder das Theater übernahm, ſo ſchließt doch hier ſein Einfluß auf die Bühne ab*).

Wieder ein Leben, überreich begabt, voll raſtloſen Eifers und unternehmender Kühnheit, das, müde und matt an Seele und Leib, die Syſiphusarbeit des Vorkampfes in der Entwicklung der Schauſpielkunſt aufgiebt.

Und doch, wie viel hatte er gewirkt und ausgerichtet! Welch einen veredelten Zuſtand der Dinge hat die enorme Arbeit ſeines Lebens hinter ſich gelaſſen!**)

---

*) Schiller bemühte ſich ſehr, ihn zu bewegen: zur erſten Aufführung des Wallenſtein nach Weimar zu kommen, die Titelrolle zu ſpielen und ſo das größte Unternehmen der neuen idealen Schule in die Theaterwelt einzuführen. Er hat es unter allerlei Vorwänden von ſich abgelehnt, er hatte kein Herz zu der neuen Bewegung.

**) Er hat von 1750 bis 1798 384 neue Rollen geſpielt. Von 1762 bis 1778 70 neue Balletts geſetzt und darin getanzt. Von 1771 bis 1798 90 Stücke mehr oder weniger bearbeitet, umgeändert, überſetzt und ſelbſt verfaßt. Etwa 10 davon führen ſeinen Namen.

Den letzten Reſt des Anſehens, den die franzöſiſche Affektation auf der deutſchen Bühne noch beſaß, hat er vernichtet, mit Shakeſpear das größte Muſter populär gemacht. Er hat bewieſen, daß die Natürlichkeitsrichtung ſich gleichweit von platter Alltäglichkeit, wie von kleinlicher Spielerei mit vereinzelten Motiven und weichlicher Sentimentalität, gleichweit von der genialen Rohheit der Sturm- und Drangmanier halten könne.

Er hat vollendet, was Leſſing und Eckhof begonnen, die deutſche Schauſpielkunſt auf die Baſis unſerer volksthümlichen Natur zu ſtellen und ſie zum vollen Ausdruck ihrer eigenſten Wahrheit zu bringen. Die Dramatik hat nach ihm unendlich an geiſtigem Inhalte, an Ausbildung des Geſchmacks gewonnen, aber die lebenswarme und reine Natur von Schröder's Menſchendarſtellung iſt ein unübertroffenes Muſter geblieben.

Das Außerordentliche ſeiner künſtleriſchen Individualität, die ſchon am Ende der 70er Jahre unſere Betrachtung beſchäftigte*), hatte eine immer conſequentere Reife erlangt.

Man hat ihn den großen Vertrauten der Natur genannt und gewiß war er das, aber ſeine intuitive Kraft war nicht bewundernswerther, als das harmoniſche Maaß, welches er ſeiner überreichen Schöpfungskraft auferlegte.

---

*) II. Band S. 383 u. f.

In wenigen Aeußerungen gegen ſeinen Freund und Biographen Meyer hat er ſein ganzes Syſtem der Schauſpielkunſt ausgeſprochen. Er ſagt:

„Ich meine es dahin gebracht zu haben, Alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben iſt, durch die Worte oder Handlungen ſeiner Perſonen hat ausdrücken wollen; und hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menſchenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunſt kann nicht mehr aufzufaſſen begehren, wenn ſie nicht Künſtelei werden will. Sie ſehen, warum der Naturſohn Shakeſpear mir Alles ſo leicht und ſo zu Dank macht; warum mir manche ſehr bewunderte und dichteriſch glänzende Stelle Kampf und Anſtrengung koſtet, um ſie mit der Natur auszugleichen; warum ich ſie gleichſam verwiſchen muß, damit ſie dem Charakter nicht widerſpreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu ſchimmern und hervorzuſtechen, ſondern auszufüllen und zu ſein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andre ſein kann.“

In dieſen Worten haben wir Schröder's Standpunkt, in ſeiner zeitigen Begrenzung, ~~nein~~ in ſeiner unverrückt wie ewiggültigen Richtigkeit. Aus dieſen Grundſätzen floß die unerſchütterliche Redlichkeit gegen den dichteriſchen

Stoff, die ſchlichte Wahrheit, die anſpruchsloſe und großartige Natürlichkeit und jene ſtolze Beſcheidenheit in der Ausführung, die ſich jeder Beifallsbuhlerei ſchämt, kurz all die Eigenſchaften, die dem Meiſter ſo allgemein nachgerühmt werden und die ihn in der Kunſt der Menſchendarſtellung auf den Gipfel der bisherigen Entwicklung ſtellen.

Um dieſe bedeutendſte Perſönlichkeit in unſrer Kunſtgeſchichte in lebendiger Vorſtellung zu behalten, muß man wohl ins Auge faſſen, daß ſie durchaus den Charakter der Bürgerlichkeit trug. Wenn Eckhof etwas Spießbürgerliches nicht los werden konnte, ſo kam Schröder über das ſtattliche und ehrenfeſte Weſen der höheren Schicht der Hamburger Bürgerſchaft nicht hinaus. Schon ſein Ausſehn gab das kund. Seine große Geſtalt war in reiferen Jahren breit geworden und der Kopf ſah unverhältnißmäßig klein darauf aus. Er trug ihn etwas vorgeneigt, wie große Geſtalten pflegen. Die nicht gerade edlen Züge, das mehr als unbedeutende Auge verriethen wenig von dem Geiſte, der darin wohnte. Er ging gewöhnlich in einen grauen Oberrock — einen ſogenannten Biber — eingeknöpft, die Taſchen vorn, um bequem hineingreifen zu können, und trug einen hohen Stock in der Hand.

Dieſe Ausbildung ſeiner äußeren Erſcheinung leitet ſchon darauf hin, daß die Eigenthümlichkeit ſeiner Schöpfungen keine andre geworden, als ſie ſchon nach

Abſchluß ſeiner erſten Kunſtperiode hervortrat*). Die komiſchen und bürgerlichen Charaktere blieben ſeine vorzüglichſten, die Würde ſeiner ernſteren und höheren Geſtalten war eine mehr innerliche, denn Vornehmheit und weltmänniſcher Schliff war ſeine ſchwächſte Seite. Die Rolle des Grafen Klingsberg z. B., die er mit Vorliebe, durch zwei Stücke hindurch, für ſich zugerichtet hatte, die er ſogar wählte, um vom Theater abzutreten, gehörte keineswegs zu ſeinen gelungenſten. Sogar in der Kleidung wußte er nicht die feine Geſchmackslinie, die den Sonderling mit dem Manne von gutem Ton verbinden ſoll, zu finden, ja es iſt nicht ſchwer, ſchon in der Abfaſſung beider Stücke, des Ringes- und der unglücklichen Ehe, die Stellen ſeiner Rolle zu finden, aus denen die Unbekanntſchaft mit wahrhaft ariſtokratiſcher Feinheit hervorſticht.

Auch die Charakterfehler, welche ſeine Jugend zeigte, erſcheinen in dieſer letzten Periode keineswegs überwunden, das Wachsthum ſeiner trefflichen Eigenſchaften hatte ſie nur weit überragt und darum weniger ſichtbar gemacht. Der unbeugſame Stolz, die abſolutiſtiſche Conſequenz waren großartige Fehler, die ſeiner Miſſion in der Kunſtgeſchichte trefflich zu Statten gekommen waren, dagegen blieben ſeine Geringſchätzung gegen faſt Alles, was Andre thaten, und ſein Neid auf deren

---

*) Siehe II. Band S. 381.

Erfolge, kleinliche Flecken ſeiner Individualität. Wie er in ſeiner Jugend eiferſüchtig auf Eckhof geweſen, ſo war er es jetzt auf Iffland. Hier freilich mit dem Rechte: daß ihn der enorme Beifall verdrießen durfte, den talentvolle Manierirtheit und Gefälligkeit gegen das Publikum errang; Künſte, die er ſtets verſchmäht hatte und die nun ſein Andenken zu verdunkeln ſchienen. Der kleinliche Aerger aber, den er über Iffland's Erfolge zeigte, ſtand ihm keinesfalls gut und widerſprach der ſtolzen, unfehlbaren Haltung, die er ſonſt behauptete.

Von dieſen Schwächen abgeſehen, deren Erwähnung nur zur vollſtändigen Anſchauung von Schröder's Individualität dienen ſoll, hatte dieſe ſich ganz zu der bürgerlichen Würde ausgebildet, welche ſein Aeußeres verhieß.

Er hatte ſich eine moraliſche Selbſterziehung gegeben, mit ſeinen künſtleriſchen Fortſchritten war in ihm die Erkenntniß des ſittlichen Geiſtes ſeiner Kunſt gewachſen. Aus einer wilden Jugend, aus einer verbrecheriſchen Schrankenloſigkeit, hatte er ſich zu moraliſcher Strenge gegen ſich ſelbſt und Andre, zu Rechtſchaffenheit und ehrbarem Wandel herausgearbeitet. Durch ſeine raſtloſe Kunſtthätigkeit war er beſſer geworden, der Athem des erhöhten Lebens, dem er ſich in ſeinen Darſtellungen hingab, hatte ihn veredelt, an der Größe der Aufgaben, die ſeinem Genie geſtellt waren, hatte er ſich erhoben. Daß die Ideen des künſtleriſch Schönen und des ſittlich

Rechten ſich, wenn irgendwo, in derjenigen Kunſt durchdringen müſſen, welche ſich ausſchließlich mit der Darſtellung des Menſchen beſchäftigt, das hatte er bald begriffen, und die Verſittlichung, welche er ſelbſt der Ausübung der Schauſpielkunſt zu danken hatte, wollte er ebenſo auf ſeinen Stand übertragen.

Er hat dies Moment nicht bis zu der zarten Feinheit durchgefühlt, die Iffland an Tag legte, er hat mehr die eigentlichen Bürgertugenden, welche der Schauſpielerberuf zum Gedeihen ſeines theatraliſchen Staates bedarf, zu pflanzen geſucht. Ihm war feſte Ordnung, ſtrenge Geſetzlichkeit und Pflichttreue Alles, während Iffland ſeinen Stand ſchon über das Geſetz hinaus zu einer ſchönen ſittlichen Freiheit zu erheben verſuchte. Indeß war das, was Schröder in ſeiner Schauſpielererziehung gewollt und geleiſtet, durchaus nachahmungswerth. Seine künſtleriſche Leitung entband viel mehr die Kräfte zu freier Bewegung, als daß ſie dieſelben durch Dreſſur pedantiſch beengt oder in Manier getrieben hätte, ſeine Sorge für die Verſittlichung, namentlich der jungen Talente, war wahrhaft väterlich. Er zog ſie in ſeinen Umgang, wenn ſie irgend deſſen werth waren, und wußte mit großer Sicherheit und zu gelegener Zeit auf ſie zu wirken. Den Unordnungen ihrer Geldverhältniſſe kam er mit wahrhaft großmüthiger Güte zu Hülfe, aber immer auf eine ſtrenge und feſte Weiſe, immer mit dem Beſtreben: ein höheres Ehrgeſühl, eine edle Selbſtachtung anzuregen*), und er ermüdete in dieſem Verfahren nicht, mit ſo abſcheulichem Undank ihm oft auch gelohnt wurde. Dafür wurde ihm aber auch die Genugthuung, einen durchaus reſpektablen Stamm in den Mitgliedern ſeines Theaters zurückzulaſſen, welcher ebenſowohl die von ihm erworbene bürgerliche Achtung des Standes, als die Geltung ſeiner Schule zu erhalten wußte.

So ſchied denn zugleich mit dem Jahrhundert, das die Schauſpielkunſt aus der tiefſten Erniedrigung erhoben hatte, der Mann, der ſie in ihrem eigenſten Weſen auf unübertroffene Höhe geſtellt, ihren inneren unwandelbaren Gehalt ans volle Licht gekehrt hatte. Das Prinzip und die feine Ausbildung, welche er der Regieführung — dieſem innern Nerven der Schauſpielkunſt — gegeben, konnte verdunkelt werden und in Vergeſſenheit gerathen, die

---

*) Zu den ſchon hier und da mitgetheilten Belegen hiervon füge ich einen Brief, der an einen jungen ausgezeichneten Schauſpieler ſeines Theaters gerichtet war. Er ſchreibt: „Daß Sie ſeit einiger Zeit beſſer ſtudiren, iſt von mir nicht unbemerkt geblieben und hat mich erfreut. — Daß Sie ſich nicht jeder Entſagung unterworfen haben, um aus der Dependenz der Schulden zu kommen, hat mich Ihretwegen *nicht* erfreut; doch vielleicht war es Ihnen nicht möglich. Ich denke Ihnen durch Zurückſendung Ihrer Verſchreibung, wodurch Sie künftiges Theaterjahr vom Abzuge befreit bleiben, behülflich zu ſein. Laſſen Sie die Sache unter uns bleiben, und haben Sie ſich in dem neuen Jahre lieb! Ihr ergebener Schröder.

Einfachheit und Geſundheit ſeiner Organiſation bei Seite geſchoben, die blutwarme Natur ſeiner Darſtellungsweiſe gegen vollendetere Formen geringſchätzt werden — verloren aber iſt das Alles nicht und der Lauf der Dinge wird es lehren, daß die Kunſt, um geſund zu bleiben, immer wieder zu den Grundzügen des Vorbildes zurückkehren müſſe, das Schröder uns hinterlaſſen.

VI.

Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Ueberſchaut man den Entwicklungsgang, den die Dramatik in der von Leſſing eröffneten volksthümlichen Richtung bis zur Neige des Jahrhunderts vollendet hatte, ſo mag man zuerſt fragen: wie weit war überhaupt die Erkenntniß von der Bedeutung und dem Werth der Schaubühne vorgerückt?

Daß man ihr den gewaltigen Eindruck auf die Geiſter und Gemüther willig zuſtand, daß man das Element der Volksveredlung in ihr nicht mehr negirte, bewies thatſächlich die Errichtung ſo vieler Hof- und Nationaltheater. Die Ideen aber, welche ſeit Leſſing's, Sulzer's und andrer bedeutenden Stimmen Vertheidigung der Bühne, ſich über dieſen Gegenſtand entwickelt hatten, findet man am vollſtändigſten in Schiller's Aufſatz ausgeſprochen: „Die Schaubühne, als eine moraliſche Anſtalt betrachtet." Er hatte ſie 1784 zum Vortrag in der Mannheimer deutſchen Geſellſchaft geſchrieben*).

Der Inhalt dieſer Schrift iſt zu wichtig, als daß er nicht im Auszuge hier Platz finden müßte.

Nachdem Schiller im Eingange die Unzulänglichkeit der Geſetzeskraft für Verſittlichung des Volkes, auch die Verwandtſchaft der Schauſpielkunſt mit der Religion nachgewieſen hat, fährt er fort: „Welche Verſtärkung für Religion und Geſetze, wenn ſie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anſchauung lebendige Gegenwart iſt, wo Laſter und Tugend, Glückſeligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tauſend Gemälden faßlich und wahr an dem Menſchen vorübergehn, wo die Vorſehung ihre Räthſel auflöſt, ihre Knoten vor ſeinen Augen entwickelt, wo das menſchliche Herz, auf den Foltern der Leidenſchaft, ſeine leiſeſten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit, unbeſtechlich wie Rhadamantus Gericht hält.

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geſetze ſich endigt. — Das ganze Reich der Phantaſie und Geſchichte, Vergangenheit und

---

*) Man knüpfe dieſe Mittheilung an das, was über dieſen Gegenſtand im I. B. S. 373—383 und II. B. S. 314—316 vorgekommen iſt.

Zukunft ſtehen ihrem Wink zu Gebot. — Aber hier unterſtützt ſie die weltliche Gerechtigkeit nur, ihr iſt noch ein weiteres Feld geöffnet. Nicht nur die Laſter, die jene ungeſtraft duldet, ſtraft ſie; auch die Tugenden, wovon jene ſchweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet ſie die Weisheit und die Religion. Aus dieſer reinen Quelle ſchöpft ſie ihre Lehren und Muſter und kleidet die ſtrenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entſchlüſſen, Leidenſchaften ſchwellt ſie unſre Seele, welche göttliche Ideale ſtellt ſie uns zur Nacheiferung auf!

Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt ſich noch weiter aus. Das Glück der Geſellſchaft wird eben ſo ſehr durch Thorheit, als durch Verbrechen und Laſter geſtört. — Ich kenne nur ein Geheimniß, den Menſchen vor Verſchlimmerung zu bewahren, und dieſes iſt: ſein Herz gegen Schwächen zu ſchützen. Einen großen Theil dieſer Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie iſt es, die der großen Klaſſe der Thoren den Spiegel vorhält und die tauſendfachen Formen derſelben mit heilſamem Spott beſchämt; und dieſer verwundet den Stolz des Menſchen empfindlicher, als Verabſcheuung ſein Gewiſſen foltert. Geſetz und Gewiſſen ſchützen uns oft vor Verbrechen und Laſtern, Lächerlichkeiten zu erkennen verlangt einen eignen feineren Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. — Unſre Vergehungen vertragen einen Aufſeher und Richter, unſre Unarten kaum einen Zeugen. Die Schaubühne allein kann unſre Schwächen belachen, weil ſie unſrer Empfindlichkeit ſchont und den ſchuldigen Thoren nicht wiſſen will. Ohne roth zu werden, ſehen wir unſrer Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken ins Geheim für die ſanfte Ermahnung.

Aber ihr großer Wirkungskreis iſt noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne iſt mehr als jede andre öffentliche Anſtalt des Staates eine Schule der praktiſchen Weisheit, ein Wegweiſer durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüſſel zu den geheimſten Zugängen der menſchlichen Seele. — Und wenn wir die unmittelbar beſſernde Wirkung einſchränken, wenn wir ſo ungerecht ſein wollen, ſie ganz aufzuheben, wie unendlich viel bleibt noch von ihrem Einfluſſe zurück! Wenn ſie die Summe der Laſter weder tilgt noch vermindert, hat ſie uns nicht mit denſelben bekannt gemacht? — Hat ſie uns nicht das Geheimniß verrathen, die Thoren ausfindig und unſchädlich zu machen?

Nicht blos auf Menſchen und Menſchencharakter, auch auf Schickſale macht uns die Schaubühne aufmerkſam und lehrt uns die große Kunſt, ſie zu ertragen. — Sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen ſein und nachſichtsvoll über ihn richten. Denn nur wenn wir die Tiefe ſeiner Bedrängniſſe meſſen, dürfen wir das Urtheil über ihn ausſprechen. Die Bühne macht den

Menſchen mit dem Menſchen bekannt und deckt das geheime Räderwerk auf, nach welchem er handelt.

Eine merkwürdige Klaſſe von Menſchen hat Urſache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu ſein. Die Großen der Welt hören hier nur, was ſie nie oder ſelten hören, Wahrheit; was ſie nie oder ſelten ſehen, ſehen ſie hier: den Menſchen.

Die Schaubühne iſt der gemeinſchaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, beſſeren Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterſtrömt, und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat ſich verbreitet. — Sie kann den größten Einfluß auf den Nationalgeiſt äußern. Nationalgeiſt nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinſtimmung der Meinungen und Neigungen eines Volkes bei Gegenſtänden, worüber ein anderes anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne iſt es möglich, dieſe Uebereinſtimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil ſie das ganze Gebiet des menſchlichen Wiſſens durchwandert, alle Situationen des Lebens erſchöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil ſie alle Stände und Klaſſen in ſich vereinigt und den gebahnteſten Weg zum Verſtande und zum Herzen hat. Wenn in allen unſern Stücken ein Hauptzug herrſchte, wenn unſre Dichter unter ſich einig werden und einen feſten Bund zu dieſem Endzweck errichten wollten, wenn ſtrenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinſel nur Volksgegenſtänden ſich weihten, mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine wirkliche Nationalbühne zu haben, ſo würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland ſo feſt aneinander? Was zog das Volk ſo unwiderſtehlich nach ſeiner Bühne? Nichts andres als der vaterländiſche Inhalt der Stücke, der griechiſche Geiſt, das große überwältigende Intereſſe des Staates, der beſſern Menſchheit, das in denſelben athmete. —

Und dann endlich, welch ein Triumph für dich, Natur! wenn Menſchen aus allen Kreiſen und Ständen, vor der Schaubühne, abgeworfen jede Feſſel der Künſtelei und der Mode, herausgeriſſen aus jedem Drange des Schickſals durch eine allwebende Sympathie verbrüdert, in ein Geſchlecht wieder aufgelöſt, ihrer ſelbſt und der Welt vergeſſen und ihrem himmliſchen Urſprung ſich nähern. Jeder Einzelne genießt die Entzückung Aller, die verſtärkt und verſchönert aus hundert Augen auf ihn zurückfallen, und ſeine Bruſt giebt jetzt nur einer Empfindung Raum, es iſt dieſe: ein Menſch zu ſein.“

Man hat Schillern vielfach vorgeworfen, daß in dieſem Aufſatze die Begeiſterung für ſeinen Gegenſtand ihn zu weit geführt habe. In der That will er, bei mancher Ueberſpannung des unumſtößlich Richtigen in ſeiner Darlegung, auch nicht nur — wie es Leſſing ſchon gethan — der Bühne einen Einfluß auf Geſetzgebung, Regierungsanſicht und Erziehung vindiciren, ſondern ſelbſt auf Induſtrie und Erfindungsgeiſt. Das iſt freilich zu weit getrieben; auch hat er in ſeinen ſpäteren philoſophiſchen Schriften die Idee der Sittlichkeit der Kunſt viel tiefer ~~ver~~erfaßt, gewiß aber iſt, daß er in dieſem Aufſatze Alles, was in der populären Richtung dieſer Epoche Begeiſterndes lag, auf das vollkommenſte ausgeſprochen hat, und daß eine Bühne, die wahrhaft volksthümlich ſein will, ſich von dem Weſentlichen dieſer Anſchauungen niemals wird entfernen dürfen.

Erwähnenswerthe Angriffe erfuhr auch in dieſen letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts die Moralität der Bühne nicht, obſchon der Zuſtand der Bildung wie der Moralität im Schauſpielerſtande ſich noch wenig verändert hatte. Das Prinzip der Veredelung, zu welchem Iffland in ſeinen Fragmenten ſich bekannt*), konnte ſich nicht rühmen, ſchon große Eroberungen gemacht zu haben.

Freilich waren auch immer noch keine Einrichtungen getroffen, um den Stand im Allgemeinen zu erheben. Die verſuchten Pflanzſchulen waren ſchnell wieder in Verfall gekommen, man ließ nicht ab, aufs Neue danach zu rufen, die Nothwendigkeit von Bildungsanſtalten wurde fort und fort dargethan, obſchon damals der Einfluß der künſtleriſchen Directoren, die Geltung der herrſchenden Schule ſie zum Theil erſetzte, auch der Naturalismus der

---

*) S. Seite 26.

Schauſpieler weniger auffallend hervortrat, weil die ganze Kunſtrichtung eine naturaliſtiſche war. War hierdurch für die Fachbildung einigermaßen geſorgt, ſo mußte doch der eigentliche, tiefer greifende Zuſammenhang des Standes mit der allgemeinen Culturbewegung immer noch vermißt werden, ſo lange der Staat die Schauſpielkunſt mit ſo gänzlicher Gleichgültigkeit betrachtete und ſie in allen ihren Wirkungen nach Willkür gewähren ließ, ſo lange er von den Schauſpielern weder Bildung, noch von den Bühnen irgend eine beſtimmte Richtung forderte, welche ihre Wirkungen mit dem Bildungsſtreben der Geſellſchaft in Uebereinſtimmung ſetzen konnte.

Die Theaterconceſſionen wurden fort und fort mit der größten Achtloſigkeit ertheilt, höchſtens die Zahlungsfähigkeit eines Directors in Betracht gezogen, niemals ſeine künſtleriſche und Geſinnungstüchtigkeit. Eine polizeiliche Cenſur der aufzuführenden Stücke war das Höchſte, womit die bürgerlichen Autoritäten ſich bemühten, und dieſe wurden meiſtentheils nach den allerkleinlichſten und engſten Anſichten geübt. Selbſt die Oberaufſicht der Hof- und Nationaltheater ſprach das Prinzipielle in ihrer Thätigkeit nur in der Cenſur, alſo blos negativ aus. Am auffallendſten äußerte ſie ſich in Wien, München und Dresden, und die Maxime: daß das Theater kein übles Beiſpiel geben ſolle, erzeugte nicht nur die kleinlichſte Mäkelei, ſondern führte ſogar förmliche Abſurditäten herbei. Es wurden, um jeder Hofrückſicht zu genügen, Veränderungen in Ausdrücken und Beziehungen der Stücke vorgenommen, wodurch Sinn und Bedeutung derſelben total vernichtet oder verkehrt wurden. In Wien trieb man das Spürſyſtem nach Bedenklichkeiten ſo weit, daß im J. 1795 Herr von Braun eine Verordnung ergehen ließ: worin „um das Theater, dieſe Schule der guten Sitten, der Tugend und des Patriotismus, von Allem zu reinigen, was auch nur von weitem unanſtändig, anſtößig und den jetzigen Zeitläufen nicht angemeſſen“, die ſämmtlichen Schauſpieler aufgefordert wurden: „bei dieſem patriotiſchen und ehrenvollen Geſchäfte mitzuwirken“, und zwar dergeſtalt, daß jeder Einzelne „bei eigner Verantwortung ſolche Stellen in den Rollen, die ſeine eigne Klugheit für bedenklich erkenne, dem Inſpicienten anzeigen und die Abänderung auf der Stelle mit ihm verabreden ſolle.“ So war alſo Alles, Director, Inſpicientenausſchuß und ſämmtliche Schauſpieler fortwährend auf der Jagd nach cenſurrechten Stellen, und es läßt ſich denken, wie „harmlos“ dieſe dreifach durchgeſiebten Stücke endlich geworden ſein müſſen.

Andern Orts wurde die Anſtändigkeit der Bühne in das Verbot alles Umarmens und Küſſens der handelnden Perſonen geſetzt, während die laxeſte Moral in den Stücken nicht anſtößig erſchien. Geiſtliche durften auf der Bühne nicht erſcheinen, es durfte nicht gebetet, ſelbſt das Wort „beten“ nicht ausgeſprochen werden*), ebenſowenig irgend ein heiliger Name. Anſtatt „Gott“ mußte „Himmel“ geſagt werden u. ſ. w., ſelbſt Orgelmuſik war dem Theater verboten. Entweihung ſchien demnach die Luſt der Bühne zu bringen, die ſonſt für die Trägerin des Heiligen gegolten. In welchen moraliſchen Widerſpruch man ſich durch ſolche Cenſur mit dem täglichen Beſuch des Theaters ſetzte, wurde nicht empfunden.

Daß von den katholiſchen Höfen noch vor wenigen Jahrzehnten die Darſtellung alles Heiligen auf den Jeſuitentheatern begünſtigt worden, leitet uns ganz einfach zu dem Schluſſe, daß der Unterſchied der Perſönlichkeiten der Darſteller auf dieſen verſchiedenen Theatern, auch der Hauptgrund zu dieſer ſo ganz verſchiedenen Beurtheilung geweſen ſei. Der Schauſpielerſtand hatte ſich noch nicht wieder in das Verhältniß zu den Forderungen ſeiner Zeit geſetzt, in welchem er vor hundert Jahren war, als die theologiſchen Fakultäten von der Bühne vornehmlich Darſtellung heiliger Gegenſtände verlangten**).

---

*) Körner erzählt, daß in Dresden der Hamlet anſtatt: „ich meines Theils will beten gehn“, ſagen mußte: „was mich betrifft, ich will das Meinige thun.“

**) S. 1. Band S. 384 u. 385.

Der ſittliche und Bildungszuſtand der Schauſpieler hatte ſich im Allgemeinen ſeit den letzten zwanzig Jahren nicht verändert*). Immer noch ergänzten ſich die Kunſtgenoſſenſchaften aus den unteren Schichten der Geſellſchaft. Faſt immer führte ein fehlgeſchlagener Lebensweg zum Theater, faſt lauter Schiffbrüchige waren es, die ſich auf die Bühne retteten, ja dieſe konnte als eine Art Botany-Bay angeſehen werden für Alle, die ſich in die Regelmäßigkeit des bürgerlichen Lebens nicht finden mochten.

Eigentlich erzogen für das Theater wurden nur die Schauſpielerkinder, und dieſe Erziehung war nichts mehr als eine frühzeitige Abrichtung zu Kinderrollen und eine allerdings heilſame Dreſſur in dem Handwerksmäßigen der Kunſt, durch Uebung im Tanzen, Singen, Sprechen. Auf Erweckung eines höhern Sinnes ging dieſe Couliſſenerziehung nicht hinaus und merkwürdig iſt, daß ſie auch im Allgemeinen nur bei weiblichen Talenten gut ausgeſchlagen iſt. Unter den beim Theater aufgewachſenen Schauſpielern war Schröder der Einzige, der aus dem Geleiſe des gewohnheitsmäßig Angelernten die volle Friſche ſelbſtändiger Schöpfungskraft herausrettete, der ſich in ungeſtörtem Rapport mit der reinen Natur und ihrem immer neuen Zufluß von Kunſtmotiven zu erhalten wußte, inmitten der Couliſſenuſancen und der herkömmlichen Routine, worin alle übrigen, ſelbſt die talentvollſten Schauſpielerſöhne, befangen geblieben ſind. Sämmtliche anderen, nächſt Schröder, wirklich bedeutenden Künſtler, gehörten in ihrer Jugend, der Zeit, welche über das Individuelle der Naturen entſcheidet, dem Theater nicht an.

---

*) S. II. Band S. 317 u. f.

Anders verhielt es ſich mit den weiblichen Talenten, unter ihnen waren viele der ſchönſten beim Theater aufgewachſen; ſo die Schweſtern Ackermann und Jaquet, die Frauen Unzelmann, Eunicke (Händel-Schütz), Renner, Stollmers (Sophie Schröder) u. A. Ein Umſtand, der den Beweis zu führen ſcheint, daß das männliche Talent in der Abhängigkeit verkümmert, in welcher die Elaſticität des weiblichen ſich noch ſelbſtändig zu erhalten vermag.

Daß die Mehrzahl der Theatermitglieder ohne Bildung ſei, ließ ſich zu Ende des Jahrhunderts noch immer behaupten. Es gab namhafte Schauſpielerinnen, welche ihre Rolle nicht ſelbſt leſen konnten, von der Kunſt des Schreibens unter ihnen geben zahlreiche Schauſpielerbriefe, welche in Streitſachen zur Oeffentlichkeit gelangten, die allerbeſchämendſten Zeugniſſe. Noch immer erhielt die Leichtigkeit: ſich durch bloße Naturgaben und angeeignete Fertigkeit beim Theater ſchon eine große Geltung und Einnahme zu verſchaffen, den allgemeinen Widerwillen gegen alles Bildungsſtreben, während die einzelnen künſtleriſchen Größen hingegen enorme Arbeit zu ihrer und ihrer Kunſt Vervollkommnung aufwandten.

Auffallend iſt es bei alle dem, daß in dieſer erſten Hälfte der modernen Theatergeſchichte, unter den Schauſpielern ſo viel mehr und ſo viel bedeutendere dramatiſche Schriftſteller aufgetreten ſind, als dies in der zweiten Geſchichtshälfte der Fall iſt. Haben ſich alſo, trotz der im Allgemeinen größeren Unbildung des Standes, dennoch mehr einzelne fähige und erfindungsreiche Köpfe darin befunden*)?

Das Verhältniß der Schauſpieler zur bürgerlichen Geſellſchaft hatte ſich noch wenig geändert, die Urſachen davon blieben die alten. In die engeren Kreiſe des Umgangslebens gelangten ſie noch keineswegs, zu größeren, halböffentlichen Zirkeln dagegen, zu Reſſourcengeſellſchaften u. dergl. wurden ſie allmählig gezogen, um durch ihre Talente zur allgemeinen Unterhaltung beizutragen. Witzige Köpfe, wie Borchers, waren in Männergeſellſchaften geſucht, andre bildeten ſich zu Anekdotenerzählern, oder trieben allerlei beluſtigende Künſte, wußten Menſchen und Thieren, oder das Geräuſch von Hobel und Säge oder dergleichen nachzuahmen, machten Taſchenſpielerſtückchen, verſtanden Weinglaſer zu verſchlucken, worin Ackermann excellirte, u. ſ. w.; kurz der Stand fing an, ſich durch die Kunſtſtücke, welche bei den älteſten Banden mit dem Comödienſpielen verbunden geweſen waren, durch den letzten Rückſtand des Gauklerweſens in die Geſellſchaft einzuſtehlen. Glänzende und berühmte Talente wurden auch wohl zur Ausſchmückung der vornehmen Cirkel herbeigezogen, aber auch da hatten ſie ihren Zutritt durch Productionen zu bezahlen. Selbſt Iffland, der feingebildete Kopf, deſſen Unterhaltung und Benehmen ihn mit allen Sommitäten der Geſellſchaft gleichſtellte, fühlte doch ſehr deutlich und ſehr ſchmerzlich, daß er ſich — und damit die Repräſentation ſeines Standes — in den höheren Kreiſen nur halten konnte, indem er ſich durch Anekdoten und komiſche Geſchichtchen zu einem ſogenannten angenehmen Geſellſchafter machte.

---

*) Die namhafteſten Dichter unter den Schauſpielern mögen einmal hier nebeneinander ſtehen: Wezel und Ludovici, die Staatsactionenſchreiber; Frau Neuber, Krüger, Martini, Uhlich, Koch, Eckhof, Frau Henſel aus der franzöſiſchen Epoche. Stranitzky, Weiskern, Brenner, Huber, Kurz aus der Burleskenzeit, und aus der letzten, nationalen Periode: Weidmann, Müller, die Brüder Stephanie, Brandes, Plümicke, Großmann, Müller, Schröder, Beil, Iffland, Beck, Reinhardt, Steigentesch, Ziegler, Spieß, Hagemann, Areſto, Vogel, Hagemeiſter, Schikaneder, Sophie Albrecht und Frau von Weißenthurn.

In Hinſicht auf ſein ſittliches Verhalten hatte der Schauſpielerſtand im Ganzen noch wenig Anſtrengungen gemacht, um die öffentliche Achtung zu gewinnen. Es iſt eine unvertilgbare Eigenheit dieſes Berufes, daß er durch die gewaltige Nervenaufregung, welche er erfordert, auch eine auf's Aeußerſte geſteigerte Reizbarkeit der ganzen Natur hervorbringt. Richtet ſich dieſe nicht in lebhafter Begeiſterung auf edle Zwecke, ſo wird ſie natürlich nur dazu wirken, alle Schwachen und Leidenſchaften ungewöhnlich zu ſteigern, und in dieſem Betracht wird man Rouſſeau Recht geben müſſen, wenn er behauptet: „Die Schauſpieler müſſen tugendhafter ſein als andre Menſchen, wenn ſie nicht verderbter ſein ſollen.“

Da bis jetzt nun, trotz aller Verbeſſerungen, welche das Theater erfahren hatte, die Stellung des Schauſpielers noch keinesweges der Art war, um eine allgemeine Standesbegeiſterung von ihm erwarten zu können, ſo blieb die edlere Richtung auf ſeine höhere Beſtimmung nur in Einzelnen erkennbar, während im Ganzen dies wilde Völkchen ſeiner Aufgeregtheit die Zügel ſchießen ließ. Alle Schooßſünden jener ſittenloſen Zeit pflegten ſich daher auf das Ueppigſte im Schauſpielerſtande, machten ihn auch hierin zum Spiegel des Lebens, und ſetzten ihn, bei der Oeffentlichkeit ſeiner Stellung, dem Einfluß, welchen die Perſönlichkeit nothwendig auf ſeine Berufsthätigkeit ausüben muß, viel größerer Aufmerkſamkeit und viel lebhafterer Verdammung aus, als jeden Andern.

Die Trunkſucht war damals unter den Männern aller Stände zu Haus, daß aber Schauſpieler ſo oft in trunkenem Zuſtande auf der Bühne erſchienen, daß darauf ſogar Theaterſtrafen geſetzt wurden, das pflegte die allgemeine Annahme: alle Schauſpieler ſeien Trunkenbolde, und wer nur einige Unſicherheit in ſeiner Rolle zeigte, ſetzte ſich ſogleich dem Verdachte aus: es rühre von Betrunkenheit her.

Die Spielwuth verwüſtete alle Verhältniſſe der damaligen Geſellſchaft, ſelbſt die Frauen waren davon ergriffen, und Manner von ſolcher Geiſteshöhe wie Leſſing, ihr ganz unterthan; was Wunder, daß unter den Schauſpielern Beiſpiele wahrer Beſeſſenheit vom Dämon des Spieles anzutreffen waren? Weil war eins derſelben. Als Schröder zum zweiten Male Mannheim beſuchte, fand er ihn im Bette, in Verlegenheit aufzuſtehen, weil er alle ſeine Kleider verſpielt hatte*). Vorchers ſetzte in Hamburg in einer wilden Nacht zuletzt ſeine hübſche Frau auf die Karte. Er verlor ſie, zahlte auch als ein ehrlicher Spieler, indem er dem Gewinner den Platz räumte und des nächſten Tages durchging, Frau und Kind, ſeine Schulden und ſeine Theaterverpflichtungen im Stich laſſend.

Daß zu jener Zeit der galanten Abentheuer und der allgemeinen geſchlechtlichen Ausſchweifungen, am Theater

---

*) Schröder löſte ſie aus und ließ ſie des nächſten Morgens vor ſein Bett legen, ſich an der drolligen Verwunderung weidend, mit welcher der geniale Humoriſt jedes bekannte Stück begrüßte, ſich den Kopf zerbrach: wer ihm das angethan-habe und endlich mit Leſſing's Worten: „ein unbekannter Freund iſt auch ein Freund“, ſeinem Bettgefängniſſe entſprang.

Zucht und Keuſchheit nicht zu ſuchen war, iſt ſehr begreiflich. Unter den verbuhlten Weibern waren die Schauſpielerinnen nicht die letzten. Daß man in Berlin einmal d'Alemberts Rath befolgte und eine Geldprämie ausſetzte für die Dame, welche ein Jahr lang unbeſcholten leben würde, bezeugt den empörenden Zuſtand hinlänglich, der gerade vorzugsweiſe dort herrſchte, es bedurfte dazu nicht noch der frechen Aeußerung, mit welcher eine der erſten Schauſpielerinnen dieſe Belohnung der Enthaltſamkeit gegen den Vortheil ihrer Gefälligkeit abwog. Außerdem ſchlug dieſe Procedur zum Hohne ihrer ſelbſt aus, denn das einzige junge Mädchen, dem der Preis zuerkannt werden konnte, kam wenige Monate danach in die Wochen.

Rechnet man zu dieſen Zuſtänden die vielen ſchlechten und getrennten Ehen, die unordentlichen Haushaltungen, das gänzliche Hinausſetzen über alle geſetzlichen und rechtlichen Verpflichtungen, das ſo viele Theatermitglieder, durch ungeſcheute Contractbrüche und landesläuferiſches Durchgehen, für eines ihrer Standesprärogative, als die Gebühr künſtleriſcher Freiheit in Anſpruch nahmen, die anſtößigen Couliſſenzwiſtigkeiten, die nicht ſelten in Prügeleien ausarteten — ſo darf der Verruf nicht befremden, dem der Stand noch immer unterlag. Ein jeder Schauſpieler mußte ſich zunächſt für einen ungebildeten Taugenichts, eine jede Schauſpielerin für eine leichte Beute betrachten laſſen, bis ſie ſich anders ausgewieſen, und für die im Stillen merklich wachſende Zahl gewiſſenhafter Künſtler, rechtſchaffener und getreuer Menſchen beim Theater, war ihre bürgerliche Stellung noch immer ein fortgeſetztes Martyrium.

Sieht man ſich nun nach den Hülfsmitteln um, welche der Schauſpielkunſt noch übrig blieben, um ſich aus dieſem Zuſtande zu erheben, ſo verfällt man natürlich auch auf die Frage: was hatte denn die Kritik auf die intellectuelle, künſtleriſche und dadurch auch auf die ſittliche Bildung der Schauſpieler gewirkt? Seit 1755 hatte ſie ſich ſelbſtändig aufgemacht, anfangs in eignen Broſchüren, die ſehr bald zu Streit-, Schmäh- und Schandſchriften, ſogenannten Scharteken, wurden, welche bei allen auffallenden Theatervorgängen eine große Rolle ſpielten. Mit Leſſing's Dramaturgie war der Theaterkritik plötzlich das vollkommenſte Muſter und damit auch allgemeiner Reſpekt erworben. Nun wurden Zeitſchriften geſtiftet, die zum größten Theil dem Theater gewidmet waren, und in denen erſtaunlich viel zu finden iſt, was der Schauſpielkunſt hätte erſprießlich ſein können, wenn es ihr in andrer Weiſe und auf dem Wege der künſtleriſchen Praxis hätte zugänglich gemacht werden können. Auch in abgeſonderten Werken ſuchte die Gelehrtenwelt der Kunſt zu Hülfe zu kommen, man zählt ſchon bis zu Ende des Jahrhunderts eine Menge von Büchern über Deklamation, körperliche Beredſamkeit u. ſ. w. Unter ihnen erwarb ſich „Engel's Ideen zu einer Mimik" vorzügliche Geltung. Aber von allen dieſen wohlgemeinten Bemühungen laßt ſich ebenſowenig ein unmittelbarer Einfluß auf die Schauſpielkunſt nachweiſen, als die andern Künſte, Malerei, Sculptur, Muſik ihn jemals von der Kritik direct erfahren haben.

Der Künſtler hat einen natürlichen Widerwillen vor wiſſenſchaftlichen Standpunkten, weil er von ganz entgegengeſetzter Seite, von der der lebendig ſinnlichen Anſchauung aus an ſein Werk geht und ſelten nur die Stärke hat, dem anatomiſchen Meſſer des Gelehrten zuzuſehen, der ihm die vollendete Geſtalt ſeiner Kunſt zergliedert, um ihm begreiflich zu machen, wofür er ſich enthuſiasmirt. Es bedurfte alſo der herrſchenden Abgeneigtheit: ſich ernſtlich zu beſchäftigen, unter den Schauſpielern kaum, um Bücherunterſuchungen über ihre Kunſt nur Wenigen zugänglich zu machen. Es iſt dies unter allen Künſtlern nicht anders, alle kunſtphiloſophiſchen Werke über Malerei, Sculptur, Muſik, ſind nirgends weniger bekannt, als unter Malern, Bildhauern und Muſikern.

Daß die Art und Weiſe, in welcher die Theaterkritik geübt wurde, ihre Einflußloſigkeit mitverſchuldete, ſchildert uns Iffland in ſeinen Fragmenten ſehr anſchaulich. Er ſagt: „Noch iſt die Schauſpielkunſt mehr geliebt als geachtet, daher giebt es Wenige, welche genug gründliches Studium auf dieſe Kunſt gewendet hatten, um etwas Zuverläſſiges darüber zu ſagen. Diejenigen, welche ſich als competente Richter aufwerfen, wie ſchreiben ſie über uns? Man ſpricht nicht über uns, ſondern zu uns, oft ſogar — es thut mir leid, auch an den guten Beurtheilern das bemerken zu müſſen — oft gar zu uns herab. Geſchieht das aus dem Gefühl der Ueberlegenheit des Richters? Iſt er ſeiner Untrüglichkeit ſo gewiß? Wohl, ſo mögen uns ſeine Gründe dieſe Ueberlegenheit fühlen laſſen, nicht ſeine Sprache. Was dieſer Ton nutzt, das begreife ich nicht, deſto mehr was er ſchadet. Erbittern muß er den Künſtler. Bitterkeit aber vertilgt alle Empfänglichkeit ſelbſt für gutgemeinte und gut geſagte Wahrheiten. Sollte man nicht jedem Werke, worauf Zeit, Fleiß, Kenntniß und Kraft verwendet worden, Achtung ſchuldig ſein? — Die mehrſten Beurtheilungen der Schauſpieler beweiſen, daß man mehrentheils ohne gründliche Sachkenntniß vor uns hintritt.

Oft ſind ſolche Kritiken in einem brillanten Style geſchrieben, falſche Anmaßungen von Unparteilichkeit und Wahrheitsliebe prangen in artigen Figuren neben jeder Verſündigung des Richters: dann iſt der Schaden des Schauſpielers unerſetzlich.

Auf die ſchiefe Rezenſion eines Buches läßt ſich antworten. Allenfalls hat der Leſer das corpus delicti vor ſich liegen. Aber auf eine ſchiefe Beurtheilung von

Rollen, was läßt ſich da ſagen? Sie ſind geſpielt. Das Lachen, das ſie belohnte, iſt vergeſſen, vertrocknet die Thräne, die dem Schauſpieler floß, nicht Stein, nicht Leinwand erhalten ihr Andenken, ihr Werk kann nicht für ſie reden. Jede Beleidigung, die ihnen geſchieht, iſt nur einem wehrloſen Mädchen angethan, denn würde man ſich nicht bei jeder Vertheidigung dem Spotte ausſetzen: Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie! — Der Rezenſent ſollte Mittelsperſon ſein zwiſchen dem Publikum und der Bühne, ſollte ſchiefe Richtungen unter beiden zu verhüten ſuchen. — Das iſt ein Geſchäft! — Wenn man ſich aber blos mit der unterhaltenden Seite dieſes Geſchäftes befaßt, mit Gnadenbezeugungen und Strafen, mit Heben und Fallenlaſſen, ſo fällt die gute Abſicht, ſogar der Schein davon weg. Man erzeugt Erbitterung. Denn kein vernünftiger Menſch wird ſich durch unbewieſene Machtſprüche ſagen laſſen: all dein Fleiß war ſchief gerichtet.

Was muß den Mann, der über ſeine Kunſt dachte, mehr kränken, als wenn man ihm über das A B C derſelben Aphorismen als Wegpfähle hinſetzt? — Ich frage noch einmal: wird dieſer Ton den Künſtler beſſern können? ehrt er die Perſon des Kritikers?“

Aus dieſem Verhältniß, in welchem ſchon damals Künſtler und Kritiker ſtanden, konnte nicht viel Erſprießliches hervorgehen. Die letzteren haben es zu ſelten verſtanden, den einzig richtigen und würdigen Standpunkt einzunehmen, den Leſſing gefunden, nämlich: die Kritik um ihrer ſelbſt willen zu üben, als eine Gymnaſtik der freien Urtheilskraft, zur Berichtigung der Erkenntniß des Schönen, und dadurch mittelbar zu belehren, ohne direct meiſtern zu wollen. Freilich aber, da das Theater noch immer keine andre Stellung einnahm, als die einer Anſtalt zum Vergnügen und zur Unterhaltung, ſo wollte das Publikum auch durch die Theaterkritiken lediglich unterhalten ſein, die ſcandalöſe Krittelei war ihm immer willkommener als eine tiefergreifende Kritik, und alle ernſtgemeinten Zeitſchriften über die Bühne hatten das Schickſal von Leſſing's Dramaturgie: ſie erlebten das zweite Jahr nicht.

Alſo auch der Kritik hatte die Schauſpielkunſt nichts zu danken, und man kann als die eigentlichen Faktoren ihres Fortſchritts nur ihre *Organiſation* und *Leitung* betrachten, — über welche der hiſtoriſche Hergang bereits belehrt hat — und den *Einfluß* der *dramatiſchen Literatur*, der hier noch eine genauere Erwägung verdient.

Wie alle Kunſtentwicklung ſich nicht auf einer graden und endloſen Bahn, ſondern in einem Kreislauf beſtimmter Phaſen fortbewegt, welche bei ihrem Wiedererſcheinen, ungeachtet ihrer erlangten höheren Ausbildung, ſich doch deutlich als die alten erkennen laſſen, ſo zeigt der Punkt, auf dem die Dramatik zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts angelangt war, die auffallendſte Aehnlichkeit mit dem zu Ende des ſiebzehnten.

Schon als die Reſultate der Sturm- und Drangperiode, die Ritter- und hiſtoriſchen Spektakelſtücke ſich auf dem Repertoir heimiſch machten und eine unbändige und rohe Darſtellungsweiſe herbeiführten, mußte uns die Aehnlichkeit der Gattung mit den alten engliſchen Comödien und der Haupt- und Staatsaction, ſowie der engliſchen Manier der Schauſpieler auffallen *). Daß in Mitten dieſes Tumultes das bürgerliche Drama zu einfacher Menſchendarſtellung anhielt, erinnert ganz an den damaligen Einfluß Moliere's. Und ebenſo, wie damals die ſteigende Verwilderung und Plattheit ein Verlangen nach edleren Geſtalten, erhabenern Gegenſtänden und rhythmiſchen Formen hervorrief, ſo geſchah es jetzt. Die ſegensreiche Natürlichkeitsrichtung hatte ſich übergipfelt und ſetzte ſich jetzt ſelbſt herab; dieſelben Forderungen der Gebildeten, welche damals für die Adoption der franzöſiſchen Schule entſchieden, führten jetzt die ideale Epoche unſrer Kunſt herbei.

Aber auch denſelben Vorzug hatte die verwilderte Kunſt zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts, den wir bei der jetzigen, abgeſtanden gewordenen Periode anerkennen müſſen: den Vorzug der geſunden, natürlichen Volksthümlichkeit.

---

*) S. Seite 38.

Welche Literatur hat wohl eine dramatiſche Gattung von mehr nationaler Eigenthümlichkeit aufzuweiſen, als unſer Ritterſtück es iſt? So ganz auf dem hiſtoriſchen Boden erwachſen, wie kein andres Land ihn hat, in ſeinen Charakteren ſo individuell deutſch, daß ihre Verpflanzung auf fremden Boden unmöglich iſt. Denn führen nicht faſt alle dieſe Stücke daſſelbe Thema aus, das Goethe im Götz aufgeworfen: das ächt deutſche hartnäckige Beſtehen auf die eigne ſubjective Perſönlichkeit, dem großen allgemeinen Leben gegenüber? Und war das bürgerliche Drama, das Familienſtück nicht ebenfalls, namentlich durch Iffland, ein förmliches Spiegelbild deutſcher Zuſtände aus jener Zeit geworden?

Daß dieſer von Leſſing eingeſetzte volksthümliche Geiſt unſerer Kunſt ſich auch in Behandlung der fremden Originale völlig eigenmächtig benahm, haben wir ſchon beobachtet*), ebenſo, daß dies Nationaliſiren der Gedichte der Schauſpielkunſt großen Vorſchub that. Denn wenn ihr gleich noch die Aufgabe blieb, der fremdländiſchen Auffaſſung der Charaktere nachzugeben, ſo war ihr doch ihr wichtigſtes Kunſtmittel, die Sprache, in unverkümmerter Eigenheit gelaſſen. Keine fremdländiſchen Formen und Wendungen wurden ihr zugemuthet, ſelbſt Shakeſpear mußte ſich zur Weiſe der neuen Heimath bequemen, um ſich einzubürgern, man ſcheute ſich nicht, geſchmacklos zu werden, wenn nur keine undeutſche Ausdrucksweiſe auf die deutſche Bühne kam. Zwanglos und natürlich, wie augenblicklich gedacht und empfunden, ging das Wort vom Munde und wurde ſo vom Ohr des Hörers empfangen, die unmittelbare Gegenwart der dramatiſchen Handlung erhielt damit eine handgreifliche Lebenswärme. Dazu war es bequem, daß dadurch auch von der Sprachbildung des Schauſpielers ſelten mehr gefordert wurde, als von dem Umgangston des täglichen Lebens, und dieſe bequeme Baſis der Alltäglichkeit war es denn, welche ſowohl Schauſpieler als Publikum ſo lange als möglich feſthielten. Auch dies erinnert an den Zuſtand bei Ablauf der erſten Periode, wo „die Schauſpieler lieber platt und gemein, als unpopulär ſein wollten“ *).

---

*) II. Band Seite 121. Es zeugen davon die Bearbeitungen von Gotter, Dyk, Bock, d'Arien, Bertuch, Schink, Weidmann, Stephanie, Beil, Beck, Schröder u. A.

Nur das kleine hochgebildete Publikum hatte bis jetzt idealere Forderungen geſtellt und von Leſſing's Nathan angeregt, die Dalberg'ſchen Jambenverſuche und Schiller's Carlos unterſtützt. Alle andern Dichter dieſer Periode — und das deutſche Repertoir hat zu keiner Zeit eine größere Zahl glücklicher Autoren gezählt — ſtanden auf dem Boden der volksthümlichen Natürlichkeit: Goethe ſelbſt hatte mit ſeinem Egmont ihn noch

---

*) 1. Band S. 394.

nicht verlaſſen, ſo veredelte Geſtalten auch darin auftraten. Schröder, Iffland und Kotzebue, die am häufigſten wegen des proſaiſchen Tones des Repertoirs zur Verantwortung gezogen worden ſind, unterſcheiden ſich hierin keineswegs von Babo, Kratter, Klinger, Meier, den Grafen Törring und Brühl, Anton Wall, Meißner, Bretzner, Jünger, Brömel, Vulpius, den früher genannten dichtenden Schauſpielern*) und von Zſchokke, der 1795 mit ſeinem Abällino, der große Bandit, höchſt erfolgreich aufgetreten war. Nur weil jene drei durch die vorzugsweiſe Beliebtheit und Menge ihrer Stücke das Repertoir bis ins neue Jahrhundert vornehmlich beherrſcht haben, ſind ſie zu Repräſentanten dieſer Epoche geworden, aber bei aller Familienähnlichkeit der naturaliſtiſchen Manier war ihr Einfluß doch ſo weſentlich verſchieden, daß man einer vergleichenden Betrachtung deſſelben nicht ausweichen darf.

Wie alle unſre Schauſpielerarbeiten gehen Schröder's und Iffland's Stücke nur darauf aus, ihre Kunſt zu fördern und nicht die Literatur. Sie wollen der Menſchendarſtellung neue Stoffe liefern, darum iſt es ihnen weſentlich um das Charakteriſtiſche, um die Wahrheit, Schärfe und Anziehungskraft der Geſtalten zu thun, deshalb aber halten ſie ſich mit Recht bei ihren Erfindungen am liebſten in dem Kreiſe, der ihre Menſchenbeobachtung beherrſcht: das iſt das bürgerliche Leben. Iffland hat nur zu ſeinem Schaden verſucht, ein höheres Gebiet zu betreten, in der Beſchränkung aber auf das umgebende Leben konnte er, konnte Schröder der Bühne Dienſte leiſten, welche nicht ohne Grund epochemachend waren. Ihre Stücke ſind der bleibende Abdruck von der Spielweiſe der Autoren, ſo nehmen wir denn in Schröder's Arbeiten ganz deutlich wahr, daß er in ſeiner Weiſe, überall auf die vermittelnde Erfindungskraft der Darſteller gerechnet. Er giebt oft nur rohe Formen, harte Farben, dürftige Motive und ſetzt ſich über manche Fremdheit und Anſtößigkeit, über manche Unwahrſcheinlichkeit der Situationen hinaus. Er forderte von der Schauſpielkunſt, daß ſie die Wirkungen vorbereite und verſtärke, die Farben verſchmelze, die Lücken mit anziehenden Details ausfülle, ihm fiel es nicht ein, es der Schauſpielkunſt leicht machen zu wollen. Darum haben ſeine Arbeiten für den Leſer ſo gut wie gar keinen Werth und ſchlecht dargeſtellt ſind ſie trocken und unlebendig; keine intereſſanten Wendungen, keine ſchönen Gedanken, keine glänzend gebauten Situationen reden für ſich. Darum aber waren ſie zuträgliche Nahrung für die Schauſpielkunſt, ſie nöthigten: der unſichtbaren Spur des Meiſters zwiſchen den Zeilen nachzugeben, den Stücken das Leben erſt einzuhauchen, das ſie athmen ſollten. So wenig ſie ſich im Uebrigen mit Shakeſpear's und Leſſing's Werken vergleichen dürfen, in dieſer Hinſicht ſahen Schröder's Arbeiten ihnen ähnlich, ſie wieſen die Darſteller auf ſelbſtändige Schöpfungskraft an.

---

*) Seite 208.

Iffland's Stücke, in ihren abgerundeten Charakteren, ſorgfältig abgewognen und leiſen Uebergängen, in ihrer ausführlichen Zeichnung emſig geſammelter Züge, fein und graziös wie des Autors Spiel, hatten ſchon etwas Bequemeres, Behaglicheres für den Darſteller, wir beſitzen auch in ihnen fort und fort einen förmlichen Commentar der Iffland'ſchen Spielweiſe, ſo daß ſie ſich länger in ihrer Eigenheit auf der Bühne halten konnten, als Schröder's Arbeiten, die bis auf wenige, zugleich mit der lebendigen Tradition ſeiner Darſtellungsweiſe, ſich vom Repertoir verloren haben.

Die Ausführlichkeit der Iffland'ſchen Zeichnungen hat etwas Belehrendes. Die Eigenſchaft aller Schauſpielergedichte, von Shakeſpear und Moliere an: dem Darſteller ſchon völlig durchgeſpielte Rollen darzubieten, beſaßen die Iffland'ſchen im auffallendſten Maaße; der Schauſpieler kam darin bequem, wie in ausgetretenen Schuhen zu ſtehen. Nur die feinen Details, welche ihm abgefordert wurden, gaben ihm Aufgaben neuer Art und — was hierbei das Wichtigſte war — ſie führten ihn immer zu dem Quell der Natur und der Wahrheitstreue zurück.

Dies iſt der Punkt, in welchem ſich Iffland entſchieden von Kotzebue trennt, mit dem er ſo lange zuſammengeſtanden, aber nur mit Unrecht in ein Urtheil mit ihm zuſammengefaßt worden iſt.

Kotzebue mag ein gewiſſes Verdienſt um die dramatiſche Literatur haben, indem er ſie, durch Uebertragung der raſcheren und pikanteren Bewegung des franzöſiſchen Theaters, zu größerer Rührigkeit getrieben, auch eine Gewandtheit und Eleganz eingeführt, welche das Repertoir von einer gewiſſen rohen und zopfigen Art von Stücken reinigen mußte. Weiße, Brandes, Stephanie u. A. verſchwanden vor ihm. Auch hat Kotzebue das Theaterpublikum vergrößert, denn er hat es viel mehr als Schröder und Iffland angezogen und unterhalten, alſo den Theaterkaſſen großen Vortheil verſchafft. Dies Alles ſoll ihm willig zugeſtanden werden, aber ebenſo gewiß iſt es auch, daß er der Schauſpielkunſt ſelbſt entſchiedenen und weithin dauernden Nachtheil gebracht hat.

Bei allem Anſchein einer reichen Charakteriſtik — denn ſeine Stücke wimmeln von den bunteſten Geſtalten — hat er die hohlſten und gehaltloſeſten Figuren geſchaffen. Aber durch viel geſchicktere Combinationen der Handlung, durch viel anziehendere Situationen, als Schröder und Iffland boten, durch eine Sprache, welche das oberflächliche Gefühl der Menge leicht bewegte, durch raſchen Witz und eine Satyre, welche jede Tagesbegebenheiten ausbeutete, hat er ſeine unbedeutenden Charaktere in ſo glänzendes Licht geſtellt, daß dadurch auch der

Unbedeutendheit der Darſtellung, der leeren Bühnenfertigkeit und Comödianterei Thür und Thor geöffnet werden mußte.

In ſeinen Schau- und Trauerſpielen ſind Tugend und Laſter ſo grell und ſo einſeitig aufgetragen, daß das große Publikum über ſeine Sympathien keinen Augenblick in Zweifel ſein kann, die Darſteller brauchten die Rollen dieſer Stücke nur wie das dazu gehörige Coſtüm anzulegen, um ihres Effektes gewiß zu ſein. Reichte es nicht vollkommen hin in Octavia, Bayard, Schutzgeiſt, Johanna von Montfaucon u. ſ. w. gut memorirt zu haben, um bei einigem Naturell und Bühnenſicherheit im Beifall der Maſſen Triumphe zu feiern? Selbſt ſeinen Geſtalten des Luſtſpiels — wofür er im Uebrigen ein eminentes Talent beſaß — mangelt die eigentliche lebendige Natur. Es ſind Perſonificirungen einzelner Eigenſchaften, in denen dann der ganze Menſch untergeht, oder der Charakter beſteht auch wohl nur in einer wiederkehrenden Redensart oder einer Angewöhnung, und ſo thut ihm der Schauſpieler mit irgend einer Eigenheit: einer verſtellten Stimme, einer ſtehenden Grimaſſe, einem komiſchen Anzuge, einem lächerlichen Zopfe oder dergleichen volle Genüge. Denn der Autor ſorgt mit der größten Geſchicklichkeit dafür, daß dieſer eine Effekt — wie der Trumpf im Kartenſpiele — ſich nur zu melden braucht, um ſeine Senſation zu machen. Naturlich fingen die Schauſpieler bald an, ſich in dieſen leichten Erfolgen behaglich zu pflegen und die mühſame, detaillirte Charakteriſtik an den Nagel zu hängen; ja ſelbſtgefällig ſchrieben ſie bald das Amuſement des Publikums auf eigne Rechnung, das doch nur der reichen Erfindungskraft, der geſchickten Combination und Ausführung des Autors zu danken war. Die unwürdige Maxime riß ein: ſich blos durch ſogenannte dankbare Rollen, die ſich von ſelbſt ſpielen, einen wohlfeilen Ruf zu verſchaffen, nicht durch die Wahrheit und den Geiſt der Darſtellung.

Daß Schröder's Stücke mit ſolchem erſchlaffenden Einfluſſe nichts gemein hatten, habe ich ſchon angegeben, aber auch Iffland, ſo ſorgfältig er dem Schauſpieler die Ausführung der Rolle zurecht gelegt, wie anders wirkte er auf ſeinen Stand! Seine Charaktere treten nirgends mit Prätenſion auf und unterſtützen keine Prätenſion, ſie ſprechen nicht für ſich, ſie verlangen ihr ganzes Leben von der Darſtellung. Sie ſind von mannichfaltigen Zügen, unläugbarer Natur, warmen Pulſen; gleichſam plaſtiſche Geſtalten, rundum ſauber modellirt, von jeder Seite geſehen Menſchen, wenn auch alltägliche Menſchen.

Der Schauſpieler muß bei ihrer Reproduction wohl zuſehen, daß er ſich keine Blößen giebt; er muß alle Seiten des Charakters, alle einzelnen Züge, die in des Autors Rechnung gezogen ſind, ſorgfältig ins Auge faſſen und ſeine eigne Naturbeobachtung zu Hülfe nehmen, um ſie richtig zu verſtehen. Mit äußerlich angelernten Künſten iſt hier wenig auszurichten, es gilt nicht blos Situationen bilden zu helfen, ſchönklingende Phraſen zu lanciren oder Bonmots zu ſtreuen, ſondern ein wirkliches Einleben und Hineinverſetzen in die Charaktere, die mit derſelben Liebe wiedergegeben ſein wollen, mit der ſie erfunden ſind.

Kotzebue's Geſtalten dagegen ſind wie die pappenen Figuren der Kindertheater, auf einer Seite in bunten Farben das Abbild eines Menſchen und ſonſt nichts als eine leere Kehrſeite. Bloße Aushängeſchilder von Menſchen, die nur mit Bühnengewandtheit ſo geführt werden müſſen, daß nichts als die bemalte Seite zu ſehen kommt. Darum ſind Kotzebue's Stücke insgeſammt von bloßen geſchickten Routiniers zu vollem Genügen darzuſtellen, und darum haben ſie denn auch Legionen von Routiniers erzeugt.

Eckhof war ſchon in Sorge geweſen, daß Shakeſpear durch ſeine poetiſche Schönheit den Schauſpieler allzuſehr tragen und verwöhnen werde, und welche Aufgaben bot er nicht außerdem der Menſchendarſtellung dar! Mit Kotzebue war die ganze Summe der prophetiſchen Sorge des Altmeiſters in Erfüllung gegangen, in ſeinen Stücken machte dem Schauſpieler nichts mehr eigentlich künſtleriſche Arbeit. Kotzebue hat keine einzige Rolle geſchrieben, in der die Mannichfaltigkeit der charakteriſtiſchen Beſtandtheile die Auffaſſung ſchwierig, eine ſorgſam abgewogne Entwicklung nothwendig machte. Seine Stücke ſind alle wie auf dem Theater gewachſen, während die Iffland's ganz unbeſtreitbar dem Leben entnommen ſind.

Man vergleiche einzelne Rollen. Welche kokette, preciöſe Theaterfarbe hat die Unſchuld der Gurly, welche anſpruchsloſe Lebendigkeit dagegen Margarethe in den Hageſtolzen! Aus ganzen Stücken tritt der Unterſchied hervor. Iffland's Reiſe nach der Stadt ahmte Kotzebue in den Verwandtſchaften nach — wie er denn immer geſchwind in den Ton einſtimmte, der mit Glück angeſchlagen worden war — und wie flach, obenhin und blos theatraliſch hat er Iffland's Figuren copirt!

Bis in die Reflexionen geht das maskenhaft Leere ſeiner Charaktere. So giebt es kaum ein Stück von Kotzebue, worin die Perſonen nicht den Lauf menſchlicher Dinge oder auch gar die höhere Weltordnung mit ihrer Handthierung vergleichen. Der Gärtner mit dem Baume, der Matroſe mit einer Seefahrt, der Schuſter mit Leder und Pech u. ſ. w. Dieſe Appellation an das Reflexionsvermögen der Köchinnen, wie tief mußte ſie die Schauſpielkunſt herabſtimmen! Dieſe banalen Phraſen, Redensarten und Epigramme, dieſe Beziehungen auf die Zeitumſtände und bekannte Perſönlichkeiten, wie mußten ſie die Schauſpielkunſt um alle Selbſtändigkeit und Bedeutung bringen, ſie ernüchtern und verweichlichen! Gerade jetzt, wo ſie eines energiſchen Antriebes zu geiſtiger Erhebung bedurfte, wurde ſie ſo bequem in die wohlfeilſten Erfolge geſetzt.

Von Kotzebue datirt der Krebs der Verflachung und der Demoraliſation in der Schauſpielkunſt. Sein Beiſpiel, ſeine Erfolge haben auf die dramatiſche Literatur bis auf die neueſte Zeit tief verderblich gewirkt. Durch ihn wurde die eigentliche Kunſt, Menſchen darzuſtellen, nur formell in Anſpruch genommen, Charakteriſtik, Seelenmalerei, Individualität gingen in ſtehende Couliſſenüſancen und Schablonenweſen auf. Seine ganz ſchlaue Taktik: immer nur auf die ſchwache Seite des Publikums zu ſpeculiren, auf ſeine Vergnügungsſucht, ſeine Gedankenloſigkeit, auf die weichliche Rührung, die doch ohne alle ſittliche Kraft iſt, auf die „lüderlichen Thränen", wie Schlegel ſagt, dann auf die Schadenfreude und Spottſucht, die Sittenloſigkeit und Frivolität jener Zeit, hat die Darſteller zu Mitſchuldigen gemacht, ſie damit angeſteckt, ſo daß ſie dieſe Gefallſucht, dieſe Jagd nach äußerlichem Effekt auch auf die Behandlung beſſerer Dichter, zu deren Nachtheil und zum Verderben der Schauſpielkunſt überhaupt verwandten.

An all dieſem Verderben ſind Schröder und Iffland unſchuldig, ſie haben ihren Stand nicht verweichlicht, nicht entſittlicht, ſie waren immer der Natur getreu, haben es immer ehrlich mit ihrer Kunſt gemeint. Sie haben allerdings nur das beſchränkte Gebiet des bürgerlichen Lebens angebaut, aber dies mit muſterhafter Treue und Sorgfalt, wogegen Kotzebue alle Gattungen, von der Poſſe bis zur Verstragödie hinauf verlüderlicht hat. Iffland hat ſeiner Kunſt nicht den großartigen Griff in die ganze Fülle und Hoheit des menſchlichen Seins, er hat ſie nur das Portraitiren gelehrt, nur die Genremalerei ausgebildet, und iſt dies auch nicht die oberſte Gattung der Kunſt, ſo gehört ſie doch nothwendig in ihr Bereich und kann vom Kleinen zum Großen erziehen. Auf Kotzebue's Wege wird der Faden der intenſiven Entwicklung geradezu abgeſchnitten.

Dieſer vergleichenden Betrachtung iſt wenig hinzuzufügen, um den Zuſtand deutlich zu überſehen, in welchem die Schauſpielkunſt an der Neige des Jahrhunderts ſtand.

Die Volksthümlichkeit war ihre Baſis, aber die ausſchweifende Unbändigkeit der Kraftgenies, die Derbheit der Ritterſtücke hatten ihr wieder eine naturaliſtiſche Rohheit gegeben, die auch im bürgerlichen Drama zur gemeinen Alltäglichkeit herabkam, während die Rivalität mit der Oper wieder zu dem Schaugepränge des Spektakelſtückes hindrängte, Kotzebue zu dem momentanen Effekt des blos Theatraliſchen verlockte, und ſo den Naturalismus ſeines einzigen großen Vorzuges: ſeiner vollſaftigen Lebenswärme, beraubte.

Der gute Kern des Repertoirs, auf Leſſing und Shakeſpear gegründet, die erſtaunlich große Zahl guter und trefflicher Schauſpieler konnten ſchon damals nicht die bereits erhobene Klage über den Verfall der deutſchen Bühne niederhalten. Die mit dem Aufkommen der perſonenreichen hiſtoriſchen Stücke ſo enorm vergrößerte Anzahl von Schauſpielern, die natürlich nicht durch lauter wirklich Berufene anwuchs, das Umſichgreifen der Oper, die mit ihren vielen umſtändlichen Vorbereitungen Zeit und Kräfte des Perſonals — das ja faſt ein und daſſelbe mit dem des Schauſpiels war — vornehmlich in Anſpruch nahm, dies Alles hatte allmählig die Uebereinſtimmung und Abrunduug des Schauſpiels gelockert. Selbſt wo große Führer, wie Schröder und Iffland, die Schule aufrecht hielten, konnte der auseinanderlaufende Naturalismus nur mit Mühe zuſammengehalten werden, und in allen perſonenreichen Stücken ging es bei den untergeordneten Subjekten dennoch faſt niemals ohne Gelächter ab; die Arbeit des Einſchulens wuchs den Meiſtern über den Kopf. Wo aber ſolche Führer fehlten, ſpielte eben Jeder auf ſeine eigne Fauſt.

Dieſer Zuſtand war es, welcher als Verfall der Schauſpielkunſt bezeichnet wurde, obſchon die Bühne in ihrer ganzen Verfaſſung, in allen Einrichtungen, in der Anzahl, wie in der Entwicklung ihrer eigentlich tonangebenden Talente ganz unwiderſprechliche Fortſchritte gemacht hatte. Aber jener Vorwurf war gerecht, denn die Schauſpielkunſt vollendet ſich nur in der Harmonie ihrer Totalwirkungen und dieſe hatten ſeit den ſiebenziger Jahren — eben durch das Wachsthum der Bühnen — bedeutend gelitten. Auch bedurfte die Kunſt, um wieder die volle Höhe der mächtig gewachſenen Zeitbildung zu erlangen, eines höheren Geiſtes, höherer Zwecke, und in ihrer Ausführung der Herrſchaft eines übereinſtimmenden Maaßes, eines gemeinſamen Pulsſchlages. Wie vor ſiebenzig Jahren war es der Rhythmus, der ſie durchdringen, der ſie erheben mußte.

VII.

Die Weimar'ſche Schule.

(1791—1805.)

Um die Bewegung ganz zu verſtehen, zu welcher die neue literariſche Epoche die Schauſpielkunſt gewaltſam fortriß, muß man auf die erſten Anfänge dieſes neuen Kunſtlebens zurückſehen.

Wir erinnern uns, daß im J. 1774 der Brand des Schloſſes in Weimar das dortige Hoftheater — von der Seyler'ſchen Geſellſchaft gebildet, bei welcher Eckhof und die Frauen Seyler und Brandes — zerſtörte. Die Seyler'ſche Geſellſchaft wanderte nach Gotha, der wichtige Einfluß des neuen geiſtigen Lebens, das in Weimar ſich aufthat, war der realen Bühne wieder entzogen: er ſollte ſich auf einem ganz andern noch unbetretenen Wege geltend machen.

Goethe kam nach Weimar*). Die Neigung des Hofes zu theatraliſchen Genüſſen, Goethe's Leidenſchaft ſelbſt, ſeine Begabtheit dafür ließen ihn ſchnell ein Dilettantentheater errichten, das vom Hofe freigebig erhalten, aus den höchſten Standes- und Bildungskreiſen zuſammengeſetzt, Goethen zu unbeſchränkter Leitung überlaſſen war. In dieſem ariſtokratiſchen Dilettantentheater bereitete ſich der folgenreichſte Einfluß auf die Nationalbühne vor; das neue Kunſtleben ſollte von ganz entgegengeſetzten Anfangspunkten ausgehen.

Aus arbeitsloſen Handwerkern, verlaufenen Bedienten, Barbieren und Friſeuren, höchſtens aus Schülern und ſogenannten verdorbenen Studenten waren die Schauſpielertruppen gebildet, mit welchen die Neuber, Leſſing und Eckhof damals eine feſte Begründung des deutſchen Schauſpiels zu Stande gebracht hatten. — Wer waren die Weimar'ſchen Dilettanten? Der Herzog ſelbſt, die Herzogin Amalia, Prinz Conſtantin, ſein Erzieher der Herr von Knebel, die Dichter von Einſiedel und von Seckendorf, Bertuch, Bode, Muſäus, das Hoffräulein von Göchhauſen, die hochgebildete Geſangkünſtlerin Corona Schröter, Fräulein v. Rudorf und v. Kotzebue und — Goethe. Die Höhen der weltlichen und geiſtigen Größe waren hier vertreten. Die Schauſpielkunſt war bisher an zunftmäßiger Dreſſur, durch allmählig gewonnene Fertigkeiten aufgewachſen, nur in einzelnen Häuptern hatte ſich wahrhaft poetiſche Production gezeigt — die Weimar'ſchen Dilettanten dagegen überſprangen alle Staffeln der künſtleriſchen Technik, die Höhe ihrer geſelligen und geiſtigen Bildung zog die äußeren Fertigkeiten gar nicht in Betracht, ſie gingen geradehin auf das höhere Verſtändniß und auf die Reproduction des dramatiſchen Geiſtes durch die Schauſpielkunſt aus. Leſſing hatte an die herrſchenden Neigungen des Volkes, ſelbſt an ſeine gegenwärtigen Tagesintereſſen angeknüpft und ſo, auf dem ſichern Boden der Wirklichkeit, die deutſche Schauſpielkunſt auf feſte Füße geſtellt, — Goethe ſtützte ſich auf ariſtokratiſchen Geſchmack, auf gelehrte Bildung und die reizbare Empfänglichkeit eines verfeinerten Sinnes. Es beherrſchte ſein ſouveränes Genie das anmuthsvolle, luftige Gebiet eines opulenten, ſorgenloſen Lebens, während draußen in der Welt die Dramatik ſich mühſam durch den demüthigen Bettelprunk der Prinzipalſchaften ans Licht ſtehlen mußte.

---

*) Novbr. 1775.

So ſtand der Beginn der idealen Bühne der realen gegenüber, ein roſigblühendes Flügelkind dem ſcheuen, heimathloſen Wandrer, der zwiſchen Depravation und höherer Begeiſterung hin- und hergeriſſen war. Und dennoch gelang es binnen zwanzig Jahren, dieſe Extreme zu vermitteln, dem ſchwerfälligen Naturalismus der deutſchen Schauſpielkunſt die roſigen Flügel anzuheften und ſie auf gut Glück ins neue Jahrhundert hinüberfliegen zu laſſen.

Das Weimar'ſche Liebhabertheater knüpfte zwar auch an den gegenwärtigen Zuſtand des Drama's an. „Minna von Barnhelm“ war eine gelungene Vorſtellung, zur Aufführung des „Weſtindiers“ berief man, wie wir uns erinnern, den Altmeiſter Eckhof von Gotha, der erſte Begründer der deutſchen natürlichen Darſtellungsart berührte wunderbarerweiſe hier ſchon die Anfänge der idealen Schule. Weſentlich aber entfernte Goethe, bei ſeiner Direction, ſich von dem Wege, welchen das Drama in der wirklichen Welt draußen ging, die feſſelloſe Phantaſie griff frei umher nach den luſtigſten Geſtaltungen und grub zugleich den Wurzeln allen nach, die das Drama von Anbeginn genährt hatten. Das alte Faſtnachtsſpiel erſchien hier nicht nur in Goethe's Nachahmungen, auch Hans Sachs ſelber beſtieg wieder die Bühne. Wie der alte Meiſter ehemals in Nürnberg, vielleicht auf einem flüchtig auf Tonnen und Blöcken erbauten Gerüſte, vor luſtig krähenden Zunftgenoſſen, ſo ſchnitt Goethe auf dem Ettersburger Schloßtheater, vor dem höchſten Bildungskreiſe der Zeit, als Narrenarzt dem poſſierlich quäkenden Kranken*) die zierlichen Narrenpüppchen aus dem Bauche.

Die Früchte ſeiner früheſten Theatereindrücke vom franzöſiſchen Luſtſpiele und dem Schäferſpiele, ſeine Jugendarbeiten: die Mitſchuldigen und die Laune des

---

*) Der Dichter Muſäus ſtellte ihn dar.

Verliebten ſahen hier zum erſten Male das Lampenlicht. Die Geſchwiſter ſchloſſen ſich der gegenwärtigen Epoche an, und reichlich wurde der Vorliebe für das Singſpiel geſteuert, in welchem die phantaſtiſche Erfindungskraft ſich feſſelloſer und der Wirklichkeit enthoben fühlten. Lila, Jery und Bätely, Erwin und Elmire, Scherz, Liſt und Rache erſchienen hier.

Ein zauberhaft poetiſches Leben ſchufen dieſe theatraliſchen Feſte. Einſiedel's Zigeuner, dem Goethe auch Geſänge hinzugefügt, wurden im freien Walde zu Ettersburg aufgeführt, in lauer Sommernacht, bei Fackelſchein und Hörnerklang, Goethe's Fiſcherin im Tiefurther Thale, halb auf der Ilm, halb an den Ufern. Ein ſeltnes Genie für Decoration, Mieding, den Goethe's Wort verewigt hat, machte alle, auch die abentheuerlichſten Unternehmungen, auf die anmuthigſte Weiſe möglich. Ein keckſatyriſcher Uebermuth, wie er ſich in dem Triumphe der Empfindſamkeit gegen den herrſchenden ſentimentalen Geſchmack, im Jahrmarkt zu Plundersweilern und andern Puppenſpielen gegen Tendenzen und Perſonen richtete, brachte auch das Stegreifſpiel auf die Bahn, in welchem beſonders Goethe ſich durch unerſchöpfliche Erfindungskraft und glänzenden Humor auszeichnete, Einſiedel ihn wirkſam ſecundirte und der gutmüthige Muſäus in derbkomiſchen Rollen ſich ausnehmend ergötzlich zeigte.

Aber nicht dieſe und andre Seltſamkeiten, zu denen auch Einſiedel's und v. Seckendorf's Federn ſteuerten, bezeichnen die Grenze dieſer Dilettantenbeſtrebungen, auch auf die Antike ging man zurück. Die Vögel des Ariſtophanes, von Goethe bearbeitet, wurden ins Bühnenleben gerufen, und was an den erhabenen Muſtern der alten Tragiker herangereift war, Goethe's Iphigenia, wurde in der erſten proſaiſchen Form hier dargeſtellt*).

Die Wirkungen dieſer theatraliſchen Hofunterhaltungen gingen weit über ihren Zweck hinaus. Der kleine Hof von Weimar hatte die größten Capacitäten um ſich verſammelt, er war zum Mittelpunkte des geiſtigen Lebens in Deutſchland geworden. Indem vor ſolchen Zuſchauern alle dramatiſchen Möglichkeiten erſchöpft wurden, erweiterten ſich die Anſchauungen über die Kunſt in den wichtigſten Köpfen und gewannen den Antheil und die Vertretung der einflußreichſten Stimmen.

Was aber noch wichtiger war, Goethe ſelbſt war mit dieſen verſchiedenartigen Experimenten manche phantaſtiſche Vorſtellung los geworden, er hatte die Grenzen der ſceniſchen Darſtellung ermeſſen gelernt, praktiſche Erfahrungen über die Schauſpielkunſt an ſich ſelbſt und ſeinen Mitſpielern gemacht und ſich dadurch ſeines beſten Vermögens vergewiſſert.

---

*) Corona Schröter ſpielte die Iphigenia, ganz in Goethe's Intention, Knebel's würdige Haltung und Deklamation als Thoas wurde gerühmt, Prinz Conſtantin ſpielte den Pylades, Goethe den Oreſt mit etwas überpathetiſcher Deklamation und allzuheftigen, eckigen Bewegungen; wie ſie Dilettanten und Anfängern eigen ſind.

Als Goethe durch ſeinen Eintritt in die Staatsgeſchäfte dem Liebhabertheater entfremdet worden war, hatte die Theaterluſt ſich wieder zu der derberen Koſt gewandt, welche die Prinzipale im Lande umhertrugen. Die Bellomo'ſche Geſellſchaft beſuchte ſeit 1783 die Reſidenz in den Wintermonaten und erhielt ſich beſonders durch ihr Singſpiel in Gunſt. Der Contract mit dieſer Geſellſchaft lief 1791 ab, an dieſen Moment knüpft ſich die Entſtehung des berühmten Weimar'ſchen Hoftheaters und der idealen Schule.

Mag es immerhin gegründet ſein, daß weder des Großherzogs noch Goethe's durchdachte Abſicht auf Erhebung der deutſchen Kunſt, dies Reſultat herbeigeführt, daß hingegen nur zufällige Umſtände — die Verlegenheit für Goethe eine neue Stellung zu finden, da er aus den Staatsgeſchäften ausgetreten war — ihn an die Spitze des Hoftheaters gebracht, genug, daß es geſchah und in dieſer Thatſache eine höhere kunſtgeſchichtliche Nothwendigkeit ſich erfüllte.

Nur das Zuſammentreffen der wunderſeltenſten Umſtände, die günſtigſte Luft, die freundlichſte Sonne konnte die Schauſpielkunſt, noch vor Ablauf des Jahrhunderts, zur poetiſchen Blüthe treiben. Ein Goethe, kein Geringerer durfte es ſein, um das ideale Drama auf der Bühne praktiſch einzuſetzen. Der Dichter von unbeſtrittner Größe, der Freund ſeines Fürſten, mit ſouveränem Anſehn bekleidet, um eine noch ſo wenig vorbereitete Umwandlung raſch durchſetzen zu können, der größte, glückgekrönteſte Mann mußte die Zügel der Staatsregierung mit denen des Thespiskarrens vertauſchen, um ihn zum Sonnenwagen einer neuen Zeit zu machen.

Hier wiederholt ſich derſelbe bedeutungsvolle Moment der höchſten Anerkennung unſrer Kunſt, den vierzig Jahre früher Leſſing's Name bezeichnet*). Wieder macht der größte Mann der Zeit, der Schöpfer einer neuen deutſchen Bildungsperiode, es zu einer ſeiner Lebensaufgaben: die nationale Schaubühne neu zu beleben. Und diesmal ſollte es gar ein Doppelgeſtirn ſein, das der Kunſt zum Heil und zur Leitung aufging, denn Schiller ſtellte ſich zur Mitarbeit an Goethe's Seite, und ſeinem hingebenden Feuer ſollte dies neue Bühnenleben die wichtigſten Impulſe danken.

Eines vollgültigeren Zeugniſſes für ihre Bedeutung und ihre Wichtigkeit bedarf die Schaubühne nicht, als dieſe Hingebung der edelſten Geiſter an ihre Förderung.

Das neue Weimar'ſche Hoftheater wurde aus dem Kern der Bellomo'ſchen Geſellſchaft und durch manches neu herbeigezogene Talent gebildet. Goethe konnte die Tendenz ſeiner Direction, das entſchiedene Beſtreben nach dem Weſentlichen der Schauſpielkunſt nicht beſtimmter ankundigen, als es in dem Prologe geſchah, womit am 7. Mai 1791 das Theater eröffnet wurde. Er ließ die Rednerin ſagen, nachdem ſie ausgeführt, daß das Gute nur langſam entſtehe:

---

*) I. Band S. 121.

Nun, dächten wir, die wir verſammelt ſind,
Euch manches Werk der Schauſpielkunſt zu zeigen
Nur an uns ſelbſt: ſo träten wir vielleicht
Getroſt hervor, und jeder konnte hoffen
Sein weniges Talent euch zu empfehlen.
Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder
Mit jedem ſtimmen, alle mit einander
Ein ſchönes Ganzes vor euch ſtellen ſollen:
So reget ſich die Furcht in unſrer Bruſt.
Von allen Enden Deutſchlands kommen wir
Erſt jetzt zuſammen; ſind einander fremd
Und fangen erſt nach jenem ſchönen Ziel
Vereint zu wandeln an, und jeder wünſcht
Mit ſeinem Nebenmann, es zu erreichen.
Denn hier gilt nicht, daß Einer athemlos
Dem Andern haſtig vorzueilen ſtrebt,
Um einen Kranz für ſich hinweg zu haſchen.
Wir treten vor euch auf, und jeder bringt
Beſcheiden ſeine Blume, daß nur bald
Ein ſchöner Kranz der Kunſt vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten.

Die **Uebereinſtimmung** in den Werken der Schauſpielkunſt, ihr inneres Lebensgeſetz, ſollte alſo hier wieder einen neuen, einen höhern Aufſchwung erhalten; die Reaction gegen den auseinanderfahrenden Naturalismus war erklärt.

Unter den Talenten, welche das neu entfaltete Panier geſammelt, erwarb zunächſt die junge **Chriſtiane Neumann** eine vorragende Theilnahme. Eine feine Geſtalt, ein ſchönes blondgelocktes Köpfchen, wie die glückliche Phantaſie eines Malers. Goethe nannte ſie das liebenswürdigſte Talent und nahm ſich ihrer Ausbildung mit beſonderm Eifer an. Corona Schröter hatte ſie zu ihrem Pfleglinge gemacht, ſie verhieß in zärtlichen und unſchuldigen Charakteren eine der größten Künſtlerinnen zu werden, als der Tod ſie im Septbr. 1797, zweiundzwanzig Jahre alt, hinwegraffte*). Seit vier Jahren war ſie dem Schauſpieler **Becker** verheirathet geweſen, der beſonders in komiſchen Charakterrollen ſich Beifall erwarb. **Karl Krüger**, ſpäter ein berühmtes Mitglied des Wiener Burgtheaters, gehörte der Kunſtgenoſſenſchaft nicht lange an, **Vohs**, ein friſches, naturaliſtiſches Talent, das wir ſchon am Rhein angetroffen haben, erwarb hier in Liebhabern und jungen Helden einen geachteten Namen. Er heiratete die junge Porth*), welche Goethe „zur Gurli geſchaffen“ nannte, die in Soubrettenrollen der Oper angenehm erſchien und ſich bald auch in empfindſamen und tragiſchen Rollen auszeichnen ſollte. Die junge reich begabte Jagemann, die zugleich mit Iffland Mannheim verließ, wurde eine der größten Zierden des Hoftheaters, ſie glänzte in der Oper wie im Schauſpiel. Amalie Malcolmi (ſpäter Frau Wolf) war in der erſten Epoche faſt ausſchließlich in der Oper und in Knabenrollen beſchäftigt. Unter den Männern ragte der alte Malcolmi, den Goethe „den unvergeßlichen“ nannte, an künſtleriſcher Bedeutung hervor. Er ſpielte humoriſtiſche Alte, Oberförſter u. dergl. vortrefflich, nahm ſich aber um ſo unglücklicher in würdevollen Rollen des Trauerſpieles aus. Graff dagegen eignete ſich vornehmlich für dieſes Fach, während er in leidenſchaftlichen Rollen, wie der König in Carlos, leicht aus allen Schranken brach. Genaſt ſpielte launige Alte, **Beck** — ein Bruder des Mannheimer — das niedrig-komiſche Fach. Sein Dorfbarbier Schnaps in „die beiden Billets“ veranlaßte Goethe, dieſe Figur in ſeinem „Bürgergeneral“ wieder erſcheinen zu laſſen. Frau **Beck** füllte, wie Goethe ſagt, das in Iffland'ſchen und

---

*) Ihre letzte Rolle war „Euphroſyne" in einer Zauberoper „das Petermännchen" geweſen, daher nennt Goethe ſie in dem Gedichte, welches ihr Andenken verewigt hat, bei dieſem Namen.

---

*) Frau Werdy, in zweiter Ehe.

Kotzebue'ſchen Stücken wohlbedachte Fach gutmüthiger und bösartiger Mütter, Schweſtern, Tanten und Schließerinnen ganz vollkommen aus. Das Liebhaberfach ergänzten noch Leißring und Haide.

In dieſem Perſonal war kein eigentlich anerkanntes Talent erſten Ranges, ſie ſollten erſt daraus hervorwachſen und die Uebereinſtimmung der Leiſtungen überhaupt das eigentliche Ziel der gemeinſamen Beſtrebung ſein.

Es fehlte viel, daß Goethe von vorn herein ſich der Bemühung, dies Reſultat hervorzubringen, mit großem Eifer hingegeben hätte; es erſcheint wirklich, als habe er die Stelle nur nebenher angenommen. Seine häufigen, länger dauernden Reiſen, ſeine wiſſenſchaftlichen und poetiſchen Arbeiten ließen ſeinen Einfluß auf das Theater in den erſten Jahren etwas ſehr obenhin und lückenhaft wirken. Wir ſehen aus ſeinen eignen Aeußerungen in den „Tages- und Jahresheften“, wie flau er ſein Directorat anfangs nahm. „Bellomo's Repertorium“ — ſchreibt er — „war ſchon von Bedeutung. Ein Director ſpielt alles ohne zu prüfen; was fällt, hat doch den Abend ausgefüllt, was bleibt, wird ſorgfältig benutzt. Dittersdorf'ſche Opern, Schauſpiele aus Iffland's beſter Zeit fanden wir und brachten ſie nach. — Leſſing's Werke tauchten von Zeit zu Zeit auf, doch waren eigentlich Schröder'ſche, Iffland'ſche und Kotzebue'ſche Stücke an der Tagesordnung. Auch Hagemann und Großmann galten etwas. Aballino ward den

Schiller'ſchen Stücken ziemlich gleich geſtellt; unſre Bemühungen aber, alles und jedes zur Erſcheinung zu bringen, zeigte ſich darin vorzüglich, daß wir ein Stück von Mayer, der Sturm von Boxberg, aufzuführen unternahmen, freilich mit wenig Glück, indeſſen hatte man doch ein ſolches merkwürdiges Stück geſehen und ſein Daſein, wo nicht beurtheilt, doch empfunden. Einen großen und einzigen Vortheil brachte es unſrer Unternehmung, daß die vorzüglichſten Werke Iffland's und Kotzebue's ſchon vom Theater gewirkt und ſich auf neuen, in Deutſchland noch nicht betretenen Wegen großen Beifall erworben hatten. Beide Autoren waren noch in ihrem Vigor; erſterer als Schauſpieler ſtand in der Epoche höchſter Kunſtausbildung."

So ließ Goethe anfangs die Dinge im bisherigen Geleiſe gehen, überwachte das Repertoir wohl im Ganzen, ließ aber die Ausführung dem Hofkammerrath Kirms, dem Theaterſecretär Vulpius und den Schauſpielern, welche, unter dem Titel der Wöchner, mit der Regie betraut waren. Dieſer wöchentliche Wechſel in der künſtleriſchen Leitung mußte die Regie natürlich gänzlich auf bloße Theaterinſpection reduciren, indeſſen lag dies wohl in Goethe's Abſicht, um ſich ſelbſt ein ſouveränes Einſchreiten in jedem Augenblicke offen zu halten. Nicht ſelten geſchah dies dann plötzlich, ohne Zuſammenhang und brachte wunderliche Wirkungen hervor.

Die Unternehmungen, bei welchen er ſich perſönlich betheiligte, wollten zunächſt auch nicht ſonderlich glücken. Die Darſtellung des Groß-Cophta vermochte weder Schauſpieler noch Publikum zu erwärmen*). In der Aufführung einer proſaiſchen Ueberſetzung von Shakeſpear's „König Johann“ intereſſirte nur Chriſtiane Neumann als Prinz Arthur. Goethe hat die Erinnerung ſeines Antheils am Einſtudieren dieſer Rolle in der Elegie Euphroſyne verewigt.

Im Jahre 1792 gaben Clavigo und die Geſchwiſter ein leichteres Studium in gewohnter Gattung. Beide Theile von Shakeſpear's Heinrich IV. kamen auf die Bühne, im nächſten Jahre der Bürgergeneral von Goethe. Obſchon Malcolmi als Bauer Merten und Beck als Barbier Schnaps nach Goethe's Ausſpruch vortrefflich ſpielten, ſo berührte Gegenſtand und Behandlung, inmitten jener drohenden Zeitbewegung doch auf ſo peinliche Weiſe, daß die Aufführung als geſcheitert zu betrachten war. Goethe hatte mit ſeinen Productionen kein Glück.

Der Oper gönnte er auf dem Repertoir begünſtigten Raum. Er theilte die alte Vorliebe des Weimar'ſchen hohen und niedern Publikums für dieſe Kunſtgattung. Es iſt bekannt, welche Hoffnungen er ſowohl wie Schiller, auf den Einfluß des muſikaliſchen Rhythmus in ſeiner ganzen Ausdehnung ſetzte und daß auf dem Wege der Oper das Ideale ſich auf die Bühne ſtehlen könne. Goethe hatte bereits Manches für die Oper gedichtet, bald erſchien unter andern auch Claudine von Villabella, auch war er bemüht, von Einſiedeln und Vulpius unterſtützt, den Opern beſſere Texte unterzulegen, wobei er dann freilich Manches ſo zurechtrückte, wie es ſeiner Neigung zum Experimentiren zuſagte*).

---

*) Daß in Leipzig der Verſuch der Seconda'ſchen Geſellſchaft ebenfalls ſcheiterte, war natürlich.

Unläugbar iſt, daß Goethe zunächſt nicht weniger, als alle Directoren vor und neben ihm, die Erhaltung ſeiner Bühne auf die Oper ſtützte. Er rechtfertigt es in den Worten: „Da die Oper immer ein Publikum anzuziehen und zu ergötzen das ſicherſte und bequemſte Mittel bleibt, ſo konnten wir, von dieſer Seite beruhigt, dem recitirenden Schauſpiele deſto reinere Aufmerkſamkeit widmen. Nichts hinderte dieſes auf eine würdige Weiſe zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben.“

---

*) So legte er dem Papageno in der Zauberflöte, als ihm die Genien die gedeckte Tafel herbeigezaubert haben, ein Trinklied ein auf die bekannte Melodie aus Richard Löwenherz: „Mag der Sultan Saladin ꝛc.“ Ja ſo weit dehnte er die Grenzen des Erlaubten in der Oper aus, daß er, ebenfalls in der Zauberflöte, die Sängerin, welche wegen vorgerückter Schwangerſchaft nicht mehr auf dem Theater erſcheinen konnte, die Arie der Königin der Nacht in der Couliſſe ſingen und eine mit dem Sternenkleide coſtümirte Figurantin auf der Bühne die dazu nöthigen Bewegungen machen ließ.

Daß dies mit rechtem Eifer und mit Ausdauer geſchehen ſei, davon zeugen, wie geſagt, die erſten Jahre von Goethe's Direction nicht, und wenngleich der Einfluß eines ſolchen Mannes immerhin auf die Kunſtgenoſſenſchaft erweckend ſein mußte, ſo traten die Beweiſe davon nur noch ſparſam hervor. Der Ton des Weimar'ſchen Hoftheaters blieb der der Bellomo'ſchen Wandertruppe, Goethe, dem es ſeiner Natur nach, ſehr fern lag, durch Mittel, wie Iffland ſie anwandte, auf die Kunſtgenoſſenſchaft zu wirken, begnügte ſich ſie durch despotiſche Einrichtungen wenigſtens beiſammen und abhängig zu erhalten*). Er war vielfach abweſend, durch literariſche Geſchäfte abgezogen, und den ganzen Sommer brachte die Geſellſchaft, getrennt von ihm, im Bade Lauchſtädt oder auf anderen Ausflügen zu. Der Charakter der Wanderbühne war nicht ganz aufgegeben, und

---

*) Kein Weimar'ſcher Schauſpieler durfte damals gaſtiren, damit er nicht weggekapert würde, der Hofkammerrath Kirms wandte außerdem den Kunſtgriff an: die Mitglieder durch bereitwillige Gehaltvorſchüſſe ſie in Schulden zu verwickeln, daß ſie faſt Leibeigne des Hoftheaters wurden. Obenein waren die Gehalte ſehr gering, — die junge Jagemann wurde als erſte und hochgefeierte Sängerin auf Lebenszeit mit 600 Thlr. und einer Penſion von 300 Thlr. angeſtellt — ſo daß die Theatermitglieder ſich meiſtens in trauriger Lage befanden.

Goethe wußte den einzigen Vortheil, welchen er in ſich ſchließt, befriedigend hervorzuheben.

„Unſre Geſellſchaft“, ſchreibt er, „hatte den großen Vortheil, Sommers in Lauchſtädt zu ſpielen: ein neues Publikum, aus Fremden, aus dem gebildeten Theile der Nachbarſchaft, den kenntnißreichen Gliedern einer nächſtgelegenen Akademie und leidenſchaftlich fordernden Jünglingen zuſammengeſetzt, ſollten wir befriedigen. Neue Stücke wurden nicht eingelernt, aber die ältern durchgeübt, man hatte den doppelten Vortheil, gute Vorſtellungen zu erzielen — die nur durch öftere Wiederholungen erlangt werden — ohne dem Weimar'ſchen Publikum verdrießlich zu fallen; und ſo kehrte die Geſellſchaft mit friſchem Muthe im October nach Weimar zurück.“ Späterhin ſagt er wieder: „Daß unſre Schauſpieler in Lauchſtädt, Erfurt, Rudolſtadt von dem verſchiedenſten Publikum mit Freuden aufgenommen, durch Enthuſiasmus belebt und durch gute Behandlung in der Achtung gegen ſich ſelbſt geſteigert wurden, gereicht nicht zum geringen Vortheil unſrer Bühne und zur Anfriſchung einer Thätigkeit, die, wenn man daſſelbe Publikum immer vor ſich ſieht, deſſen Charakter, deſſen Urtheilsweiſe man kennt, gar bald zu erſchlaffen pflegt.“

Mit dem innigeren Verkehr, welcher ſich zwiſchen Goethe und Schiller herſtellte, wuchs eigentlich erſt die Bedeutung des Weimar'ſchen Theaters heran. Die hochwichtige Ergänzung, welche dieſe beiden gewaltigen

Geiſter in einander fanden, ſollte auch für die deutſche Dramatik von höchſter Bedeutung werden. Im Jahr 1792 ſtudirte Goethe den Don Carlos ein, dem Schiller durch eine neue Redaction eine knappere Form gegeben hatte, und ſo wurde hierbei zum erſten Male ein mehr ſyſtematiſches Studium auf die Behandlung der jambiſchen Sprache gewandt, worin man bisher nur einem dunklen Gefühle gefolgt war.

Vier Jahre ſpäter ſehen wir die beiden großen Männer ſchon ſo weit in ihrem Einverſtändniſſe vorgerückt, daß Goethe dem Freunde die Bearbeitung ſeines Egmont überließ, des Stückes, das jener ſo ſtreng beurtheilt hatte. Die frühere Aufführung in Weimar, im März 1791, hatte keinen günſtigen Eindruck gemacht, die Zerſplitterung der Handlung war dem Publikum noch ſtörend geweſen; die Bearbeitung, welche Schiller jetzt damit vornahm, beſeitigte dieſen äußerlichen Anſtoß allerdings, aber tief greifend wie ſie war*), entſtellte ſie dagegen auch die Charaktere und poetiſchen Intentionen, ſo daß Goethe mit Recht ſagen durfte: Schiller ſei barbariſch damit umgegangen. Ein Vergleich des Originales mit dieſer Bearbeitung, wie ſie noch heut auf bedeutenden Bühnen gegeben wird*), weiſt das nur zu augenfällig nach, aber bei der Aufführung in Weimar i. J. 1796, welche Schiller durch alle Proben hindurch geleitet hatte, erſchien ſogar im letzten Akte Alba vermummt im Gefängniſſe, um ſich an Egmont's Verurtheilung zu weiden; dieſer ſtieß ihm den Helm vom Kopfe und ſprach gegen ihn ſelbſt alle die Verachtung aus, welche der Dichter ihn gegen den Sohn nur äußern läßt.

---

*) Schiller ſchrieb an Körner: „es iſt gewiſſermaßen Goethe's und mein gemeinſchaftliches Werk geworden. Ich mußte verſchiedene neue Scenen darein machen und mit den alten mir manche Freiheiten herausnehmen.“

Goethe ſcherzte ſpäter gegen Eckermann über dieſe Neigung zu ſtarken Effekten, welche Schiller nicht habe los werden können, und gewiß ſind deſſen Eingriffe in die Aufführungsweiſe des Egmont für die Beobachtung ſeiner eignen Entwicklung und jener der Weimar'ſchen Schule ſehr bezeichnend.

Dies Stück ſtellt überdies ſehr präcis den Uebergang der natürlichen zur idealen Richtung dar. So viele Geſtalten von körniger Natur ſich auch hierin der gewohnten Darſtellungsweiſe anboten, ſo weit erhoben ſich doch die edleren Charaktere zu einer gewiſſen poetiſchen Vornehmheit. Es war nicht mehr der unvermittelte Ausdruck, nicht mehr überall das taſtbare Fleiſch und Blut der Geſtalten des Götz und des Clavigo, überall traten ſtyliſirte Formen hervor und die Proſa erhob ſich, auf dem Gipfel der Kataſtrophe, zum jambiſchen Rhythmus.

---

*) Daß dies geſchieht, iſt ein um ſo ärgerer Mißgriff, als die Beethoven'ſche Muſik, welche doch überall die Reichardt'ſche Compoſition verdrängt hat, durchaus nicht in die Schiller'ſche Akteintheilung paßt.

Das Stück trug die Farbe der Uebergangsperiode, welche die Mannheimer Schule repräſentirte, ganz folgerichtig war es daher, daß Goethe den Repräſentanten derſelben, Iffland, für die Darſtellung der Titelrolle einlud. Hätten deſſen perſönliche Mittel ſich mit den äußern Forderungen der Rolle conformiren können, ſo wäre auch alles zugetroffen, und dennoch, obſchon das nicht der Fall war, fand Goethe ſich in ſeinen Intentionen ſo befriedigt, daß er das Stück, nach dieſem vielbeſprochnen Iffland'ſchen Gaſtſpiele, liegen ließ und keinem ſeiner Schauſpieler die Rolle anvertraute.

Die ganz entſchiedene Befriedigung, welche Goethe an Iffland's Spiele fand, kann uns überhaupt die Richtung, welche ſeine Schule nahm, bezeichnen. Er lud ihn wiederholentlich 1796, 1798 und 1812 zum Gaſtſpiele ein. Die Anregung, welche er damit beabſichtigte, erklärt er genugſam in den Worten: „Groß war der Einfluß ſeiner Gegenwart, ſeines belehrenden, hinreißenden, unſchätzbaren Beiſpiels, denn jeder Mitſpielende mußte ſich an ihm prüfen, indem er mit ihm wetteiferte, auch gab ſeine Anweſenheit Grund zur Aufführung bedeutender Stücke, zur Bereicherung des Repertoirs und Anlaß: das Wünſchenswerthe näher kennen zu lernen.“

Auch der Unterſchied tritt an Iffland hervor, in welchem die Kunſtforderungen Schiller's von denen Goethe's ſich nüancirten. Schiller nennt Iffland bedeutend und verſtändig, giebt zu, daß er ſeinen Calcül auf das Publikum wohl zu machen verſtehe, aber über ſeine ganz beſondre Vorliebe, ſich überall im Melodram Pygmalion zu zeigen, ſchreibt er. „Es iſt mir unbegreiflich, wie ein Schauſpieler, auch blos von einer ganz gemeinen Praxis, den Begriff ſeiner Kunſt ſo ſehr aus den Augen ſetzen kann, um in einer ſo froſtigen, handlungsleeren und unnatürlichen Fratze ſich vor dem Publikum abzuquälen. Dazu kommt noch, daß Iffland in ſeinem Leben nie eine Schwärmerei oder irgend eine exaltirte Stimmung weder zu fühlen, noch darzuſtellen vermocht hat und als Liebhaber immer abſcheulich war." Goethe aber, der dem Rouſſeau'ſchen Melodram nicht ſo gar abhold war, antwortete nach der Vorſtellung: „Pygmalion machte Anſpruch auf die höchſte theatraliſche Würde und Fülle, was Iffland in der Rolle geleiſtet hat, wird durch keine Worte auszudrücken ſein."

Den Unterſchied, den er zwiſchen Iffland und dem Weimar'ſchen Perſonal fand, bezeichnet er durch folgende Aeußerung: „Iffland zeichnet ſich als ein wahrhafter Künſtler aus. An ihm iſt zu rühmen die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er Alles, was zu ſeiner Rolle gehört, zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe, wodurch er das Gefundene und gleichſam Erſchaffene darzuſtellen verſteht, und zuletzt der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Abſonderung der Rollen von einander durch Kleidung, Geberde, Sprache, die Abſonderung der Situationen und Diſtinction derſelben wieder in ſenſible kleine Theile iſt fürtrefflich.

Sehr wichtig war mir, daß er die reinſte und gehörige Stimmung beinah durchaus zu Befehl hat*), welches denn freilich nur durch das Zuſammentreffen von Genie, Kunſt und Handwerk möglich iſt.

Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunſtgebilde vor den Augen des Zuſchauers lebt, ſo zeigen ſich die Uebrigen, wenn ſie auch ihre Sache nicht ungeſchickt machen, doch nur gleichſam als Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was ſich begiebt und begeben hat, man kann aber weiter keinen Theil daran nehmen"**).

Aus dieſer höchſten Anerkennung der Iffland'ſchen Spielweiſe — die doch im übrigen Deutſchland, und Künſtlern wie Schröder, Fleck, Beil gegenüber, eine ſehr modificirte Anerkennung fand — ſtellt ſich ſchon deutlich heraus, welche Prinzipien Göthe ſeiner Schule zur Baſis gab.

---

*) Welch eine ſcharfgezeichnete Verſchiedenheit von Schauſpielern wie Fleck!

**) Schiller bezeichnet die Weimar'ſchen Schauſpieler als mittelmäßig, nennt ſie Hausmannskoſt u. ſ. w.

Im Austauſch mit Schiller's Ideen, der durch die Fortſchritte der Weimar'ſchen Bühne immer mehr ſeinen philoſophiſchen Studien entzogen, der Dramatik wieder gewonnen und angetrieben wurde: die größte, umfaſſendſte Arbeit zu unternehmen, die bis jetzt in Deutſchland gewagt worden war, die Trilogie des Wallenſtein, in dieſem wunderbar ſchöpferiſchen Verkehr der beiden großen Männer, welcher ſeines Gleichen nicht hat in der Bildungsgeſchichte der Menſchheit, erwärmte ſich Goethe's Intereſſe für die Bühne ebenfalls immer mehr und das neue äſthetiſche Geſetz der Weimar'ſchen Schule ſtellte ſich feſt. Es trat ſo entſchieden dem bisher gültigen gegenüber, es richtete ſo neue Forderungen an die Schauſpielkunſt, bewirkte einen ſo ſtarken Umſchwung des ganzen Entwicklungsprozeſſes, daß es nothwendig iſt, dies neue Prinzip in ſeiner folgerichtigen Ausdehnung auf das ganze theatraliſche Leben ins Auge zu faſſen, bevor wir an die Betrachtung der Kunſtwerke gehen, welche, auf dies Prinzip gegründet, eine neue Aera der Schauſpielkunſt heraufriefen.

Die Weimar'ſche Schule, obſchon ſie die Forderung an den Künſtler voranſtellte: „etwas der Natur ähnliches hervorzubringen“*), trat doch mit einem neuen Maaße des Adels und der Schönheit auf, an welchem jede Erſcheinung auf dem Kunſtgebiete erſt ihre Berechtigung zu erweiſen hatte. Die bisher gültige Richtung hatte keinesweges die Schönheit negirt, aber ſie hatte nur eine ſchöne Wirklichkeit geſucht, jetzt wurde, in feiner Unterſcheidung, die ſchöne Wahrheit von ihr gefordert. Bisher hatte die lebendige Natur als Maaßſtab gegolten, jetzt ſollte ein geläuterter Geſchmack zur Richtſchnur werden. Der eigenthümlich deutſchen Weiſe ſollten die Schauſpieler ſich entwöhnen und ſich in eine freiere, univerſelle Auffaſſung finden, aus der engen Begrenzung der beſondern Wahrnehmung, des Individuellen, ſollten ſie zur Anſchauung des Allgemeinen, der Gattung, zum Idealen ſich erheben.

---

*) Goethe's Vorrede zu den Propyläen.

Das waren erſtaunlich neue und harte Forderungen an den Schauſpieler. Bisher hatte ein gerader Verſtand, ein lebhaftes und reizbares Gefühl ſo ziemlich ausgereicht, um das natürliche Talent emporzubringen; denn die Aufgaben lagen innerhalb ſeines Geſichtskreiſes. Jetzt wurde vornehmlich an ſeinen Geſchmack appellirt, ein verfeinerter Sinn, eine veredelte Empfindung von ihm gefordert, welche zum Theil wiſſenſchaftliche und antiquariſche Bildung vorausſetzten; denn wie bisher die Natur, ſo ſollte nun die Antike als Formenmuſter für die Rede und Geberde gelten.

Die vorhandene Standesbildung war allen dieſen Anſprüchen nicht im Entfernteſten gewachſen; was war alſo zu thun? Die Weimar'ſche Schule mußte ſich mit einer Anbildung begnügen, ſie mußte durch äußerliche

Dreſſur zu erſetzen ſuchen, was eigentlich aus höherem geiſtigen Leben, aus innerlich veredelter Natur hätte hervorgehen ſollen. Es blieb ihr nichts anderes übrig.

Der Geiſt unſerer Literatur trieb mit beiſpielloſer Gewalt zu ihrem Höhepunkte, auf dem ſie ſich fortan mit allen andern Nationen meſſen durfte; ſie riß die Schauſpielkunſt mit ſich fort, wie es eben ging. Hätte man erſt verſuchen wollen, die Standesbildung der Künſtler ſo weit zu heben, als nöthig war, um mit der Siegeseile unſrer Literatur Schritt halten zu können, ſo wäre der Moment verſäumt geweſen, wo die Bühne der Nationalbildung unermeßliche Dienſte leiſten ſollte.

Goethe und Schiller hatten weſentlich die Miſſion: die Poeſie zu heben, das geiſtige Leben der Nation in höhere ideale Regionen zu verſetzen; die Literatur war ihr nächſter Zweck, die Bühne erſt der zweite; ja ſie war ihnen wohl nur Mittel zum Zweck. Mit ganzer Hingebung an die Schauſpielkunſt, nur für ſie und durch ſie zu wirken, wie Moliere und Shakeſpear, das fiel ihnen nicht ein; ſelbſt auch nicht Leſſing nachzuahmen, der ſich eng an die Kunſt anſchloß, an das was ſie leiſtete und zu leiſten vermochte. Sie ſtellten ſich mit ihren Gedichten wieder auf den Standpunkt des gelehrten, des ſelbſtandigen Bücherdrama's. Der uralte Zwieſpalt der Gattungen trat wieder hervor*), das gelehrte wieder dem volksthümlichen Drama gegenüber, die Dichtkunſt gewann wieder die Suprematie über die Schauſpielkunſt. Don Carlos und Wallenſtein waren nicht für die wirkliche Bühne gedacht und mußten erſt mit großer Mühe und Einbuße dafür zurechtgeſchnitten werden, bei „Fauſt, Taſſo, die natürliche Tochter“, hatte Goethe die Aufführung nicht im Sinne und ihre Verwirklichung rangirt durchaus nur zu den theatraliſchen Experimenten. Ganz folgerichtig war es, daß, wie die beiden großen Dichter ihre Werke für den Theatergebrauch aptirten, je nachdem es eben ging, und keineswegs allzu ſcrupulös darin waren, ſie auch ebenſo gewaltſam die Darſtellungsweiſe zurechtrückten und ſtießen, und ſich mit dem blos formell Geleiſteten auch hier zufrieden geben mußten. War die Schauſpielkunſt doch eben nicht vorbereitet in ihrer Bildung, um ihrer Gedichte ſich vollſtändig innerlich bemächtigen und ſie ſelbſtändig reproduciren zu können. Die Weimar'ſche Schule konnte daher nicht, wie die Hamburger, eine neue Bildungsphaſe aus dem Innern der Kunſt organiſch entwickeln, ſondern ſie mußte, ähnlich der franzöſirenden Leipziger Schule, der Kunſt ein gewiſſes Regime auferlegen. Freilich war der Weimar'ſche Styl viel reiner, das antike Muſter darin viel ſchöner verſtanden, aber ein etwas fremdartiger blieb er doch und auch die franzöſiſche Nuance fehlte ihm nicht; die Feierlichkeit und das Pathos des théâtre français imponirte den Weimar'ſchen Freunden merklich.

---

*) I. Band S. 111.

Sollte nun die Geſchmacksherrſchaft dieſer neuen Schule ſich geltend machen, ſo mußte ſie nothwendig mit einer gewiſſen Despotie ausgeübt werden. Mit Despotie gegen Schauſpieler und Publikum, da beide im Naturalismus feſtgerannt waren. Wie einſt die unglückliche Neuber, wie Schröder in Mitte der 80er Jahre, traten Schiller und Goethe in entſchiedne Oppoſition gegen den Geſchmack der Majorität. Sie behaupteten eine durchaus ariſtokratiſche Stellung dem Publikum gegenüber und verfochten das ideale Prinzip mit aller Kraft ihres überragenden Genies, ja ſie verſchmähten die ſchärfſten Angriffswaffen der Satyre nicht. Aus ihrem Briefwechſel tritt uns die Geringſchätzung der Maſſen und ihrer Geſchmacksvertreter mit all der Schroffheit entgegen, welche von der Begeiſterung großer Seelen für eine höhere Menſchheit unzertrennlich zu ſein ſcheint. Nirgend haben ſie um den Beifall der Menge gebuhlt, nirgend dem herrſchenden Geſchmacke ſich bequemt oder ihm gar geſchmeichelt.

Die despotiſche Energie, mit welcher Goethe das ideale Prinzip gegen alle Schwierigkeiten durchſetzte, mußte ſich zunächſt in ſeinem Theaterregiment geltend machen. Er hatte die Schauſpielkunſt gewaltſam zu ſprungweiſen Fortſchritten zu treiben, ſein Publikum zur Achtung vor den Experimenten ſeiner Schule förmlich zu zwingen, darum mußte er ſelbſt Schröder an Strenge und Schroffheit der Stellung hinter ſich zurücklaſſen.

„Dafür hat man“, ſchreibt er einmal an Kirms, der ſich dem Publikum gegenüber zaghaft zeigte, „dafür hat man in jeder Sache die Direction, daß man nach ſeiner Ueberzeugung handelt, um das Beſte hervorzubringen, und nicht, daß man den Leuten zu Willen lebe; wovon man doch zuletzt nur Undank, und durch Hintanſetzung des Hauptgeſchäftes Schande erlebt. Nachgiebigkeit macht alle Mühe und Arbeit halb verloren.“ Und weiter: „das Publikum will ein- für allemal determinirt ſein und findet ſich bei aller anfänglich lebhaften Oppoſition doch zuletzt in die Sachen.“ Gegen Schiller äußert er: „Niemand kann zweien Herren dienen, und unter allen Herren würde ich mir das Publikum, das im deutſchen Theater ſitzt, am wenigſten ausſuchen.“

Vergleicht man die Stellung, welche Goethe zu ſolcher Sprache autoriſirte, mit dem Rückzuge, welchen der energiſche Schröder aus Mangel eines Stützpunktes dem Publikum gegenüber, hatte nehmen müſſen, ſo tritt die Bedeutung, welche das Hoftheater für die Entwicklung der Kunſt haben ſollte, wieder ins hellſte Licht. Die Weimar'ſche Bühne gab ſich durchaus nicht die Miene eines Nationaltheaters, ja ſie nahm nicht einmal den damals allgemein gebräuchlichen Namen an. Was der volksfreundliche Kaiſer Joſeph II. mit der Schaubühne gewollt: ſie, in Leſſing's Sinne, zum vollſten Ausdruck des Volkslebens, zu ſeiner ſchönſten Blüthe zu machen, womit die republikaniſche Organiſation, die Uebergabe der Leitung an die Schauſpielkunſt — dieſer volksthümlichſten unter allen zur Dramatik verbundenen Künſte — folgerichtig zuſammenhing, das Alles lag nicht in Goethe's Intentionen, oder vielmehr nur im fernen Hintergrunde derſelben.

Schiller und Goethe wollten mit ihrer Weimar'ſchen Schule gar nicht den gegenwärtigen Willen der Nation executiren, höchſtens den einer kleinen Bildungselite, meiſtens nur ihren eignen. Wie große Tyrannen fühlten ſie ſich ihrer Zeit voraus und zwangen, durch die ganze Uebermacht ihres Genie's, der Bühne die Fortſchritte auf, deren Nothwendigkeit ſie erkannten. Sie wollten die dramatiſche Kunſt aus der ſinnlichen Natürlichkeit auf ein poetiſches Gedankengebiet entrücken, darum ſtellten ſie die Dichtkunſt an die Spitze der Dramatik und ſetzten die Schauſpielkunſt unter ihre Vormundſchaft.

Goethe ſtützte ſich in ſeiner ganzen Direction auf die ſouveräne Autorität des Hofes. Des Antheils und der Billigung ſeines Kreiſes war er immer gewiß, er mochte unternehmen was er wollte, von dem Vortheile dieſes Verhältniſſes machte er faſt unbegrenzten Gebrauch, um alle Oppoſition niederzuhalten. Mitten im Parterre ſaß er auf einem Seſſel, ſein gewaltiger Blick beherrſchte und lenkte den Kreis um ihn her und hielt die Mißvergnügten oder Parteiloſen im Zaum. Als die Jenenſer Studenten, deren eigenmächtiges Urtheil ihm in

Weimar ſehr ungelegen war*), ſich einmal zu tumultuariſch äußerten, erhob er ſich ſogar, gebot Ruhe, und drohte die Unruhigen durch die wachhabenden Huſaren hinausführen zu laſſen. Eine ähnliche Scene führte 1802 die Aufführung des Alarcos von Fr. Schlegel herbei, die dem Publikum denn doch als eine zu ſtarke Zumuthung erſchien und bei dem ergebenen Beifall der loyalen Partei eine ſtarke Lachoppoſition hervorrief; da erhob ſich Goethe wieder und rief mit donnernder Stimme: „man lache nicht!“**). Zuletzt ging er gar

---

*) Er beſchränkte ſie auf mancherlei Weiſe, verbot ihnen den Beſuch des erſten Ranges, der überhaupt eine excluſive Beſtimmung hatte, rechts ſaßen die Adligen, links die angeſehene Bourgeoiſie.

**) An dieſer Aufführung erſcheint die Stellung, welche Schiller und Goethe dem Publikum gegenüber behaupteten, ſehr frappant. Schiller hatte das Einſtudiren des Stückes übernommen, da Goethe mit Bibliothekanordnungen in Jena beſchäftigt war. Er ſchrieb ihm: „Für den Alarcos wollen wir unſer Möglichſtes thun, aber bei einer neuen Durchſicht des Stückes ſind mir bedenkliche Sorgen aufgeſtiegen. Leider iſt es ein ſo ſeltſames Amalgama des Antiken und Neueſt-Modernen, daß es weder die Gunſt noch den Reſpect wird erlangen können. Ich will zufrieden ſein, wenn wir nicht eine totale Niederlage erleiden, die ich faſt fürchte. — Meine Meinung iſt, die Vorſtellung des Stückes ſo vornehm und ernſt als möglich zu halten, und alles, was wir von dem Anſtande des franzöſiſchen Trauerſpiels dabei brauchen können, anzuwenden. Können wir es nur ſo weit, auf einige Zeit jede laute Aeußerung des Publikums, ſowohl des Beifalls, wie des Mißfallens zu verbieten. Er wollte in dem, was er für angemeſſen hielt, in keiner Weiſe beunruhigt ſein. Selbſt die Kritik hielt er ſcharf im Zügel; ein Aufſatz Böttichers über ſeine Direction, von deſſen Abfaſſung er hörte, veranlaßte ihn zu der Erklärung, daß, wenn er erſcheinen würde, er ſeinen Poſten niederlegen werde; und Bötticher ließ den Artikel ungedruckt.

Daß er denſelben unbeſchränkten Willen gegen das Theaterperſonal durchſetzte, war nach alledem ſehr begreiflich. In welcher Weiſe die Mitglieder durch adminiſtrative Maßregeln ſchon gefeſſelt waren, iſt früher bereits erwähnt. Goethe litt ſchlechterdings nicht, daß Widerſpänſtigkeit Einzelner ſein Vorhaben kreuze. Selbſt

---

ſo weit bringen, daß dem Publikum imponirt wird, daß etwas Höheres und Strengeres anklingt, ſo wird es zwar unzufrieden bleiben, aber doch nicht wiſſen, wie es daran iſt.“ Goethe antwortete: „Ueber den Alarcos bin ich völlig Ihrer Meinung; allein mich dünkt, wir müſſen Alles wagen, weil am Gelingen oder Nicht-Gelingen nach Außen gar nichts liegt. Was wir dabei gewinnen, ſcheint mir hauptſächlich das zu ſein, daß wir dieſe äußerſt obligaten Sylbenmaße ſprechen laſſen und ſprechen hören.“ — Ein andermal ſchreibt er auch an Schiller: „Wer nicht, wie jener unvernünftige Säemann im Evangelium, den Saamen umherwerfen mag, ohne zu fragen, was davon und wo es aufgeht, der muß ſich mit dem Publikum gar nicht abgeben.“

die militäriſche Strafart, welche jetzt bei den Hoftheatern ſchon außer Gebrauch kam, wandte er noch an. Mehr als einen Pflichtvergeſſenen ſchickte er auf die Wache, den Damen ſtellte er Schildwachen vor ihre Thür, gab ihnen Stubenarreſt. Für die ausgezeichneten Mitglieder und ſolche, die Antrieben des Ehrgefühles zugänglich waren, hatte er natürlich andre Mittel *).

Was ſeine und Schiller's eigentliche künſtleriſche Leitung, was die **Weimar'ſche Schule** vermochte, trat in weſentlicher Bedeutung erſt mit der Aufführung des **Wallenſtein** hervor.

Es iſt aus Goethe's und Schiller's Mittheilungen darüber hinlänglich bekannt, welche Mühe es den Freunden gemacht: das, auf einer breiten, epiſchen Baſis gedachte Gedicht für den Bühnengebrauch zuzuſchneiden und welche ungenügende Form dadurch der mittlere Theil „die Piccolomini" erhalten hat. Wäre die Trilogie blos durch den Druck veröffentlicht worden, ſchwerlich hätte ſich ſobald ein Theater an die Aufführung gewagt.

---

*) Goethe erzählte an Eckermann: „Als Becker ſich weigerte, in Wallenſteins Lager eine untergeordnete Rolle zu ſpielen, ließ ich ihm ſagen, wenn er die Rolle nicht ſpielen wolle, ſo würde ich es thun. Das wirkte. Denn ſie kannten mich beim Theater und wußten, daß ich in ſolchen Dingen keinen Spaß verſtand und daß ich verrückt genug war, mein Wort zu halten und das Tollſte zu thun."

Goethe, in ſeiner ſouveränen Stellung allein, konnte Zeit und Kräfte des Perſonals zu all den weitläuftigen Vorſtudien hergeben, auch im Voraus für die Darſtellung wenigſtens eines achtungsvollen Antheiles ſeines kleinen Publikums gewiß ſein.

Glücklich traf ſich's, daß die Auffaſſung und Haltung der Charaktere des Wallenſtein ſich den Ritterſtücken anſchloß; Don Carlos hatte in der Auffaſſung ſeiner Geſtalten viel größere Schwierigkeit dargeboten. Die Hauptaufgabe blieb alſo hier die jambiſche Rede, den poetiſchen Rhythmus ſich ſelbſt und den ſoldatiſchen Charakteren anzueignen. Mit dem Studium des Carlos hatte der Jambus noch keinesweges Wurzel geſchlagen, auch in Weimar war in dieſem Stücke der Text in Gegenwart des Dichters, mit den platteſten Improviſationsaushülfen gewürzt worden.

Wie groß die Schwierigkeit, welche hier zu überwinden war, können wir heut zu Tage kaum noch ermeſſen, wo die ideale Gattung, wo die verſchiedenſten Versarten, ſelbſt auf den geringſten Bühnen geläufig geworden ſind. Die Versſprache war verloren gegangen, der Verſuch: die Reminiscenzen des Alexandrinerſprechens wieder hervorzurufen, war überall geſcheitert, das rhythmiſche Gefühl, welches die höhere Opernausbildung allerdings unter den Künſtlern verbreitete, war noch nicht verſtändigt, noch nicht auf die Rede angewandt. Daß man ſelbſt in Mannheim, wo die meiſten Verſuche mit der jambiſchen Sprache gemacht worden, über das Prinzip ſehr unklar geblieben war, bewies Iffland's ſehr mangelhafte Behandlung des Verſes*). Schröder hatte bei der Aufführung des Carlos in Hamburg, ſeinem Syſtem getreu, auf die rhetoriſche Seite kein Gewicht gelegt. So lagen hier Schwierigkeiten vor, ähnlicher Art wie die, welche zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts die Verbreitung des Alexandriners und den Einfluß der ſchleſiſchen Dichterſchulen auf die Schauſpielkunſt hinderten**). Ein Glück war es demnach, daß die Dichter, welche die neue metriſche Sprache einführten, zugleich die beſten Lehrmeiſter für die Ausführung waren, daß ſie Gelegenheit und Gewalt genug hatten, das Problem praktiſch zu löſen. War das einmal geſchehen, ſo konnte man auf Nachahmung rechnen und der wichtige Vermittler dieſer Periode, Iffland, erbot ſich bereitwillig dazu.

Zunächſt aber drängte ſich noch eine andere Aufgabe ein: den gereimten Knittelvers in Wallenſteins Lager richtig zu behandeln. Die Meiſter fürchteten die Klippe, welche in der Unregelmäßigkeit des Rhythmus, in der Verführung: allzuhörbar auf den Reim zu fallen, für den Redner lag, aber merkwürdig genug ſchickte ſich Alles ungemein ſchnell darein. Es war als ob der mittelalterlich-volksthümliche Vers den Deutſchen im Blute läge; nur der Aufforderung bedurfte es, um ihn wieder natürlich und geläufig wie zur Zeit des Hans Sachs und Jakob Ayrer hervorzurufen.

---

*) Davon im nächſten Capitel.

**) I. Band S. 213.

Wallenſteins Lager wurde zur Eröffnung des neuausgebauten Schauſpielhauſes in Weimar am 12. Oktober 1798 aufgeführt*) und ſpannte die Erwartung auf die Hauptſtücke auf das Aeußerſte. Aber erſt je nach drei Monaten konnten ſie, die Piccolomini am 30. Januar, Wallenſteins Tod am 30. April 1799 in Scene geben.

Das Regieſyſtem, welches Schröder eingeführt, das den größten Werth auf die Leſeproben, als die eigentliche Baſis der ganzen Kunſtleiſtung, legte, war von Goethe adoptirt worden; in dieſem Falle, wo das Rhetoriſche der Aufführung ſo neu und überwiegend wichtig war, mußten dieſe Proben nicht nur vervielfacht, ſondern in förmliche Leſeübungen verwandelt werden. Und ſo ſchwer war es, dem Rhythmus ſein Recht zu verſchaffen, daß Goethe im Eifer des Demonſtrirens ſo weit gebracht wurde, eine der erſten und hochbegünſtigten Künſtlerinnen beim Arme zu ergreifen, ihn im Jambentakte hin und herzuzerren und durch das Accompagnement eines ingrimmig accentuirten Aechzens den Rhythmus begreiflich zu machen.

---

*) Weyrauch ſpielte den Wachtmeiſter, Leißring und Hayde die Jäger, Vohs den Küraſſier, Genaſt den Kapuziner, Beck den Bauer.

Es waren ſtarke Geduldproben für alle Theile, welche die Löſung der neuen Aufgabe herbeiführte, und manche durch den früheren Prinzipalſchlendrian eingeriſſene Gewohnheit wurde dem Werke hinderlich*).

Schiller hatte die Wichtigkeit eines genialen Darſtellers für die Hauptrolle längſt in Erwägung gezogen, und faſt ein Jahr vor der Aufführung ſchon waren mit Schröder Unterhandlungen angeknüpft worden, um ihn zu bewegen: den Wallenſtein in Weimar zu ſpielen. Obſchon Schröder, der ſich am Ende ſeiner Miſſion fühlte, der Erfüllung mancherlei Schwierigkeiten entgegenhielt, auch Schiller dazwiſchen wankend wurde und gegen Goethe die Beſorgniß äußerte: daß neben ihm die andern Darſteller zu unbedeutend erſcheinen würden und daß er das Stück dem nicht ausſetzen wolle, ſo machte er doch in dem Prologe zu Wallenſteins Lager, der ſich auf die Eröffnung des renovirten Schauſpielhauſes bezog, noch einen Sturm auf Schröder's Ehrgeiz, indem er mit der Erinnerung an Iffland's ehrenvolle Gaſtſpiele ihn öffentlich mit den Verſen herausforderte:

---

*) So ſchreibt Goethe nach einer der Leſeproben an Schiller: „Mad. Teller las geſtern die Herzogin inſoweit gut, daß ſie nichts falſch las, aber zu matt und leſeprobenmäßig. Sie verſichert: auf dem Theater würde das alles ganz anders werden. Da dieſes faſt eine allgemeine Schauſpielermarotte iſt, ſo kann ich ſie ihr nicht beſonders zurechnen, obgleich dieſe Albernheit hauptſächlich Urſache iſt, daß keine bedeutende Rolle recht eingelernt wird und daß nachher vom Zufall ſo viel abhängt."

„Ein edler Meiſter ſtand auf dieſem Platz
Euch in die heitern Höhen ſeiner Kunſt
Durch ſeinen Schöpfergenius entzückend.
O! möge dieſes Mannes neue Würde
Die Würdigſten in unſre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Meister Ein großer Meiſter weckt Nacheiferung
Und giebt dem Urtheil höhere Geſetze.
So ſtehe dieſer Kreis, die neue Bühne,
Als Zeugen des vollendeten Talents.
Wo möcht' es auch die Kräfte lieber prüfen,
Den alten Ruhm erfriſchen und verjüngen,
Als hier vor einem auserleſ'nen Kreis", u. ſ. w.

Auch dieſer Verſuchung widerſtand Schröder, er war allzu theatermüde und mochte ſeinen wohlerworbenen Ruhm nicht an eine Unternehmung wagen, die ihrer Tendenz nach ihm fremd und bedenklich für ſeine Kunſt überhaupt ſchien. So wurde **Graff** in die Hauptrolle eingeſchult und die Aufführung brachte die volle Senſation in Deutſchland hervor, welche die Gewalt des neuen großartigen Werkes, die ganz im Geiſte des Dichters abgerundete Darſtellung in Anſpruch nahm*).

---

*) Vohs ſpielte den Max, die Jagemann die Thekla.

Entſchieden war nun der Sieg der idealen Gattung. gewonnen für die dramatiſche Kunſt das Gebiet einer überragenden Geiſtigkeit; die Bühne war den höchſten Anſprüchen der Poeſie zugänglich gemacht. Mit der Aufführung des Wallenſtein erzwang die ideale Entwicklungsperiode der Kunſt ihre volle Berechtigung, unſchätzbar war die Gunſt der Verhältniſſe, welche es möglich machten, das gewonnene Gebiet ohne Verzug auszudehnen und zu befeſtigen. Schiller war durch dieſen Erfolg für ſeine noch übrigen Lebensjahre ganz und gar für das Theater gewonnen und ſeine Werke ſchloſſen ſich, in der Schule ſeiner lebendigen Erfahrungen, immer enger an die Praxis der Schauſpielkunſt an. Goethe, erwärmt und fortgetrieben durch den Eifer ſeines großen Freundes, widmete ſich von nun an der Bühne mit einem Wetteifer, der ihm, ſelbſt nach Schiller's Tode, die Ausdauer in dieſer Thätigkeit zu einem Ehrenpunkte vor Deutſchland machte.

So ſchloß denn das Jahrhundert, das in ſeinem Beginne noch die Schauſpielkunſt in einem wirren, wüſten und erniedrigten Zuſtande geſehen hatte, mit ihrem erhabenſten und gewaltſamſten Aufſchwunge. Durch die unwiderſtehlichen Wirkungen, namentlich der Schiller'ſchen Poeſie, deren Trägerin ſie geworden war, ſtürzte ſie Alles vor ſich nieder, was ihr die Palme ſtreitig zu machen ſuchte. Ueberall von dem Enthuſiasmus der Nation begrüßt, die in ihren glanzvollen Productionen ſich freudig der eignen Würde bewußt wurde, hielt die dramatiſche Kunſt einen Triumphzug durch Deutſchland, wie er ihr vielleicht nicht wieder bereitet iſt.

Um den Sieg des idealen Drama's zu verfolgen, mußten Goethe und Schiller vornehmlich darauf ſehen, das Repertoir durchaus zu reformiren. Goethe erzählt: wie ſie beſchloſſen hätten, „die deutſchen Stücke, die ſich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu ſammeln, theils aber verändert und in's Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geſchmack näher zu bringen. Eben daſſelbe ſollte mit ausländiſchen Stücken geſchehen, eigne Arbeit jedoch durch eine ſolche Umbildung nicht verdrängt werden." Wie nothwendig, wichtig und folgenreich dieſe Unternehmung, beſonders wenn ſie von tüchtigen Händen fort und fort geführt worden wäre, lehrt ein einziger Blick auf das unſyſtematiſche, heterogene, wüſte Durcheinander unſres Bühnenrepertoirs. Es gelang den Meiſtern nicht den trefflichen Plan zu verwirklichen, aber ſie legten rüſtig Hand an das Repertoir durch neue Werke in ihrem Sinne zu nähren.

Goethe, dem ganz beſonders an Herſtellung einer gewiſſen Feierlichkeit und Würde auf der Bühne zu thun war, nahm zu den Muſtern des théâtre français ſeine Zuflucht, von denen außerdem der Herzog das einzige Heil der deutſchen Bühne erwartete. Goethe überſetzte

Voltaire's Mahomet und brachte ihn ſchon am 30. Jan. 1800 in Scene. Schiller, der zunächſt mit dieſer Richtung nicht einverſtanden war, hielt ſich an die Kraft und die Fülle des größten Muſters, er bearbeite Shakeſpear's Macbeth, der am 14. Mai erſchien. Aber die Formen, die er ihm gab, die tief greifenden Veränderungen, welche er ſich mit den Hexen erlaubte, deckten die einſeitige antikiſirende Richtung vollſtändig auf, welche die Weimar'ſchen Freunde glaubten der Bühne auferlegen zu müſſen. Shakeſpear's naturwüchſige, volksthümliche Geſtalten und Formen ſchienen ihnen — das bezeugen auch ihre brieflichen Mittheilungen — ungemodelt für unſre Bühne nicht brauchbar.

Schon am 14. Juni wurde Schiller's Maria Stuart gegeben. Ein neuer wichtiger Fortſchritt in der nationalen Entwicklung. Es verdient hier als ein Beweis angeführt zu werden, welch einen Einfluß die neue geiſtige Atmoſphäre dieſer Zeit auf die Kunſtgenoſſenſchaft geübt hatte. Die junge, ſchöne bewunderte Jagemann, für welche Schiller die Rolle der Maria beſtimmt hatte, erbot ſich die offenbar ungünſtigere der Eliſabeth zu nehmen, eben weil ſie eine ſchwierigere Aufgabe war und überließ der Frau Vohs die Rolle der Maria, womit dieſe nun den erſten wichtigen Schritt auf das tragiſche Gebiet that. Die junge Amalie Malcolmy nahm die Rolle der alten Kanedy. Schiller's Wort: „es wächſt der Menſch mit ſeinen großen Zwecken", bewährte ſich hier. Wie in den 70er Jahren unter Schröder's erſter Direction, wo auch die Ehre und das Gedeihen der Kunſt das Panier war, um das ſich Alle ſchaarten, wie in den Anſtrengungen des Wiener Burleskenkampfes, wie in den beſten Zeiten der Mannheimer Bühne bewegte jetzt die Weimar'ſche Kunſtgenoſſenſchaft jener begeiſterte Eifer, den die Schauſpieler überall zeigen, wo man ſie für höhere Intereſſen ernſtlich in Anſpruch nimmt.

Im nächſten Jahre (31. Jan.) verfolgte Goethe ſein Prinzip mit ſeiner Ueberſetzung des Voltaire'ſchen **Tankred**. Des Terenz **Brüder** wurden in einer Bearbeitung von Einſiedel am 24. Oct. gegeben; die Bildungsmittel der alten Schulcomödien alſo ebenfalls zu lebendiger Wirkung herangezogen. Freilich ging man in dem Experimente ſo weit, den Schauſpielern die altrömiſchen Masken aufzudringen, alſo eines der weſentlichſten Elemente der modernen Kunſt, den Ausdruck des Mienenſpieles, durch eine archäologiſche Spielerei zu unterdrücken.

Man muß immer im Auge behalten, daß die Maxime des ehemaligen Hofdilettantentheaters noch im Stillen fortherrſchte und daß es Goethe'n vor Allem darauf ankam, ſich durch die Verſuche ſeines Theaters über alle dramatiſchen Möglichkeiten aufzuklären.

Leſſing's Nathan, am 28. Novbr. aufgeführt*), wurde von Schiller eingerichtet. Ein Vorrücken auf mehr phantaſtiſchem Gebiete bewirkte er durch ſeine Bearbeitung der Gozzi'ſchen Turandot (30. Jan. 1802), während die Würde des Antiken durch A. W. Schlegel's Ion, und völlig ſiegreich durch Goethe's Iphigenia (15. Mai) behauptet wurde; obſchon Fr. Schlegel's Alarcos (29. Mai) einen kleinen Rückſchlag hervorbrachte. Im J. 1803 gewann Schiller den antiken Formen durch ſeine Braut von Meſſina (19. März) ein lebendigeres Intereſſe, erregte aber einen Sturm des Beifalls, als am 23. April die etwas verſpätete Aufführung der Jungfrau von Orleans, den romantiſchen Ton wieder anſchlug**). Iffland war mit

---

*) Es hieß damals, das Stück beträte damit zum erſten Male die Bühne und man hat das überall nachgeſprochen; die Döbellin'ſche Aufführung im J. 1778 war vergeſſen. Ja ſelbſt in dieſer Zeit war Weimar von Magdeburg um drei Monate übertroffen worden, denn der dirigirende Regiſſeur des dortigen Nationaltheaters, Ludwig Schmitt, hatte das Stück ſchon am 27. Auguſt gegeben.

) In der Braut von Meſſina theilte Schiller, verlegen um eine Darſtellerin der Iſabella, dieſe wichtigſte Rolle der jungen Malcolmi zu; ihre Darſtellung der Donna Elvira in Mozart's Don Juan hatte ihm dies Vertrauen eingeflößt. Sie rechtfertigte es, und als Carolina Jagemann die Rolle der Jungfrau ablehnte, übernahm ſie dieſelbe und eroberte damit auch das Fach der jugendlichen Heldinnen. Ein merkwürdiger Bildungsgang, von der Herzogin von Friedland, Kennedy und Iſabella ſeiner glänzenden Darſtellung des Werkes vorangegangen und hatte durch den Jubel der Aufnahme in Berlin Schiller wieder für das Stück ermuthigt. Die Urtheile des Hofzirkels*) und die Umſtändlichkeit der Aufführung hatten ihn ſo mißtrauiſch gemacht, daß er ſchon die Abſicht geäußert hatte, ſie zu unterlaſſen. Inzwiſchen war die Darſtellung von Goethe's natürlicher Tochter (2. April) kalt angeſtaunt worden, der Verſuch mit dem antiken Luſtſpiele wurde mit Einſiedel's Fremde von Andros (6. Juni) fortgeſetzt), am 1. Octbr. aber die Schlegel'ſche Ueberſetzung von Shakeſpear's Julius Cäſar aufgeführt. Am 17. März des nächſten Jahres betrat Wilhelm Tell die Bühne, und Goethe experimentirte im September und October mannichfach mit ſeinem Götz, um ihm eine bühnengerechte Form zu geben, theilte ihn in zwei Hälften, legte ihn aber endlich zu einer ſpäteren Umformung zurück. Am 30. Jan. 1805 gab Schiller ſeine letzte bedeutende Arbeit,

---

zur Jungfrau. Wir thun dabei wieder einen Blick in die Weimar'ſche Schule und ihre entſchiedene Forderung: die Kunſtaufgaben möglichſt zu objectiviren.

*) Der Herzog ſpottete über Schiller's keuſche Darſtellung der Jungfrau, er hatte nur die Möglichkeit einer Behandlung nach Art der Voltaire'ſchen pucelle im Sinne. Daß ſein Urtheil am Hofe allgemein wurde, war in der Ordnung.

**) Auch im nächſten Jahre mit dem Heautontimorumenos des Terenz.

die Ueberſetzung der Phädra der Bühne, erlebte noch die Bereicherung des Repertoirs durch Goethe's Mitſchuldigen, Laune des Verliebten und der neubearbeiteten Stella, ſah noch (23. März) das lange Gefolge ſeiner ſchwachen Nachahmer mit Collin's Regulus beginnen und wurde am 9. Mai, zur tiefſten Trauer für Deutſchland, aus der Fülle des Schaffens durch den Tod hinweggeriſſen.

Durch ihn war die Wirkung der Weimar'ſchen Schule auf ihre Sonnenhöhe geführt worden. Seine Gedichte hatten in der hohen Sittlichkeit ihrer Tendenz, dem transcendentalen Gedankenſchwunge und der begeiſterten Schwärmerei ſo den tiefſten Seelenton des deutſchen Volkes getroffen, daß dadurch das ideale Drama, die excluſive und gelehrte Richtung der Weimar'ſchen Schule populär geworden war. Den Beſtrebungen Goethe's allein wäre das nie gelungen, wir ſehen ihn mit der Aufführung ſeiner Gedichte immer nur auf Anerkennung eines kleinen Kreiſes angewieſen.

Auch war es Schiller's hingebender Eifer insbeſondre, der die außerordentliche Thätigkeit, dieſe binnen ſechs Jahren ſo erſtaunlich anwachſenden Reſultate der neuen Bewegung hervorrief, Reſultate, welche, ſchon wegen der geleiſteten Arbeit, um ſo mehr Anerkennung verdienen, als daneben doch auch alle Forderungen des bisher gültigen Geſchmackes befriedigt wurden, die

Stücke von Iffland und Kotzebue, Zſchokke u. ſ. w., ſowie die Opern und Poſſen, welche an der Tagesordnung waren, ihren Platz fanden.

Schiller und Goethe hatten die Einrichtung getroffen, daß der eine immer das Einſtudiren der Stücke des andern leitete, ſo gewannen ſie den Aufführungen eine friſche und unabhängige Auffaſſung. Das Studium begann mit Vorleſungen von Seiten der beiden Meiſter. Beide huldigten dabei — wie faſt alle Dichter — einem ſtark geſangartigen und outrirten pathetiſchen Tone, der aber bei ihnen etwas Grundſätzliches hatte. Sie wollten die Bühnenſprache auf ein beſtimmtes Uebereinkunftsmaß, auf Feierlichkeit, Würde und Vornehmheit ſtellen und traten daher dem herrſchenden Naturalismus mit ſtark ausgeſprochenem Extrem gegenüber.

Dieſen Ton übereinſtimmend herzuſtellen, — woran die Behandlung des Verſes weſentlich gebunden war — darauf gingen die ſehr cultivirten Leſeproben aus, denen nicht ſelten die Gegenwart des Herzogs ehrfurchtgebietenden Nachdruck gab. Einzelnen Rollen wurde dann noch beſondre Nachhülfe gewidmet und auf den Theaterproben an die Uebereinſtimmung des Totals die letzte Hand gelegt.

Daß dies formale Syſtem, die Geſchmacksconvention, welche hiermit der Schauſpielkunſt auferlegt wurde, manchen Zuſammenſtoß mit dem Naturalismus erfuhr, war unausbleiblich und würde in größerem Maße der Fall geweſen ſein, wenn die Mehrzahl der Weimar'ſchen Mitglieder nicht mittelmäßige, alſo unſelbſtändige Talente geweſen wären. Obwohl Schiller, durch ſeine leutſelige und mehr hingebende Weiſe und durch die populären Erfolge ſeiner Werke bei den Schauſpielern beliebter war als Goethe in ſeiner vornehmen Kälte und ſteifen Zurückhaltung, auch Schiller dem lebenswarmen Naturalismus, wo er berechtigt auftrat, williger den Zügel ließ, als Goethe: ſo gerieth doch auch er in verdrießliche Colliſionen*).

Indeſſen war es, in dieſen ſechs Jahren der populären Glanzperiode des Weimar'ſchen Theaters, doch gelungen: der Schauſpielkunſt das ganz beſtimmte Gepräge der neuen idealen Schule zu geben, den Grund zu einer Reform der Spielweiſe zu legen. Ein feinerer Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache war geweckt, die metriſche Rede bewegte ſich in rhythmiſch gemeſſenen Schwingungen, Gang, Haltung, Bewegungen waren nach antikem Muſter in ein übereinſtimmendes Verhältniß getreten, alles war ſchwebender, gemeſſener geworden und hatte damit an Würde gewonnen.

---

*) „Ich will mit dem Schauſpielervolk nichts mehr zu thun haben“ — ſchreibt er einmal an Goethe — „denn durch Vernunft und Gefälligkeit iſt nichts auszurichten, es giebt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen: den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ — Die Differenz glich ſich bald darauf wieder aus.

Die Regeln für Schauſpieler, welche Goethe 1803 niederſchrieb*), geben eine ſehr genügende Vorſtellung ebenſo von der Trefflichkeit und praktiſchen Zweckmäßigkeit ſeiner Schule, als von den Künſtlichkeiten, welche ſich daran hingen. Die ausſchreitende Willkür der bisherigen Darſtellungsweiſe war gebändigt, der rohen Gewalt der Leidenſchaft der Zügel des Würdigen und künſtleriſch Geziemenden angelegt, der unvermittelten Nachahmung der Natur war die ſeither gültige Berechtigung auf der Bühne abgeſprochen. Bewußte Herrſchaft über den künſtleriſchen Stoff, ſichres Maß in der Behandlungsweiſe, ſelbſt bis zur Abgemeſſenheit, das war das Syſtem, welches, der unbegrenzten Hingebung und dem Sichgehenlaſſen der bisherigen Richtung entgegen, ſich in der Weimar'ſchen Schule geltend machte.

„Kunſt und Anſtand“ waren die Forderungen, welche Goethe voranſtellte. „Die Schauſpieler ſollen nicht aus mißverſtandener Natürlichkeit unter einander ſpielen, als wenn kein Dritter dabei wäre.“ Das war ſein Grundſatz, während die Meiſter der Hamburger Schule gerade geſucht hatten: eine möglichſt vollkommene Täuſchung zu erzeugen, und das Publikum glauben zu machen, es belauſche oft nur Vorgänge, die auf gar keine Zeugen berechnet ſeien. Goethe's Gebot hieß: „der Schauſpieler muß ſtets bedenken, daß er um des Publikums willen da iſt.“ Die Hamburger Schule hatte dagegen gemeint: der Schauſpieler müſſe ſtets bedenken, daß das Publikum ſeinetwillen da ſei.

---

*) Goethe's Nachlaß B. IV, S. 296.

Dieſer Unterſchied iſt bedeutender als er ſcheint und charakteriſirt die Wandlung, welche mit der Kunſt vorgehen ſollte, ſehr ſcharf. Es iſt wohl zu erwägen: was die neue Schule gab und was ſie nahm? was bei dieſer abermaligen Entwilderung eingebüßt, was bei dieſem unläugbaren, großen Fortſchritte verloren wurde?

Das Bühnendecorum wurde wieder in ſeine volle Herrſchaft eingeſetzt, die alten Conventionen traten wieder vollberechtigt auf. Die Profilſtellung oder gar die Rückenwendung des Schauſpielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde u. ſ. w. war für Goethe ein Gräuel. Die Darſtellungen bekamen, ſelbſt bis auf das Luſtſpiel, einen bewußten, abſichtlichen Vortrag, eine gewiſſe künſtleriſche Oſtentation, und das weſentlich dramatiſche Moment der Unmittelbarkeit wurde geſchwächt, das warme, geſund pulſirende Blut der bisherigen Spielweiſe abgekühlt. Es ging dies ganz folgerecht aus den dramatiſchen Gedichten der Weimar'ſchen Periode beider Meiſter hervor, in denen der Gedanke, die Schönheit der poetiſchen Form als vorherrſchend auftraten, das weſentliche Lebensmoment dagegen, die charakteriſtiſche

Natur, zurückſtand. Vornehmlich bei Schiller war dies der Fall, der wunderbarer Weiſe hierdurch einen Einfluß auf die Schauſpieler übte, der dem Kotzebue's analog genannt werden muß, ſo unermeßlich auch der Abſtand zwiſchen beiden Männern iſt. Denn Schiller verwöhnte die Schauſpieler ebenfalls, indem er ſie auf intereſſante Situation und glänzende Rede vortheilhaft ſtützte, dagegen er an die Charakteriſtik nur ſchwache Forderungen zu machen ſchien. Bei Goethe's Gedichten war es wenig anders, obwohl in ihnen die Charakteriſtik um ſo viel ſtärker iſt, als das Intereſſe der Situation ſchwächer. Wenn Schiller's Perſonen alle etwas Reflectirendes haben, ſo haben Goethe's faſt alle etwas Reflectirtes, und der Ausdruck von Schiller's Menſchen iſt unmittelbarer, als der von Goethe's. Vom Egmont an, — und namentlich in der Hauptrolle dieſes Stückes — äußert ſich die ſprechende Perſon ſelten wie unmittelbar und augenblicklich gedacht und empfunden, ſondern mehr: wie ein Andrer ſich über ſie äußern würde. In der natürlichen Tochter iſt dieſe Beeinträchtigung des weſentlich dramatiſchen Ausdrucks am Weiteſten getrieben.

Für dieſe Dichter mußte ein erhabner, edler oder anmuthiger Vortrag, rhetoriſch wie mimiſch, bei der Darſtellung die Hauptſache ſein. Auf Ausbildung ſchöner Rede, würdevoller Repräſentation, auf das vollkommenſte Ebenmaß aller Form und Erſcheinung, auf Reinheit der Kunſtgattungen ging alſo die Weimar'ſche Schule vornehmlich aus: und das mit um ſo ſtrengerem Eifer, als dieſe Seiten der Kunſt bisher in Verfall gerathen waren.

Die Weimar'ſche Schule iſt hiermit ihrer innerſten Bedeutung nach eine Wiederholung des Correctiv's, das wir ſchon mehrere Male in der Kunſtgeſchichte haben auftreten ſehen; in der Schulcomödie, den ſchleſiſchen Dichtern und der Gottſched-Neuber'ſchen Leipziger Schule. Es iſt die Reaction der gelehrten und höheren Geſchmacksbildung gegen die Ausſchweifungen des Naturalismus in der volksthümlichen Schauſpielkunſt.

Aber noch nie war die veredelnde Poeſie in ſo vollendeter Geſtalt in die Entwicklung der deutſchen Dramatik eingetreten, noch nie hatte ſie eine ſo volksthümliche Ueberzeugungskraft gewonnen; Goethe und Schiller bezeichnen noch immer den Gipfel unſrer literariſchen Errungenſchaft. — Nur darf man nicht vergeſſen, daß die Schauſpielkunſt, ſo abhängig ſie auch von der Dichtkunſt iſt, doch ihre ſelbſtändige Entwicklung hat, die in ihren Gipfelpunkten nicht immer mit denen der literariſchen Entwicklung zuſammenfällt.

So unbeſtritten daher auch die Weimar'ſche große Periode dem deutſchen Geiſte, der deutſchen Poeſie den höchſten Ruhm gebracht hat, ſo müſſen wir doch erſt dem Verlaufe der Kunſtgeſchichte weiter nachgehen, bevor wir entſcheiden dürfen, ob die Weimar'ſche Schule für die deutſche Bühne, ob ſie für die Schauſpielkunſt einen Moment ihres Lebens bezeichnet, wie er in Hans Sachs, und vollkommner in Leſſing hervorgetreten war: in welchem die Nation ſich vollſtändig in ihrem Theater verſteht und begreift, Dicht- und Schauſpielkunſt, Gedankenſchönheit und ſinnliche Kunſterſcheinung ſich vollkommen vermählen; oder ob die Weimar'ſche Schule nur als eine veredelnde Durchgangsperiode zu betrachten ſei, welche unſre vollendete volksthümliche dramatiſche Kunſt vorzubereiten beſtimmt war.

VIII.

Iffland's Direction des Berliner Nationaltheaters.

(1796—1814.)

In welcher Weiſe das ideale Drama im Allgemeinen von der Schauſpielkunſt ergriffen wurde, wird ſich zunächſt am Berliner Nationaltheater am beſten wahrnehmen laſſen, da kein Director williger war darauf einzugehen als Iffland; wenngleich auch er die ganze Strenge der Weimar'ſchen Schule nicht adoptirte.

Um die tonangebende Bedeutung überhaupt zu erkennen, welche die Berliner Bühne durch Iffland's Leitung erhielt, mögen wir uns der Talente erinnern, welche in der erſten Reihe der dortigen Kunſtgenoſſenſchaft ſtanden. Die Art ihres Zuſammenwirkens wird dadurch erkennbar werden.

Fleck ſtand auf dem Gipfel ſeines Künſtlerruhms. Iffland pries ſich öffentlich glücklich, in ihm einen Mitarbeiter zu beſitzen, „deſſen Freundſchaft und Biederſinn das alte Märchen widerlegt, daß zwei Künſtler mit gleicher Wärme für die Kunſt auf Einer Bahn nicht in Frieden wandeln könnten.“ Es fehlte indeſſen viel, dieſen Ausſpruch zur Wahrheit zu machen. Fleck fühlte ſich durch Iffland's Directorialſtellung gekränkt, geringſchätzte deſſen Spielweiſe und machte es, durch ſein durchfahrendes, zu Zeiten brutales Weſen, dem feinen, höfiſchen Iffland ſchwer genug: den Anſchein guten Vernehmens zu erhalten.

Fleck zur Seite muß die geniale Frau **Unzelmann** (ſpäter Frau Bethmann) genannt werden. Sie hat das Publikum — in Oper und Schauſpiel — in Darſtellungen der größten Leidenſchaft, Würde und Erhabenheit ebenſo begeiſtert, als in der Zeichnung rührender Jugend, Anmuth und Lieblichkeit. Unübertrefflich gelang ihr die elegante Weltdame, ja ein ſeltner Reichthum des künſtleriſchen Naturells gönnte ihr auch den Ausdruck des Naiven, wenngleich dieſer nicht ganz unbefangen und unvermittelt erſchien. Gewiß iſt, daß ſie mit freiem künſtleriſchen Geiſte die ganze Breite des charakteriſtiſchen Gebietes, von der Lady Macbeth bis zur Gurly, beherrſchte. Mit unwiderſtehlichem Liebreiz wußte ſie zu gewinnen und zu feſſeln. Ihre reiche Erfindungskraft verleitete ſie wohl hie und da zu ſchillernder Virtuoſität, aber ein feiner Tact, ein ſehr gebildeter Geſchmack — der auch die Mängel ihrer kleinen Geſtalt, ſpäter ein entſtellendes Halsübel, durch vortheilhafte Toilette vergeſſen zu machen wußte — lehrte ſie überall ein anmuthsvolles Maß.

In dieſer künſtleriſchen Koketterie war ſie Iffland ähnlich, und es iſt begreiflich, daß Beide in ihrem Zuſammenwirken ſich gegenſeitig immer mehr darin beſtärken mußten; um ſo mehr, als es ſchon damals eine Eigenheit des Berliner Publikums war: den geſchickten Aufbau blendender Wirkungen, den Reiz geiſtvoller Aperçus beſonders willig anzuerkennen.

Die *Frau* des Tenoriſten *Eunicke* (ſpäter Händel-Schütz) ſtand in der Blüthe blendender Schönheit und eines warmen, vollkräftigen Talentes, das durch unvermittelte Natur, durch hinreißende Begeiſterung große Triumphe feierte. Sie entzückte als Cynthio durch ihre reizende Geſtalt und ihr zärtliches Feuer, ſie wußte als Margarethe in den Hageſtolzen förmlich bäuriſche Plumpheit mit der rührendſten Naivetät, als Jungfrau von Orleans die unſchuldsvollſte Schwärmerei mit begeiſtertem Heldenfeuer zu verſchmelzen. Die Schönheit und Bedeutſamkeit ihres Mienenſpieles und ihrer Geberden veranlaßte ſie in ſpäteren Jahren auf dieſe Eigenſchaften eine abgeſonderte Kunſtgattung zu gründen; ihre *mimiſch-plaſtiſchen Darſtellungen* wurden berühmt.

Fleck's junge, ſchöne Frau war in unſchuldigen und zärtlichen Rollen ſehr anziehend, ihr etwas weinerlich hoher Ton in der Tragödie hatte zu jener Zeit, wo die Siegwartsromane noch herrſchten, viele Liebhaber.

Die junge Schwachhofer, bald Eunicke's zweite Frau, war in Oper und Luſtſpiel die drolligſte kleine Soubrette, voll Raſchheit und Humor. Döbellin's Tochter, zu humoriſtiſchen Mütterrollen herangewachſen, machte die Erinnerung an die treffliche Brückner, ihr Vorbild, wieder lebendig.

Im männlichen Perſonale zeichnete ſich Beſchort aus. Er glänzte in der Oper als Don Juan und Oreſt, wie in der Tragödie als Hamlet und Poſa und im Luſtſpiel als Chevalier und humoriſtiſcher Liebhaber. Schön, gewandt und liebenswürdig, voll Feinheit und Gefühl, vornehm im ganzen Weſen; nur von auffallend eckigen Armbewegungen. Hätte es ſeiner Stimme nicht an nachhaltiger Kraft gefehlt, ſo wäre er auch in der Leidenſchaft hinreißend geweſen.

Mattauſch machte alle Vorzüge eines warmen, kräftigen Naturalismus geltend, edles Maß dagegen und reine Formen erlangte er nicht; den Vers haßte er mit Erbitterung. Krampfhaft blieb er in der Heftigkeit, in Sprache und Mienenſpiel. In herzlichen, derben und kriegeriſchen Charakteren aber war er zu Haus, das Ritterſtück ſein eigentliches Element.

Herdt zeichnete ſich vorzüglich in finſtern, polternden, auch humoriſtiſchen Alten aus. Seine Darſtellung des Ritters von Reuß in Babo's Otto von Wittelsbach hat Engel für ſeine Zergliederung dieſer Rolle in ſeiner Mimik zum Muſter genommen. Schade, daß ſein höchſt mangelhaftes Memoriren ihn um alle reinen Erfolge ſeines Talentes betrog*).

Unter den Komikern erhielt der Veteran Reinwald ſich noch eine Zeit lang in alter Gunſt, wenngleich die Monotonie ſeiner Komik, welche durch ſein naſales, ſchnarrendes Organ um ſo mehr auffiel, mit der Zeit ermüdete. Unzelmann dagegen wurde jetzt in Oper und Schauſpiel der Liebling des lachluſtigen Publikums. Unnachahmlich war er in Darſtellung lächerlicher Vornehmheit und Würde, ſein Baron Monteſiascone in

---

*) Er vermeinte in ſeiner totalen Abhängigkeit vom Souffleur ſo vollſtändig in ſeinem Rechte zu ſein, daß als er eines Abends die Jungfrau von Orleans als Thibaut eröffnete und den Souffleur nicht in ſeinen Kaſten ſah, er nach den erſten Worten ſchon ſtockte, an die Lampen vortretend ſein Barett abnahm und zum Publikum im Tone der Beſchwerde ſagte: „Verzeihen Sie, ich kann nicht weiter ſpielen, der Souffleur iſt nicht auf ſeinem Poſten", und ruhig von der Bühne abging. Der Vorhang mußte fallen, der Souffleur herbeigeſchafft und das Stück von Neuem begonnen werden. Das Publikum nahm dergleichen Intermezzi damals mit großer Bonhommie hin.

Iſouard's Aeſcherling, ſein Bürgermeiſter in den deutſchen Kleinſtädtern waren Meiſterwerke; ſelbſt den Patriarchen im Nathan ſpielte er mit vieler Delicateſſe. Auch die drollige Trockenheit alter Bedienten gelang ihm ſehr, mit dem Herabziehen ſeiner Mundwinkel, wodurch die krumme Naſe ſich erſtaunlich verlängerte, regierte er die Lachmuskeln all ſeiner Zuſchauer. Leider ließ er ſich aber mit der Zeit, und beſonders durch ſeine Unſicherheit in den Rollen, verleiten Hanswurſtpoſſen zu treiben und die erprobten Späße und lächerlichen Geſichter zu feſtſtehender Aushülfe zu brauchen.

Kaſelitz, **Labes** und **Rüthling** waren ebenfalls ergötzliche Komiker, wurden auch ſonſt in ernſten Rollen des Schauſpieles und der Oper benutzt, wie denn überhaupt damals faſt alle Bühnenmitglieder amphibiſch waren. Der erſte Baſſiſt Gern bekleidete zugleich das Fach zärtlicher und humoriſtiſcher Väter, Frau Unzelmann, die erſte Heldin und Liebhaberin, ſang Donna Anna, Gräfin im Figaro u. ſ. w. Selbſt die berühmte Schick, die großartige Darſtellerin von **Gluck's** Armide, ſpielte auch Nebenrollen im Schauſpiele, wie die Pächterin in den Hageſtolzen und Marquiſe Mondekar im Don Carlos. Eunicke, der erſte Tenoriſt, mußte Repräſentationsrollen, Prinzen, Geſandte u. ſ. w. übernehmen, und der große Fleck ſang den Capulet in Benda's Romeo und Julia.

Die Vornehmheit der premiers sujets: ſich durch Aushülfsrollen entwürdigt zu halten, die comödiantiſche Politik: ſich nur in brillanten Rollen zu produciren, war damals noch nicht durchgedrungen, noch immer galt es, ſelbſt bei den fürſtlich dotirten Theatern: feſtes Zuſammenhalten zum gemeinſamen Kunſtzweck; ſo war denn Iffland noch in dem Vortheile die erſten Talente aller Gattungen für die Totalwirkungen zuſammenhalten zu können. Mußte er es doch auch geſchehen laſſen, daß bei den großen perſonenreichen Stücken, die unbehülflichſten Handlangernaturen — deren es in ſeinem Perſonale ebenfalls gab — ſeine Sorgfalt für das Enſemble oft genug zu Schanden machten.

Ueber den allgemeinen Charakter von Iffland's Direction können wir, nach der Kenntniß ſeines Mannheimer Wirkens nicht in Zweifel ſein. Daß er im Grunde des Herzens dem bürgerlichen Drama am meiſten zugethan war, geht aus ſeiner dichteriſchen, wie aus ſeiner ſchauſpieleriſchen Individualität hervor. Daß alſo dies Gebiet die vollkommenſte und am meiſten harmoniſche Ausbildung unter ſeiner Leitung erlangte, lag in der Natur der Sache. Bürgerliche Schauſpiele und Luſtſpiele wurden in Berlin ebenſo natürlich als elegant und haltungsvoll dargeſtellt.

Zudem begünſtigte Friedrich Wilhelm III., welcher bald nach Iffland's Directoratsantritt zur Regierung gekommen war, dieſe Gattung und die ſchöne Königin

Luiſe protegirte Iffland insbeſondre um der moraliſchen Richtung ſeiner Stücke willen.

So geſchah es denn, daß Aufführungen, wie die von Eliſe von Valberg, ein ausgeſuchtes Enſemble darboten, daß auch die Oper aus ihrem phantaſtiſchen Gebiete ſich in das der bürgerlichen Sentimentalität und modiſchen Eleganz überzuſiedeln ſuchte und ſo die Ueberſetzung der Fanchon, von dem in Berlin bewunderten Kotzebue, mit Himmel's graziöſer Muſik, zu einer vollendeten und den Ton des Berliner Theaters frappant charakteriſirenden Vorſtellung wurde.

Beſondre Aufmerkſamkeit werden daher diejenigen theatraliſchen Unternehmungen verdienen, mit denen Berlin ſich dem idealen Fortſchritte anſchloß.

Zur Aufführung des Wallenſtein drängte Iffland ſich mit großer Beeiferung. Er kaufte das Werk, bevor noch der Erfolg in Weimar entſchieden war, für den damals erſtaunlich hohen Preis von 60 Friedrichsd'or und führte die Piccolomini am 18. Febr., Wallenſteins Tod am 17. Mai 1799, mit ausgeſuchter Sorgfalt auf[*].

Dieſe raſche Nachfolge, nur wenig Wochen nach den Aufführungen in Weimar, mußte der Wirkung des Unternehmens großen Nachdruck geben, noch wichtiger aber war es, daß Fleck aus der Hauptrolle eine ſeiner größten Meiſterſchöpfungen machte; daß er durch die, aus der vollen Kraft und Tiefe ſeines Genies geſchöpften Darſtellung dem Gedichte, vor dem das Publikum anfangs ſtutzte, eine hinreißende populare Anziehungskraft gab.

---

[*] Wallenſteins Lager gab er, ſeltſamer Weiſe, erſt im Novbr. 1803.

Mit dem raſchen, unfehlbaren Griffe, der ſeiner Auffaſſung eigen war, hatte er ſich des ganzen Umfanges der, an Gegenſätzen ſo reichen Aufgabe bemächtigt. Der ungeſtüme dämoniſche Trieb der Herrſchſucht ſeines Helden und die in ſich verſinkende Grübelei, die ſoldatiſche Härte und die zarte Neigung zu dem jungen Freunde äußerten ſich durchaus natürlich als Eigenſchaften einer geſchloſſenen Perſönlichkeit, welche aber erſt in dem unerſchütterlichen Glauben an den geheimnißvollen Schutz der Sterne ihren Schwerpunkt fand. Dies Moment hob er auf ſo eindringliche Weiſe hervor, daß die ganze finſtre Heroengeſtalt wie von unſichtbarer Macht getragen, wie von magiſch anziehendem Grauen umgeben ſchien*).

Die Art, mit welcher er den Schluß der Traumerzählung ſpielte, war vielleicht der Höhenpunkt der Poeſie ſeiner Darſtellung. Er ließ, nachdem er die Worte: „mein Vetter ritt an dieſem Tag den Schecken“, mit energiſchem Nachdruck geſprochen, den Reſt: „und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder“, faſt tonlos fortgleiten. Dies rhetoriſche Motiv ſtammte, wie wir wiſſen, von Reinecke her; Iffland hat Fleck darin nachgeahmt und Eßlair hat es, bis zur Manier getrieben, auf unſre Tage gebracht. Aber bei Fleck gewann es tiefe Bedeutung, eine gewiſſe Kühnheit des Ausdrucks. Sein gewaltiges Auge verlor ſich dabei mit einer vertraulichen Luſt in das Grauen der unſichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphirte mit der Unfehlbarkeit des Zutreffens ſeiner Träume und Ahnungen, die Worte floſſen faſt mechaniſch, nur wie laut gedacht über die Lippen, als ſei es überflüſſig noch auszuſprechen, daß der Reiter des Schecken verloren ſein mußte. Und kaum hatte Illo die Worte geſagt: „das war ein Zufall“, als mit den Worten:

---

*) Tieck ſchildert es in dieſer Weiſe.

„es giebt keinen Zufall
Und was uns blindes Ungefähr nur dünkt,
Gerade das ſteigt aus den tiefſten Quellen.“

die ganze geſpenſtige Rieſengröße ſeines Sternenglaubens ſich aufrichtete. Wie aus unmittelbarſter Offenbarung ſprach er:

„Verſiegelt hab' ich's und verbrieft, daß er
Mein guter Engel iſt“,

und ſchloß dann, wie verletzt und geſtört in höheren Anſchauungen:

„und nun kein Wort mehr!“

Aus allen Zeugniſſen geht hervor, daß Fleck, ohne großes Gewicht auf die rhetoriſche Seite des Gedichtes zu legen, den Charakter aus der Fülle ſeiner Natur faßte und ſo den hiſtoriſchen Wallenſtein — die und da ſelbſt gegen Schiller's Abſicht — durchſetzte. Er zeigte ſich hierin ganz als ein ächter Jünger der Hamburger Schule: unüberwältigt von der poetiſchen Schönheit der Sprache, war ihm weſentlich um die Darſtellung des Menſchen, um die volle Lebendigkeit des Charakters zu thun.

Und hiermit deckt ſich uns ſogleich die Art und Weiſe auf, in welcher die Schauſpielkunſt im Allgemeinen ſich der Aufgaben der Weimar'ſchen Dichter bemächtigte. Noch ſtand das Princip der Natürlichkeit bei allen andern Bühnen feſt. Ueberzeugend lebendige Menſchen zu geben, das war den Schauſpielern erſte und oberſte Pflicht; in dieſem Sinne hatte Schröder Schiller's Carlos aufgeführt, ſo ergriffen die Berliner Schauſpieler den Wallenſtein und alle andern metriſchen Dramen; Iffland's Schule war nur eine Modification der Hamburger. Fleck, Iffland, Frau Unzelmann, Alle erlaubten ſie ſich Verletzungen des jambiſchen Rhythmus, ſetzten Sylben zu und ließen Füße fort, nicht weil ihnen das Gefühl für den Taktſchritt des Verſes abgegangen wäre~~n~~, ſondern weil ſie dafür hielten, daß er ſich unterordnen, ja daß er ſich verletzen laſſen müſſe, wo der unmittelbare dramatiſche Ausdruck eine völlig zwangloſe, dem Redner natürliche Wortſtellung verlange*). Sie hatten noch nicht gelernt, den Ausdruck der Rede gleich bei der erſten Auffaſſung nach den Bedingungen des Rhythmus zu ſtimmen, ihnen hatte die dichteriſche neue Form noch nicht zur zweiten Natur werden können, darum wollten ſie lieber dieſe Form verletzen, welche ihnen willkürlich erſchien, als die Wahrheit des Ausdruckes, von der ſie eine abſolute Ueberzeugung hatten. Ja die feinfühlende Unzelmann ließ ſich ihre jambiſchen Rollen wie Proſa, ohne Abſatz der Verſe, ſchreiben, damit ſie durch das Auge nicht verführt werde, die rhythmiſchen Abtheilungen zu Hemmungen des natürlichen Redefluſſes zu machen. Das Beiſpiel fand nicht nur in Berlin, ſondern an vielen Bühnen Nachahmung, noch heut exiſtiren hier und da ſolche zu Proſa ausgeſchriebene Rollen, ein Gegenſtand des Spottes über die Unbehülflichkeit jener Zeit; und doch waren ſie aus einem geſunden Gefühle, aus einer gegründeten Sorge hervorgegangen. Die Schauſpieler wollten ſich damals vor eer Verſuchung der Skanſion, des geſangartigen Vortrages hüten und ſich die Wahrheit und Freiheit des Ausdrucks bewahren; ſie wollten dem Rhythmus nur die Geltung eines ſchönen Rededuftes zugeſtehen, der ſich bei einer

---

*) Schiller ſelbſt mißtraute dem Jambus vielfach, er wollte,

---

auf Humboldt's Rath ſchon den Wallenſtein in Proſa ſchreiben, und im Nov. 1801 ſchrieb er noch an Körner: „der Jambe vermehrt die theatraliſche Wirkung nicht und oft genirt er den Ausdruck.“

edlen Natürlichkeit des Vortrages hinlänglich ankündigen werde, ohne daß er dem Hörer merklich vorgerückt werde.

In welchem Verhältniß überhaupt die Berliner Schauſpieler zu der Weimar'ſchen Schule ſtanden, tritt aus einer brieflichen Aeußerung Schiller's gegen Körner deutlich hervor. Er ſchreibt: „Madame Unzelmann ſpielt Maria Stuart mit Zartheit und großem Verſtande, ihre Declamation iſt ſchön und ſinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragiſchen Styl wünſchen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrſcht ſie noch zu ſehr, ihr Vortrag nähert ſich dem Converſationston und alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde. Das iſt Iffland's Schule und es mag in Berlin allgemein Ton ſein. Da wo die Natur graciös und edel iſt, wie bei Mad. Unzelmann, mag man ſich's gern gefallen laſſen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausſtehlich ſein, wie wir ſchon in Leipzig bei der Vorſtellung der Jungfrau geſehen haben.“

Die Berliner Schule wollte die Natürlichkeit des Vortrages bewahrt wiſſen, ſelbſt auf die Gefahr, daß der Vers von unfähigen Rednern platt getreten würde, die Weimar'ſche Schule führte gegen dieſe Gefahr die Schutzwehr eines gemeſſeneren, rhythmiſch markirteren Vortrages ein, wollte lieber zunächſt an Lebendigkeit einbüßen, um nur, mit Durchſetzung einer rhetoriſchen Dreſſur, die Verbreitung eines idealen Styles anzubahnen. Will man die Unterſchiede ſcharf ſpalten, ſo kann man ſagen: in Weimar wurde die Tragödie mehr declamirt als geſpielt, in Berlin mehr geſpielt als declamirt.

Dieſer Unterſchied ſtellte ſich gleich bei der Aufführung des Wallenſtein maßgebend für alle weitere Nachfolge der Weimar'ſchen Vorgänge heraus. Aber wie dies Werk die Grenzſäule einer neuen Periode, ſo bezeichnet es auch die Grenze eines der größten Talente. Wallenſtein war Fleck's letzte bedeutende Schöpfung. Er ſtarb am 20. Dec. 1801. Schon ein halbes Jahr vorher hatte das Publikum ihn verloren gegeben, als er ſich einer lebensgefährlichen Operation unterziehen mußte. Er hatte vor derſelben zum letzten Male den Wallenſtein geſpielt. Die letzten Worte: „ich denke einen langen Schlaf zu thun“, hatten allgemeine Erſchütterung hervorgebracht und mit Jubel begrüßte man den glücklich Hergeſtellten. Die Geneſung ſollte nicht von Dauer ſein, er wurde in noch nicht vollendetem 45. Jahre der Kunſt entriſſen.

Die Mißſtimmung in ſeinen letzten Jahren hatte ſeine früher gerügten Fehler und die Launenhaftigkeit ſeines Spieles nur geſteigert. Die willkürliche Spielerei mit Tönen und Geberden hatte immer mehr überhand genommen, weil er immer ſeltener in ganz geſammelter Stimmung war; wo er aber, wie im Wallenſtein, von ſeinem Gegenſtande ganz ergriffen wurde, ſtand er bis auf den letzten Tag in unerreichter Größe da.

Iffland beeilte ſich, ſein erſter Lobredner zu ſein und ſagte in ſeiner Todesanzeige: „Die innere Kraft, welche ihm beiwohnte, hat es für ihn unnöthig gemacht, ſein Talent durch geringe Hülfsmittel, welche ſie ſein mögen, geltend zu machen. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite ſeine Künſtlerbahn mit ſteter und ſtiller Gewalt. Der Ton der Gutmüthigkeit, womit er ſo innig rührte, war nicht das Werk der Kunſt; er kam aus ſeiner redlichen Seele! Neidlos war ſein Herz, ſein Sinn mittheilend, und ein hohes, reges Ehrgefühl war die Richtſchnur ſeines Thuns. Seinen Freunden treu bis zur gänzlichen Aufopferung, kann er Undankbare gemacht haben, niemals aber hat er Unglückliche gemacht."

Damit hatte Iffland, in der ihm eigenen Weiſe, ein Verhältniß abgethan, das manche Dornen für ihn gehabt und weſentlich dazu beigetragen, daß er ſich in den erſten Jahren ſeines Berliner Lebens lebhaft mit Plänen beſchäftigte: an den Rhein zurückzukehren*). Fleck ſtand der Entwicklung, die er mit ſich im Sinne hatte, im Wege, er klagte ſelbſt gegen Schiller, daß er ſich in Berlin als Schauſpieler zurückgeſetzt fühle. Fleck's Tod, wenn er auch ſeinen Wünſchen Erfüllung brachte, hatte indeß keinen wahren Vortheil für ihn, er übernahm von nun an den Wallenſtein und manche andre Heldenrolle, die ihn in die, ſeiner Individualität überaus ungeeignete Richtung brachte und ſeinen Ruhm ſo bedeutend ſchmälerte.

---

*) Zur Beſtätigung dieſer wenig bekannten Thatſache ſiehe hier die Stelle eines vertrauten Briefes an Werdy vom 24. April 1797: „Mein Schickſal hängt vom Frieden ab. Bleibt das linke Rheinufer franzöſiſch, ſo ſehe ich nicht ein, daß der Churfürſt das Theater halten könnte, ſo verliere ich im Leininger Lande meine phyſiſche und moraliſche Exiſtenz — ſo würde mein Rückgang in die Pfalz ſich in's vierte Jahr verziehen, wo ich freilich dann von eignem Vermögen an der Bergſtraße leben

Die weitere Führung des Berliner Repertoirs ſtellt es dem Weimar'ſchen würdig zur Seite, nur bemerkt man überall, daß die theatraliſche Ausführbarkeit hier als Princip gilt, dort mehr die literariſche Geltung. Auf dem Wege, welchen Goethe eingeſchlagen: die tragédie classique zur Herſtellung eines edleren Styles auf der deutſchen Bühne wieder zu Hülfe zu rufen, folgte Iffland natürlich mit Bereitwilligkeit. Er gab i. J. 1799 Voltaire's Zaire in einer Eſchenburg'ſchen Ueberſetzung, aber er that den unendlich heilſamen Schritt zuerſt: Shakeſpear in ſeiner vollkommenen Geſtalt einzuführen, er verdrängte ſchon am 15. Octbr. die Schröder'ſche Bearbeitung des Hamlet durch die Schlegel'ſche Ueberſetzung*).

---

können würde. Wird das linke Rheinufer an Pfalz und Leiningen zurückgegeben, ſo bin ich ſpäteſtens in 2½ Jahr nach Mannheim zurück. Es iſt mein veſter Wille.“

*) In Weimar wurde erſt vier Jahre ſpäter die erſte Schlegel'ſche Ueberſetzung: Julius Cäſar aufgeführt.

Das Jahr 1800 bringt in der idealen Richtung nur Alzire in Ueberſ. von Bürde, 1801 dagegen am 8. Jan. Schiller's Maria Stuart, am 25. Febr. Schiller's Bearbeitung des Egmont mit Reichardt's Muſik, am 10. März Goethe's Ueberſetzung von Tankred, am 23. Nov., allen Bühnen voraus, die Jungfrau von Orleans. Schiller war dazu eingeladen und feierte einen wahrhaft volksthümlichen Triumph.

Am 1. Jan. des nächſten Jahres wurde das neue Schauſpielhaus, deſſen Bau Iffland betrieben, mit Kotzebue's Kreuzfahrern eröffnet, am 24. Febr. erſchien Collin's Regulus, am 10. März Leſſing's Nathan, am 5. April Schiller's Bearbeitung der Turandot, am 15. Mai Ion von Schlegel, am 20. Juni Calderon's öffentliches Geheimniß, am 3. Aug. Corneille's Rodogune in Bode's Ueberſetzung und am 21. Dec. ſchloß dies Jahr der größten Nacheiferung Weimar'ſcher Beſtrebungen mit Goethe's Iphigenia.

1803 brachte er am 14. Juni die Braut von Meſſina, am 12. Juli Goethe's natürliche Tochter, am 3. Aug. Collin's Coriolan, am 28. Nov. Wallenſteins Lager.

1804 am 12. Jan. Racine ~~Corneille~~'s Andromache von Bode überſetzt, am 4. Juli Schiller's Tell.

1805 Balboa von Collin, am 4. Sept. Goethe's Götz in deſſen neuer Einrichtung.

1806 am 24. März Schiller's Bearbeitung der Phädra, am 11. Juni Werner's Weihe der Kraft.

Dieſes Stück hatte Iffland förmlich ins Leben gerufen, indem er bei dem vielverheißenden Dichter geradehin ein Gedicht, nach deſſen eigner Wahl, beſtellt hatte. Ein liberales Verfahren, das bis dahin noch nicht eingeſchlagen worden war. Iffland führte damit ein neues Talent in die theatraliſche Wirkſamkeit ein und überwand durch die Würde der Aufführung den Anſtoß, welchen Luthers Erſcheinung auf der Bühne zu geben drohte.

Von hier ab lähmte der ſchmähliche Druck der franzöſiſchen Herrſchaft Jahrelang durch ganz Deutſchland die Fortentwicklung der Schauſpielkunſt in einem nationalen Sinne. Berlin hatte empfindlich darunter zu leiden. Das Theater, drei Jahre lang unter Befehl der franzöſiſchen Commandantur geſtellt, mußte ſich bemühen die fremdländiſchen Sieger durch Oper und Ballett vornehmlich zu unterhalten. Darum finden wir von wichtigen Unternehmungen nur 1807 Werner's Söhne des Thales und 1809 Schiller's Bearbeitung des Macbeth auf dem Repertoir. In Folge der ungeheuern Anſtrengung aber, welche Iffland in dieſer Periode aufgewandt, war er körperlich und geiſtig geknickt und folgte fortan den Weimar'ſchen Unternehmungen nicht mehr mit dem alten Eifer. 1810 erſchien nur noch Schlegel's Ueberſetzung des Kaufmann von Venedig, um zwei Jahre früher als in Weimar, dann aber viel ſpäter als dort: Don Carlos in jambiſcher Sprache und Mahomet in Goethe's Ueberſetzung. 1811 Shakeſpear's Coriolan in einer freien Bearbeitung von Falk und am 25. Nov. Torquato Taſſo *).

Die letzten acht Jahre ſeiner Direction bezeichnen ein vorherrſchendes Bequemen in die Umſtände, den Zeitgeſchmack und die Vorliebe des Hofes. Er entzog ſich der immer weiter fortſchreitenden Reform, ihm ſchien es gerathen, auf dem von Schiller eroberten Standpunkte ſtehen zu bleiben und Schauſpieler und Publikum dafür auszubilden, ſo wie er um Alles nicht den ihm eigenthümlichen Boden des bürgerlichen Drama's verlaſſen wollte. Kotzebue und Zſchokke, Dichter, die ſich dieſem anſchloſſen, wie Holbein, dann Nachahmer Schiller's, wie Theodor Körner, fanden willige Aufnahme. Auf die ſpaniſchen Dichter iſt er nicht eingegangen, aber den Erſtling der modern-romantiſchen Schickſalstragödie, Müllner's Schuld, hat er ſelbſt veranlaßt **). Ihre Aufführung fiel in ſein Todesjahr.

---

*) Vier Jahre ſpäter als in Weimar.

**) Müllner, der durch das von ihm in Weißenfels gebildete Liebhabertheater zunächſt zur Dichtung ſeiner kleinen Alexandrinerluſtſpiele veranlaßt worden war, hatte ſich auch mit der Nachahmung von Werners 24. Februar, ſeinem 29. Februar, im

Um nun ſeinen Einfluß auf die Berliner Bühne und den ſeiner Schule auf die Schauſpielkunſt überhaupt ganz zu verſtehen, müſſen wir zunächſt vollſtändig mit ſeiner Charakteriſtik als Schauſpieler abſchließen*).

Das treffendſte und billigſte Geſammturtheil darüber finden wir in einem Briefe Schiller's an Goethe. Er ſagt: „In ſolchen närriſchen Originalen, wie der taube Apotheker, iſt es eigentlich, wo Iffland mich immer entzückt hat. Denn das Naturell thut hier ſo viel, alles ſcheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität; daher iſt es unbegreiflich und man wird zugleich erfreut und außer ſich geſetzt. Hingegen in edlen, ernſten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr ſeine Geſchicklichkeit, ſeinen Verſtand, Calcül und ſeine Beſonnenheit. Hier iſt er immer bedeutend, planvoll und beſchäftigt und ſpannt die Aufmerkſamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht ſagen, daß er mich in ſolchen Rollen eigentlich entzückt oder hingeriſſen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauſpielern geſchehen iſt. Daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetiſche Stimmung geben können."

Trauerſpiel verſucht, worauf Iffland in ihn drang, ein Stück zu ſchreiben, was den Abend fülle; ſo entſtand die Schuld.

*) Hier iſt, was S. 36 dieſes Bandes, auch S. 233 von ihm geſagt iſt, anzuziehen.

Man muß, um über Iffland's Individualität ganz klar zu werden, wohl in's Auge faſſen, daß ſeine Eigenheiten und Mängel in der zweiten Hälfte ſeines Lebens bedeutender hervortraten, als in der erſten; ſie waren zu großem Theil in ſeiner von Natur mangelhaften Begabung begründet, die mit den Jahren immer merklicher werden mußte. Seine unterſetzte Geſtalt war beſonders durch einen ſtark hervortretenden Bauch verunſtaltet, wogegen die Schenkel ſchwach, die Waden aber wieder, bei einem ſehr kleinen Fuß, beſonders ſtark erſchienen. Das Geſicht war voll, der Mund breit und beredt, das Kinn hervortretend, Alles war ihm ungünſtig, bis auf das große, ſchwarze Auge, durch deſſen ausdrucksvollen Blick er ſein ſehr belebtes Mienenſpiel auf das Wirkſamſte unterſtützte. Sein Sprachorgan hatte wenig Klang und geringen Umfang, er war deshalb genöthigt, ſeine Accente, anſtatt durch höhere Tonſtufen, durch Dehnungen des Tones hervorzubringen, wodurch der Vortrag natürlich unkraftig und ſchleppend werden mußte. Und wagte er im leidenſchaftlichen Ausdrucke höhere Intervalle, ſo ſchlug ihm die Stimme gewöhnlich in ein kreiſchendes Falſett um, was in Heldenrollen geradehin die beabſichtigte Wirkung vernichtete. Tieck ſagt im Phantaſus: „Iffland hat für ſeine Tonloſigkeit ganz eigne Modulationen erfinden müſſen, woher jenes Zurückſinken der Stimme, jenes Huſten, die Pauſen, das Stottern der Verlegenheit und, um Effect zu machen, dies plötzliche Aufkreiſchen, nebſt andern Auswegen entſtanden ſind; künſtliche Behelfe, theils um den Mangel zu verdecken, theils um aus dieſem Mangel eine Art von Schönheit zu bilden*). Dies aber iſt es gerade, was an ihm bewundert, ja ihm nachgeahmt wird, und aus welchen Schwächen und Mängeln eine Kritik der Kunſt und eine Schauſpielerſchule ſich zu verbreiten anfängt, die geradezu alles umkehrt und die Sachen auf den Kopf ſtellt.“ — In der That fehlte es nicht an gewichtigen Stimmen, welche ſeine tragiſchen Darſtellungen, ſowohl um ſeines gänzlich widerſtrebenden Naturells, als um der Kunſtgriffe willen, deren er ſich als Reizmittel bedienen mußte, geradezu lächerlich fanden. Sein Wallenſtein, Tell, Luther, Graf v. Savern, Pygmalion, wurden dahin gerechnet, und demungeachtet wußte er in dieſen Rollen vor dem Publikum außerordentliche Triumphe zu feiern. Wenn es alſo wahr iſt, was Schiller, Tieck und andere bedeutende Stimmen von ihm ſagten, daß er weder großartiger Auffaſſung, noch eines poetiſchen Enthuſiasmus fähig geweſen ſei, ſo mußte allerdings die blendende Künſtelei dieſer Effekte, Ueberraſchungen, Seltſamkeiten, kleinen Tableaux u. ſ. w., durch welche er den Beifall errang, den Geſchmack verwirren.

---

*) Bötticher rühmt dies Anſtoßen und Wiederholen in der Rede als ſcharf beobachtete Naturmotive, welche ſein Spiel ungemein lebendig machten.

Es iſt wohl der Mühe werth, dieſe kleinen Virtuoſenkünſte zu ſammeln, welche ſeine Verehrer, wie ſeine Tadler ihm nachgewieſen haben; denn ſie ſind ein Erbtheil unſrer Tage geblieben.

So ſuchte Iffland gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen ſchlagend zu wirken und der Menge entſcheidend zu imponiren. Schröder hatte dagegen ſeine Rollen unbefangen, oft ganz unſcheinbar angehoben, je nachdem dies aus dem Gedicht hervorging, und die Darſtellung erſt fort und fort anwachſen laſſen. Ferner ſuchte Iffland ſein Publikum unabläſſig mit ſich zu beſchäftigen und durch ſein ſtummes Spiel die Aufmerkſamkeit von ſeinen Mitſpielern abzulenken. Hierbei kam ihm ſeine ausdrucksvolle Miene, die Wirkung ſeines Auges, das intereſſante Spiel ſeiner Hände ſehr zu ſtatten; aber während er die Menge dadurch blendete und das zweideutige Lob erzeugte: wenn Iffland auf der Bühne ſei, vergäße man aller übrigen Schauſpieler, nahmen die feineren Beurtheiler leicht wahr, daß ſein ſtummes Spiel manierirt ſei, daß er beſonders mit den gen Himmel geſchlagenen Blicken, in ganz gleichgültigen Situationen, einen koketten Mißbrauch trieb. Auch durch Kontraſte ſuchte er vornehmlich zu wirken, durch Fallenlaſſen Nachdruck zu geben. Dieſe Reinecke-Fleck'ſche Manier hatte er nicht verſchmäht und er wandte ſie auf die ſeltſamſte Weiſe an; z. B. in den letzten Worten des Wallenſtein. Sein Freund und Bewundrer Funk ſagt: „Iffland ſprach ſie mit ſolcher Hervorhebung, ſolchem gedehnten Pathos und mit gen Himmel gezückten Augen, daß der große Künſtler hier faſt an Carricatur anſtreifte, ungefähr ſo:

„Ich denke — einen — $\overline{\text{langen}}$ — $\overline{\text{langen}}$ *) —
$\overline{\text{Schlaf}}$ — zu thun —
„Denn — dieſer — $\overline{\text{letzten}}$ — Tage — Qual —
war $\overline{\text{groß}}$!
„$\overline{\text{Sorgt}}$ —“

und nun in ſchnellem faſt hüpfenden Tone den Reſt:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
„daß ſie nicht zu zeitig mich erwecken!“

Er ſprach und ſpielte auch viel zum Publikum, was demſelben immer als beſonders inſinuante Aufmerkſamkeit ſchmeichelt; auch reizte er es gern durch Ueberraſchungen. Bötticher geſteht das zu, indem er ſagt: „Oft läßt Iffland eine Stelle fallen, wo man Nachdruck erwartet hätte und überraſcht durch Hervorhebung einer andern, die man ohne den Lichtſtrahl, den der Künſtler darauf zu leiten verſteht, kaum im Halbdunkel erblickt haben würde.“

Der Calcul der Eitelkeit, welcher hierin allein zum Grunde lag, war ganz richtig; dasjenige Publikum,

---

*) Dies war eine ſeiner Hinzufügungen, die er ſich nicht übel nahm.

welches nur Unterhaltung im Theater ſucht, wurde durch dieſe Spielart ungemein angezogen und gefeſſelt. Iffland galt ihnen darum für unübertrefflich, während alle diejenigen, welche ernſtere Forderungen an die Kunſt der Menſchendarſtellung machten und den maßgebenden Einfluß eines ſolchen Meiſters auf die Kunſt überhaupt erwogen, dieſe Virtuoſenrichtung nur mit Bedauern aufkommen ſahen.

Dieſe Gefallſucht war es auch größtentheils, welche Iffland zu unabläſſigem Gaſtſpiel antrieb. „Das Vergnügen", ſagte er, „das ein Künſtler einem neuen Publikum giebt und von ihm empfängt, verleiht friſches Blut, neue Ausſichten, erhöhte Kraft." Unfehlbar hat er darin Recht, auch mochte der wandelbare Thermometer des Berliner Enthuſiasmus oft genug in ihm das Bedürfniß nach dieſer Krafterneuerung erzeugen. Aber in dem Maße und der Leidenſchaft, mit der er das Gaſtſpiel trieb, mußte ſeine Gefallſucht immer gieriger werden und ihn — um überall den Succeß zu haben, der ſeinem Rufe angemeſſen war — zu geſteigerter Anwendung jener Mittel verführen, die nur zu richtig auf die ſchwachen Seiten des Theaterpublikums berechnet waren.

Iffland verlor jedoch darüber innerlich das Gleichgewicht einer bedeutenden Natur nicht, er kannte ſeine Schwäche und beſaß Humor und Liebenswürdigkeit genug, ſie einzugeſtehen. Daß dem unbeſtechlichen Wahrheitsfreunde Schröder gegenüber, das Bewußtſein ſeiner kleinen Künſte immer am ſtärkſten in ihm erwachte, iſt uns ſchon aus ſeinem Mannheimer Leben bekannt, eine Aeußerung davon hat Lebrün uns aufbewahrt, die von Iffland's Gaſtſpiele in Hamburg 1809 herſtammt, da Schröder dem Theater fremd, es nur als Zuſchauer beſuchte.

„Iffland hatte ſich die Rolle des Barons in der Läſterſchule auf eine höchſt drollige Art umgemodelt, die auch electriſch wirkte, obſchon ſie dem Charakterentwurf widerſprach. Er mußte die Rolle wiederholen und Schröder war das zweite Mal in ſeiner Loge. Zum Erſtaunen aller Mitſpielenden erſchien Iffland ein ganz Andrer und gab die Rolle viel gemäßigter, obwohl mit ſichern und treffenden Zügen. Als ihm ein Mitſpieler die Bemerkung machte, ſeine Laune ſei am heutigen Abend nicht ſo überſprudelnd, als das vorige Mal, zeigte er auf Schröder's Loge hin und ſagte: „die hohe Obrigkeit iſt auf dem Poſten.“

Er wußte, wie Schröder von ihm dachte; Meier hat es uns aufbewahrt. Das Urtheil lautet: „Iffland opfert zuweilen die Wahrheit des Charakters und Ausdrucks dem Verlangen zu gefallen und zu überraſchen, und ordnet alſo ſein eignes beſſeres Urtheil den Anſprüchen derer unter, denen obliegt, von ihm zu lernen. Es fehlt ihm nicht an Fähigkeit, ſtrengen Forderungen zu genügen, ſondern einzig an Feſtigkeit, ungegründeten zu widerſtehen"*).

Eine ſolche künſtleriſche Charakterſchwäche muß bei einem Meiſter wie Iſſland, der das Haupt einer einflußreichen Schule war, allerdings bedenklich erſcheinen, aber man muß, um billig zu ſein, hierbei doch einen Unterſchied zwiſchen ſeinen Lehren und ſeinem Beiſpiel machen. Er hat die Künſtelei, zu der ſeine ungünſtig begabte Individualität und ſeine Eitelkeit ihn hinriſſen, niemals zum Prinzip erhoben; in ſeiner Schule galt der Spruch: haltet euch nach meinen Worten und nicht nach meinen Werken.

Kein Meiſter hat eine ſolche Anzahl von Schülern gezogen, er hat das Berliner Theater förmlich damit recrutirt. Die Uebereinſtimmung der künſtleriſchen Zucht iſt an dem Reſt derſelben, der jetzt noch den Veteranenſtamm der Berliner Hofbühne bildet, wahrzunehmen und dennoch haben ſie ſich alle auf verſchiedene und eigenthümliche Weiſe entwickelt; ein Beweis, wie feſt und beſtimmt Iffland in ſeiner Lehrweiſe bei den muſterhaften Grundſätzen hielt, welche in ſeinen Theater-Almanachen (1807 begonnen) der Beurtheilung vorliegen.

---

*) So machte Schröder ihm den Vorwurf, daß er in „die Erben" einen ernſthaften Charakter zur komiſchen Caricatur herabziehe, aber er wußte auch Iſſland's komiſche Erfindungskraft anzuerkennen, ſelbſt da, wo er ſie nicht richtig angewandt fand. Nach deſſen Darſtellung des geadelten Kaufmanns äußerte er: „Ich danke dem Himmel, daß es vorüber iſt, das Lachen hat mir heftige Seitenſchmerzen verurſacht. Es iſt nicht möglich, eine Rolle unverantwortlicher zu vergreifen, aber — wie hier vergriffen wurde, gehört zu dem Unnachahmlichen, und ich werde noch auf lange Zeit lachen, wenn ich an den heutigen Abend denke."

Unter ſeinen Zöglingen hat Bethmann ſich beſonders in Naturburſchen und in treuherzigen Rollen ausgezeichnet. Rebenſtein dagegen, das einnehmendſte Liebhabernaturell*), voller Weichheit, Innigkeit und gemüthlichem Humor, gewann durch Iffland's vorzugsweis ſorgfältige Erziehung die ſchönſte männlich edle Haltung, warmen Ausdruck der Leidenſchaft und einen feinen Takt der Empfindung, welcher Geiſt und eigentliche Bildung erſetzen mußte und ihn wenigſtens überall vor dem entſchiedenen Falſchen bewahrte. Nur in einem Zuge war ihm ſein Meiſter nachtheilig geworden: deſſen künſtliches Anſtoßen und intercoupirtes Sprechen wurde ihm zu habitueller Manier. Stich, gewandt und voll Verſtand, bildete ſich ſchnell für Bonvivantsrollen aus. Hätte die Natur ihm ein wohlthuendes Organ und den Ausdruck des Gefühls verliehen, er würde im ganzen Umfange des heitern, jugendlichen Faches vortrefflich geweſen ſein. Lemm, der einen merkwürdigen, faſt eigenſinnig zu nennenden Bildungsweg einſchlug und mit ſeinen Jugenderinnerungen an Fleck hing, deſſen Eigenheiten ſich auf ihn fortpflanzten, hatte doch Iffland viel zu danken. Erſt bei gänzlichem Hineinwachſen in ältere Rollenfächer erlangte er ſeine volle Ausbildung, deren wahre Bedeutung erſt jenſeits der Iffland'ſchen Periode hervortritt. Außerdem erwuchſen unter Iffland's Einfluß die weiblichen Talente der jungen Eigenſatz, Maaß, Fleck und Auguſte Düring*), ſowie die Männer Wauer, Blume, Rüthling, Gern, Maurer u. A.

---

*) Er war auch als Spieltenor in der Oper ſehr beliebt, in Rollen wie Joſeph in Egypten, Oreſt, Bioſcrema, Papageno.

Er hielt die jungen Leute entſchieden in künſtleriſcher Zucht, ſie löſten ſich des Morgens mit ihren Rollen bei ihm ab, die Ordnung der Proben, die Disciplin des Perſonals erhielt er durch ſeine imponirende Vornehmheit, die zur rechten Zeit eine ſchneidende Schärfe gewinnen konnte. Auf dieſe Weiſe wußte er eine gewiſſe Würde in der Haltung des Inſtitutes zu erzwingen, deren Gleichgewicht er ſelbſt bei extremen Ausſchreitungen nicht aufgab. Die berühmte Sängerin Schick vergaß ſich auf einer Probe der Armida ſo weit, bei der Debatte über ein neues Kleid, das ſie wünſchte — ein Gegenſtand, der gewöhnlich die Leidenſchaft der Theaterdamen auf den höchſten Gipfel zu treiben pflegt — dem Director für ſeine wiederholte höflich-beſtimmte Weigerung in's Geſicht zu ſchlagen. Iffland ging, ohne Aufſehen zu machen, über dieſe äußerſte Verletzung hin und beantwortete ſie andern Tages nur durch einen Zuſatz zu dem Strafartikel der Theatergeſetze gegen Inſubordination, worin er bei Vergehungen der Damen eine ausnahmsweis ſchonende Beurtheilung feſtſetzte: in dem Geſchmack des ſpaniſchen Sprüchwortes: Weiße Hände beleidigen nicht.

---

*) Später Frau Stich-Crelinger.

Daß er auch ſtrenge zu ſein verſtand, zeigt ein Rundſchreiben, welches er am 9. März 1807 an die Mitglieder erließ, worin er Mißbräuche und Nachläſſigkeiten, welche durch die nothgedrungene Zurückſetzung des Schauſpiels gegen Oper und Ballett in jener Franzoſenzeit eingeriſſen waren, ſchonungslos rügte. Er ſagt unter Anderm darin: daß man geglaubt habe, man werde die Schauſpieler, indem man ihnen feſte, glänzende Stellungen gewährte, zu Dankbarkeit, zu Thätigkeit ſpornen und auf ihren Ehrgeiz wirken, aber man habe ſich getäuſcht und es ſei nun nicht mehr Zeit den Verfall des Theaters zu beſchönigen, man müſſe dies Uebel bei ſeinem wahren Namen nennen. Von Darſtellung eines Charakters, des Menſchen in einer Rolle, ſei gar nicht mehr die Rede, nur wenige erkennten ihre Pflicht, man ſei träg und eigenliebig, gebe auf kein Zuſammenſpiel ein, habe keine Achtung vor dem Publikum, bei den Leſeproben verhalte man ſich theilnahmlos, zerſtreut, gleichgültig, die erſte Vorſtellung ſelbſt ſei nur ein Mittelding zwiſchen der letzten Probe und den matten Verſuchen zur Vorſtellung, die zweite Vorſtellung — wenn nicht das Publikum ſelbſt, vom Werthe der Dichtung ergriffen, das Stück in die Höh riſſe — enthalte kaum mehr Verſuche etwas zu erreichen, und die dritte erlöſche an innerer Mattigkeit und Lebloſigkeit. Die Zeit der Nachſicht ſei aber nun vorüber, man müſſe mit Strenge einſchreiten, diejenigen, welche ſich vernachläſſigten, in ein geringeres Rollenfach zurückverſetzen, oder im ſchlimmſten Falle verabſchieden.“

Man erſieht aus dieſem Rundſchreiben, daß Iffland in ſeinem Bemühen um die gute Sache mit der alten leidigen Theatermiſere ebenſoſehr wie alle Bühnenlenker vor ihm zu kämpfen hatte. Obenein war das Berliner Perſonal gerade zu der Zeit jenes Rundſchreibens Iffland zu außerordentlichem Dank verſchuldet. Er hatte, als mit der Beſetzung Berlins durch die Franzoſen, der königliche Theaterzuſchuß aufhörte, die ungeheure Aufgabe über ſich genommen: nicht nur das ihm anvertraute Inſtitut, ſondern auch die Kapelliſten und Tänzer der italieniſchen Oper, die er nun völlig zum deutſchen Theater heranzog, vor gänzlicher Mittelloſigkeit zu bewahren. Dadurch löſte er gewiſſermaßen die Verpflichtungen der Krone gegen mehrere Hunderte von Menſchen. Es gehörte eine außerordentliche Umſicht, Raſtloſigkeit, Erfindungskraft und Gewandtheit dazu, dies Unternehmen gegen die Prätenſionen der fremden Soldatenherrſchaft hindurchzuführen und durch Aufwendung aller erdenklichen Mittel zu verhindern: daß nicht auf Koſten der Stadt eine franzöſiſche Truppe herbeigezogen wurde, wozu die franzöſiſche Commandantur mehrmals ſchon Einleitungen getroffen hatte. Dieſer Schritt hätte dem deutſchen Theater Untergang gebracht. Natürlich war er aber dadurch genöthigt, der Oper vornehmlich Raum zu geben und den Schauſpielvorſtellungen durch angefügte Ballets bei dem franzöſiſchen Publikum Cours zu verſchaffen. Denn nur die Sprache der Muſik und der Füße war den Fremdlingen verſtändlich.

Zu dieſen patriotiſchen Anſtrengungen um die Erhaltung der Berliner Bühne opferte Iffland alle Zeit und Kraft, Geſundheit und Lebensluſt auf.

Seine Thätigkeit begann Tag für Tag des Morgens um 5 Uhr und endete nach Mitternacht. Er hatte die ganze Correſpondenz zu führen, wenn nicht durch Schrift, doch durch Dictat, alle eingehenden Stücke zu prüfen, mit ſeinen Zöglingen — und das halbe Perſonal beſtand daraus — die Rollen zu ſtudieren, alle Anordnungen der Decorationen und Coſtüme zu treffen, alle Proben zu leiten, die Vorſtellungen zu überwachen, immer auf dem Sprunge zu ſein, um Forderungen der Commandantur, die oft die mühſamſten Vorbereitungen über den Haufen ſtürzten, entgegenzunehmen, oder ihnen mit diplomatiſcher Gewandtheit auszuweichen. Dazu ſpielte er ſelbſt faſt an jedem Schauſpielabende, weil dadurch doch das ſchwache Intereſſe des gedrückten deutſchen Publikums noch in etwas für die Schauſpielkunſt erhalten wurde. Um auch die Franzoſen dafür zu gewinnen, überſetzte er in den Stunden der Nacht die kleinen Stücke von Picard und andern Autoren, welche zur ſelben Zeit in Paris Glück machten. Seine Rollen mußte er größtentheils auf dem Wege nach und von ſeinem Landhauſe im Thiergarten memoriren*), wo er in Abgezogenheit und Stille wenigſtens auf Stunden Erholung von ſeiner aufreibenden Thätigkeit fand.

Sein Widerwille gegen den brutalen Ton des Napoleoniſchen Regimentes, das niederbeugende Gefühl, welches ihm die Knechtſchaft des Vaterlandes, das Unglück des preußiſchen Königshauſes, dem er auf's Innigſte ergeben war, einflößte, gab ihm wenig guten Muth in all ſeinen Anſtrengungen, aber es trieb ihn auch an: jede Gelegenheit hervorzuſuchen, um durch theatraliſche Anſpielungen die Liebe des Volkes zu dem vertriebenen Königspaare zu nähren. Am Geburtstage der Königin, ſeiner verehrten Beſchützerin, erſchien er ſogar mit einem Blumenſtrauße vor der Bruſt auf der Bühne, erregte den Jubel des Publikums, wurde aber aus dem Theater ſofort in Verhaft geführt, der indeſſen nur wenig Stunden dauerte.

---

*) Er hatte dabei ein eigenthümlich humoriſtiſches Verfahren ausfindig gemacht. Er ließ ſich die Rollen von einem alten Theaterinſpector, an dem er die Eigenſchaft entdeckt hatte: grenzenlos falſch zu betonen, im Wagen vorleſen, und verſicherte, daß dieſe merkwürdig falſchen Accente ihm die Worte ſicherer ins Gedächtniß prägten, als es auf irgend eine andere Art geſchehen konnte.

Dieſe arge Zeit brach ſeine Kraft. Das Königspaar lohnte allerdings ſeine Treue, als es nach Berlin zurückkehrte: während einer Theatervorſtellung wurde Iffland in die Hofloge gerufen, man ſah die Königin ihm die Hand reichen, den König lange die Hand auf ſeine Schulter gelegt, zu ihm ſprechen, das Publikum ſtimmte mit lebhaftem Beifall dieſen Gnadenbezeugungen bei; am 19. Jan. 1810 erhielt er den rothen Adlerorden, im nächſten Jahre den Titel eines Generaldirectors; das Alles ſchützte ihn aber nicht vor überhandnehmender Theatermüdigkeit, nicht vor den Wirren im Perſonale, die auch in Anfeindungen von Seiten des Publikums ausliefen. Man fing an, ihm Verdrießlichkeiten zu häufen, ſandte ihm anonyme Briefe voll Vorwürfe, Beurtheilungen u. ſ. w., wenn er eben im Begriff war, die Bühne zu betreten, um ihm das Spiel zu verderben u. ſ. w. Außerdem beklagte er ſich oft und bitter über den kritiſchen Hang des Berliner Publikums, dem weniger um den Genuß am Kunſtwerke, als an einer zerſetzenden Beurtheilung deſſelben zu thun ſei. Er fühlte ſich unheimlich in Berlin und ſann immer noch darauf, ſich nach Süddeutſchland zurückzuziehen. Theils um ſich ein Vermögen für dieſen Zweck zu ſammeln, theils um den unerſättlichen Zuſchauern ſeinen immer leidenſchaftlicheren Beifallsſturm zu ſtillen, warf er ſich mit um ſo größerer Heftigkeit auf das Gaſtſpiel, muthete ſich die anſtrengendſten, übereilteſten Reiſen, die Reihefolgen der ſtärkſten Rollen binnen wenigen Tagen zu, achtete im J. 1811 eines bedeutenden Bruſtcatharrs dabei nicht und legte damit den Grund zu ſeiner Todeskrankheit.

Drei Jahre lang kämpfte er gegen das wachſende Bruſtleiden. Von dem Erfolge des Bades Reinerz getäuſcht, fuhr er in ſeiner Thätigkeit, ſelbſt gegen alle Warnungen, in ſeinen Gaſtſpielen fort, deren eines in Karlsruhe (1812) ihn dicht an den Entſchluß brachte, die dortige ruhigere Anſtellung mit ſeinem Berliner Poſten zu vertauſchen. „Daß ich gar keinen Sinn für das dortige Geſchäft mehr habe“, ſchrieb er, „das thut mir weh. Zur Pflicht wird das Pflichtgefühl mich bewegen — aber das iſt auch Alles; dieſes Geſchäft aber will mehr als Pflichtgefühl. Was das Berliner Theater geworden iſt, ward es, weil ich mehr als Pflicht gethan.“

Indeſſen verſchlimmerte ſich ſein Zuſtand mit jedem Jahre, ſeine Thätigkeit erlitt immer längere Unterbrechungen. Seine letzte Rolle war die des Luther in der Weihe der Kraft am 5. Decbr. 1813; das letzte Mal erſchien er auf der Bühne in der Geſtalt Friedrichs des Großen, in einem von ihm gedichteten Prolog: „Liebe und Wille“, das am 23. Januar 1814 die Verbrüderung Rußlands und Preußens feierte. Noch einmal beſuchte er Reinerz, diesmal ohne Wirkung, aber er ſorgte in dieſer Zeit, durch die Einleitung von Ludwig Devrient's Anſtellung in Berlin, daß er wenigſtens als Schauſpieler einen würdigen Nachfolger fände. Zurückgekehrt nach Berlin endete er endlich in der Frühe des 22. Septbrs. 1814 ſein arbeitsvolles, tiefbewegtes und theatermüdes Leben.

Iffland's Name, ſo hoch gefeiert er wurde, hat auch tiefe Herabſetzung erfahren; er iſt zum Stichblatt geworden für alle Ausfälle gegen das bürgerliche Drama, wie gegen die Virtuoſenrichtung in der Schauſpielkunſt. Die Verſchuldung an der letzteren iſt nicht abzuläugnen. Die weitere Entwicklung der Kunſt zeigt den Saamen ſeines Beiſpiels wucheriſch aufgeſchoſſen, den ſeiner Schule großentheils erſtickt und ſparſam nur nachgewachſen. An der Wehmuth, mit welcher wir auf die Plagen, Kämpfe und Leiden ſeines Kunſtlebens blicken, fordert die Nachwirkung deſſelben keinen geringen Antheil. Das nachwachſende Geſchlecht hat ſich ſeine Schwächen zu Nutzen gemacht, nicht ſeine Trefflichkeiten. Dennoch ſind ſie der Kunſtentwicklung unverloren, und wie Iffland, gegen ſeine Vorgänger Eckhof und Schröder, die fort und fort gewachſene Veredlung in der Perſönlichkeit der Schauſpielkunſt repräſentirt, ſo wird auch der Adel, die Feinheit, Grazie und Zartheit ſeines

Geiſtes ſich wieder geltend machen, ſobald die Zeit gekommen iſt, wo der Kunſt die Errungenſchaften ihrer Entwicklungsgeſchichte wahrhaft zu Statten kommen dürfen.

IX.

Ueberblick der Fortentwicklung

(bis um 1815).

Die heftigen Kriegserſchütterungen, welche Deutſchland während der Napoleoniſchen Zeit erlitt, haben im Ganzen das Wachsthum des theatraliſchen Lebens nicht gehindert. Wenn es auch hier und da gelähmt, oder nach dem Geſchmack der fremden Sieger gemodelt wurde, ſo ſtärkte es ſich dagegen an andern Orten fort und fort in der von Weimar ausgegangenen Richtung, und gerade von dieſer Zeit der franzöſiſchen Zwingherrſchaft über Deutſchland läßt ſich nicht behaupten: daß franzöſiſcher Geſchmack ſich in der deutſchen Schauſpielkunſt weiter geltend gemacht hätte, als Iffland, Schiller und Goethe es bereits ſeit Ende des vorigen Jahrhunderts angebahnt hatten.

Obwohl Oeſterreich den Kampf gegen Napoleon am ausdauerndſten führte und unermüdlich erneuerte, obwohl Wien mehrere Male von franzöſiſchen Heeren überzogen wurde, ſo hat die Schauſpielkunſt dort ihren einmal eingeſchlagenen Entwicklungsgang dennoch in keiner Weiſe aufgegeben.

Das leidige Pachtverhältniß dauerte am Burgtheater fort. Die Cavaliersdirectionen zogen ſich die ganze Kriegsperiode hindurch; an eine eigentlich grundſätzliche Leitung der Schauſpielkunſt war daher nicht zu denken. Dennoch lebte ſie, getragen von der unverwüſtlichen Theaterluſt der Wiener, in den Geleiſen des Schröder-Iffland-Kotzebue'ſchen Repertoirs geſund und kräftig fort, nur ſpät und ſparſam bequemte ſie ſich: den norddeutſchen Fortſchritten nachzutreten.

Der Freiherr von Braun ſtellte, nach Kotzebue's Abgang, 1802 den Dichter Treitſchke als Regiſſeur der Oper, den jungen geiſtvollen und energiſchen Schreyvogel (Weſt) als Theaterſecretair an. Es waren tüchtige Männer, die Wahl war trefflich, aber es ging dieſer guten Maßregel wieder, wie ſo vielen früheren, ſie konnte gegen die eigenthümliche Zähigkeit der Wiener Verhältniſſe nicht durchdringen. Schreyvogel ſuchte den Geiſt der Weimar'ſchen Schule, den er bei ſeinem zweijährigen Aufenthalt in Jena eingeſogen, zu verpflanzen. Collins, eines angeſehenen kaiſerlichen Beamten Stücke, hatten der jambiſchen Sprache Bahn gemacht, 1801 wurde deſſen Regulus, 1802 ſein Coriolan geſpielt. Nun war es möglich, Schiller's Jungfrau folgen zu laſſen — worin Frau Rooſe (Betty Koch) excellirte — und im nächſten Jahre Goethe's Bearbeitung des Tancred zu bringen. Dieſe langſamen Fortſchritte genügten Schreyvogel aber nicht, ſie beflügeln zu können ſah er keine Möglichkeit, darum zog er ſich auf literariſche Thätigkeit zurück und gab 1804 die Stelle auf.

Sonnleithner übernahm ſie und führte ſie zehn Jahre lang, wie es die Umſtände geboten.

Im Jahre 1807 legte Freiherr von Braun ſeine Pachtung nieder und nun wurde ſie gar von einer ganzen Geſellſchaft von Cavalieren übernommen, an deren Spitze der Fürſt von Eszterhazy ſtand. Fürſt von Lobkowitz wurde Director der Oper, Graf von Palffy des Schauſpiels. Brockmann, Koch und Lange wurden zu Regiſſeuren erwählt.

Die vornehme Liebhaberei, deren Spielwerk nun die Kunſt geworden war, zeigte ſich indeß dem Fortſchritte nicht gerade abgeneigt und 1808 konnte Schiller's Bearbeitung des Macbeth erſcheinen. Kabale und Liebe ſogar durfte ſich jetzt, freilich um 24 Jahre verſpätet und in den lächerlichſten Cenſurverſtümmelungen, auf die Bühne wagen*). 1809 erſchien Don Carles, ein Jahr darauf die Braut von Meſſina und Egmont.

---

*) In der Meinung: jede Beziehung auf Wiener Perſönlich

Graf Palffy, deſſen Theaterliebhaberei zur Leidenſchaft wurde, übernahm 1810 noch obenein das Theater an der Wien, und als die übrigen Cavaliere der Sache überdrüſſig wurden, behielt er von 1814 an alle drei Theater, das Burg- und Kärnthnerthortheater, auf denen Schauſpiel-, Opern- und Ballettvorſtellungen wechſelsweis gegeben wurden, und das Theater an der Wien, auf welchem nun auch die Künſtler des Burgtheaters ſich zeigten. Hier wurde endlich die Aufführung von Schiller's Räubern gewagt, und um mehr als 30 Jahre verſpätet wiederholte ſich nun in Wien die ungeheure Senſation, welche dies Stück von Mannheim aus gemacht hatte. Aber neben dieſer ver-

---

keiten und Verhältniſſe aufzuheben, wurde der Präſident in einen Vicedom, der Hofmarſchall in einen Oberhofgartenbaumeiſter verwandelt, Chargen, welche es in Wien nicht gab. Welch eine Zumuthung für den Darſteller des Ferdinand: im höchſten Zorn anſtatt der Worte: „war kein Marſchall da?“ hervorſtoßen zu müſſen: „war kein Oberhofgartenbaumeiſter da?“ Weil das Verhältniß vom Sohn zum Vater im Stücke ein vielfach übles Beiſpiel der Unehrerbietigkeit enthält, ſo hatte man den Ferdinand zum Neffen des Präſidenten (Vicedoms) gemacht, aber ſich begnügt, nur die Wörter: Vater und Sohn abzuändern, wodurch dann die Stelle einen ſehr verdächtigen Sinn erhielt, da Ferdinand ſagte: „Oheim, Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fordern, wir ſind quitt.“

ſpäteren Erſcheinung aus der Sturm- und Drangperiode trat am Burgtheater im J. 1813, allen Bühnen voran, die erſte größere modern-romantiſche Schickſalstragödie, Müllner's Schuld, mit außerordentlichem Beifall hervor. Die Anſteckung, welche dieſe Gattung ausübte, verbreitete ſich von hier aus und ſetzte ſich hier auch in neuen dichteriſchen Talenten feſt.

Ein großes Verdienſt erwarb ſich Palffy, indem er 1814 Schreyvogel auf's Neue, an Sonnleithners Stelle, als Theaterſecretair und Dramaturgen gewann. Die verfloſſenen zehn Jahre hatten Wien empfänglicher für die ideale Richtung gemacht, von nun an gelang es Schreyvogel, ſoweit der Druck der Cenſur es irgend zuließ, die Wiener Schauſpielkunſt mit dem Aufſchwunge, den die dramatiſche Literatur in Norddeutſchland genommen hatte, in Uebereinſtimmung zu ſetzen. Indem er die bisherigen vereinzelten Fortſchritte des Repertoirs ſyſtematiſch zuſammenfaßte, fügte er Maria Stuart und Wallenſtein hinzu, gab 1816 Torquato Taſſo und ſeine Bearbeitung der Moreto'ſchen Donna Diana.

Mit dieſer Arbeit legte Schreyvogel nicht nur das entſchiedenſte Zeugniß für ſeine Befähigung zu ſeiner Stelle ab, indem er durch die ebenſo gewandte als pikante Sprache, durch die ganze Führung und Behandlungsweiſe der Rollen den feinſten Takt für die Schauſpielkunſt documentirte; er gab auch in dieſer Aufführrung gleichſam ein Probeſtück von der Kunſtgattung, in welcher das Burgtheater während ſeiner hier beginnenden Glanzperiode muſterhaft werden ſollte.

Aus der geſund natürlichen Darſtellungsweiſe der bürgerlichen Dramen, welche ſich ſeit Schröder's Anweſenheit und der Verpflanzung der Hamburger Schule conſolidirt hatte, war ſeit Beginn des Jahrhunderts eine immer feinere Behandlung des höheren Converſationsſtückes erwachſen. Das Perſonal, das in Rooſe und deſſen junger Frau ſchon muſterhafte Talente beſaß, hatte ſich immer mehr in dieſer Richtung vervollſtändigt. Der heitre friſche Charakterdarſteller Karl Krüger war 1802, Ochſenheimer 1807 gewonnen worden. Korn, ein junger Mann von Bildung und feinem Geiſte, betrat 1802 die Bühne und bildete ſich vornehmlich im Converſationstone zu Rooſe's würdigem Nachfolger heran. Julie Löwe bewährte eben in der Rolle der Donna Diana die volle Meiſterſchaft im höhern Luſtſpiel, welche Korn als Prinz, Rooſe als Perin mit ihr theilten.

Obwohl das ernſte Drama durch die Veteranen Brockmann und Lange, durch Koch, Klingmann, die jugendlichen Helden Koberwein und Heurteur, die Frauen Löwe, Weiſſenthurn, die junge Adamberger, Füger und andere angehende Talente würdig vertreten war, obwohl im Jahre 1815 die große tragiſche Meiſterin Sophie Schröder an die Spitze dieſer Genoſſenſchaft trat, ſo gelang es doch nicht, die Tragödie zu der Uebereinſtimmung in Geiſt und Form zu bringen, welche das Burgtheater im bürgerlichen und feinen Converſationsſtücke behauptete. Das Theater iſt eben überall, auch ohne es zu wollen, der Spiegel des Lebens, der Wiener Geiſt aber war weniger geneigt, eine ernſte, gedankenvolle und erhabene Anſchauung menſchlicher Dinge zu nähren, als ſich an der gemüthlichen Wärme des umgebenden Lebens, an der Feinheit und Eleganz vornehmer Erſcheinungen zu erfreuen.

Der Schau- und Lachluſt mußte außerdem reichlich Rechnung getragen werden. Am Theater an der Wien herrſchte das Ritter- und Spektakelſtück, hier ſpielten die Pferde eine wichtige Rolle und machten die Bühne zum Circus; aber auch der Poſſe geſchah ihr Recht. Haſenhut wurde dazu vom Leopoldſtädter Theater herübergezogen.

Dort traten, unter Henslers Direction, neue dichteriſche Talente in Gleich, Meisl und Bäuerle hervor, unter den Schauſpielern zeichnete ſich Sartori als Polterer und Bramarbas aus, aber auch ein neuer Komiker von eigenthümlichem Weſen war ſeit 1804 heimiſch geworden. Es war Ignaz Schuſter.

Eine unterſetzte Geſtalt, die einen merklichen Höcker mit einer gewiſſen ironiſchen Grazie trug, gutmüthige, groteske Geſichtszüge, ein Auge von gemüthlicher Schelmerei, das, bei Beziehungen auf ſeine Geſtalt — die reichlich zur Würze dienen mußten — mit einem unnachahmlichen Blicke bald mitleidigen Spottes über die Schulter nach ſeinem Höcker ſchielen konnte. Im Ganzen eine komiſche Individualität, welche kleinbürgerliche Philiſterei, die ſich dann und wann für etwas mehr verkaufen will, am vollkommenſten repräſentirte; wobei denn auch der Parapluimacher Staberl durch ihn zu einer neuen burlesken Maskenfigur für unzählige Poſſen geworden iſt. Der alte Luſtigmacher ſchien in dieſer Geſtalt ſich zum erſten Male ganz individualiſiren und ins bürgerliche Leben zurückziehen zu wollen. Bald genug traten ſeine alten Nücken hervor, er ging mit einem Engländer auf Reiſen, wurde wieder der parodirende Begleiter des Helden und ſo gab Staberl ſich bald unverhohlen als der alte unſterbliche Hanswurſt zu erkennen.

Wien führte alſo durch alle Stufenleitern des Geſchmacks ſein Theaterleben rühriger als jemals fort.

In Prag, wo Liebich's Regieführung ſeit 1797 die deutſche Schauſpielkunſt zu entſchiedener Achtung gebracht hatte, blieb doch die Abhängigkeit von den Wiener Vorgängen und der Wiener Cenſur fortdauernd fühlbar. Auch hier fand das bürgerliche Schau- und Luſtſpiel die vollkommenſte Darſtellung. Liebich ſelbſt war einer der ausgezeichnetſten Schauſpieler im Fache der humoriſtiſchen und feinkomiſchen Väter, der auch die platteſte Rolle zu veredeln wußte, obſchon ſeine Verſuche in wirklich edlen Rollen der Tragödie gänzlich mißlangen. Anziehungskraft erhielten in der erſten Zeit die Stücke unſerer Kraftgenies — Goethe's und Schiller's Gedichte aus ihrer Jugendperiode — nur durch das tragiſche Talent des jungen Eßlair, welcher von 1797 bis 1800 unter Liebich ſeine erſten geregelten Studien machte.

Zu vollem Anſehen aber und ſicherm Beſtande gelangte das Prager Theater*), als 1806, nach Guardaſoni's Tode, Liebich von den Ständen die Direction erhielt, die Abſchaffung der italieniſchen Oper erlangte und dafür eine deutſche errichtete, welche nun, in ihren Mitgliedern mit dem Schauſpiele verwachſen, die Herrſchaft der deutſchen Kunſt glänzend durchſetzte. So wuchs dieſe Bühne in den nächſten ſechs Jahren, im Zuſammenſpiel und der innern Lebenskraft ſeiner Talente, zu wahrer Muſterhaftigkeit heran.

Die Frauen Ruth, Liebich und Allram zeichneten ſich im ältern Fach, Frau Brunetti im heitern, jugendlichen aus. Julie Löwe wurde 1812 für das Fach der erſten Liebhaberin und Weltdame gewonnen und als ſie daſſelbe 1814 in Wien einnahm, von Chriſtine Böhler (ſpäter Frau Genaſt) erſetzt. 1813 trat der Liebling des Frankfurter Publikums, Karoline Brand*) für das naive und muntere Fach der Oper und des Luſtſpiels hinzu, ein Talent, das von den Eindrücken der Renner'ſchen Darſtellungen erweckt, des innigſten, natürlichſten Gefühlsausdrucks ebenſo ſehr als der reichſten Erfindungskraft drolliger Munterkeit fähig war und darin wiederum der jungen Dorothea Böhler* zum Muſter wurde. Auch Auguſte Brede gewann hier die Gunſt des Publikums, und Sophie Schröder, auf dem Höhepunkte ihrer tragiſchen Meiſterſchaft, gehörte von 1813 bis 1815 dieſer Bühne an.

---

*) 1805 hatte Liebich den Penſionsfonds des ſtändiſchen Theaters gegründet.

Unter den Männern ſtand neben Liebich: Bayer, der, von 1801 an, zum erſten Liebhaber und Helden heranwuchs, Bolawsky, vortrefflich als Chevalier und Bonvivant, Tilly und der Sohn des berühmten Reinecke in Väterrollen geachtet, Allram und Schmelka in niedrig-komiſchen Rollen allgemein beliebt. Der erſtere hatte in ſeiner Jugend noch den Hanswurſt in Stegreifburlesken geſpielt, ſeine ungemein flüſſige Improviſation ragte wie ein Curioſum der alten Zeit in die neuern Poſſenſpiele herein. Schmelka hatte ſeine Entwicklung ſogar vom uralten Comödianten-

---

*) Sie heirathete einige Jahre ſpäter Carl Maria von Weber, der 1812 die Direction der Prager Oper übernommen und dabei die erſten Beweiſe ſeiner hohen Befähigung gegeben hatte.

[illegible]
* Gattin von Emil Devrient

und Gauklerweſen angehoben und ſeine Laufbahn als Bajazzo einer Kunſtreitergeſellſchaft begonnen. Die Equilibriſtenſtückchen hingen ihm davon bis an ſein Ende an. Unter Liebich aber legte er den Grund auch zu charakteriſtiſcher Komik, die ihn neben der hanswurſtiſchen Ausgelaſſenheit zu einem der merkwürdigſten Komiker machte. Daß Brückl, von der Seconda'ſchen Geſellſchaft*), hier mehrere Jahre lang Rollen wie Verina und König Philipp ſpielen konnte, beweiſt: wie weit bis gegen 1812 die Tragödie hinter den bürgerlichen Gattungen zurückblieb. Als ſie ſich aber mit Sophie Schröder glänzend erhob, wandte ſich auch das Talent des jungen Ludwig Löwe, der ſich bis dahin vornehmlich in komiſchen Rollen, als Thaddädl in den Wiener Poſſen und in komiſchen Tenorparthien der Oper, durch immer friſchen Humor ausgezeichnet hatte, mit glücklichſtem Erfolge dem ernſten und leidenſchaftlichen Liebhaberfache zu.

Wilhelmi (v. Pannewitz) wurde 1810 der Bühne gewonnen, Liebich lenkte ihn vom Liebhaberfache ab und ließ ihn in der lächerlichen Rolle des Fabricius im Hausfrieden debütiren, ſpäter Intriguants und Charakterrollen ſpielen. In humoriſtiſchen Vaterrollen wurde er ſein Vorbild.

---

*) Siehe Seite 91.

Das außerordentliche Zuſammenwirken und Zuſammenſtimmen dieſer Kunſtgenoſſenſchaft hatte einen ganz andern Grund, als wir zu dieſer Zeit an den vorleuchtenden deutſchen Bühne wahrnehmen. Nicht der despotiſche Formalismus der Goethe'ſchen Schule, nicht der ſittliche Zwang, den Iffland's Anſtandsmaxime und nachhaltende Belehrung ausübte, nicht der ſichere energiſche Griff, womit Schröder die Theaterpraxis handhabte, hielten hier die künſtleriſche Thätigkeit zuſammen, es war Liebich's unwiderſtehliche Gutherzigkeit und Seelenfreundlichkeit, der zu Gefallen eben Alles geſchehen mußte, was er wünſchte.

Noch einmal tritt hier, mitten in die, durch die Hof- und Nationaltheater völlig verwandelten Zuſtände, das patriarchaliſche Weſen der alten Prinzipalſchaft in der liebenswürdigſten und heiterſten Weiſe hervor. Liebich's Geſellſchaft war eine Familie: die jüngeren Mitglieder nannten ihn Papa, er redete ſie mit Du an, wie ſeine Kinder, regierte, belehrte und wies zurecht mit Zureden und Scherz. Aber dies patriarchaliſche Verhältniß war keineswegs, wie das zur Zeit der Neuber, aus gemeinſam kargem Leben und Verſtoßenheit aus der bürgerlichen Geſellſchaft hervorgegangen, nein, Liebich hielt offne Tafel für die Mitglieder ſeines Theaters, wie für die Kavaliere der Hauptſtadt, für Einheimiſche und Fremde von Geiſt und Talent. Sein Haus war der heitre Sammelplatz alles Ausgezeichneten*), und von dieſem Kreiſe aus gewannen die Theatermitglieder den Zutritt zu der beſten Geſellſchaft der Stadt. Dieſer Aufwand, Liebich's Freigebigkeit an die Künſtler und an Kunſtzwecke, brachten ihn freilich tief in Schulden, doch die ſplendiden Unterſtützungen der reichen Kavaliere erhielten ſein Theater und ſein Haus immer wieder aufrecht. Es waren ſeine anerkannten Verdienſte um das deutſche Theater, aber es war auch das Einnehmende ſeiner Perſönlichkeit, der großen, behaglich corpulenten Geſtalt, der zutraulichen Bonhommie des breiten Geſichtes, ſeine redliche Gutmüthigkeit, welche einen beiſpielloſen Zauber auf alle Stände ausübte. Niemand konnte ihm etwas abſchlagen. Derſelbe Zauber feſſelte ſeine Kunſtgenoſſen an ihn; er machte die Theatervorſtellungen zu gemeinſamen Familienangelegenheiten, wobei Niemand die unſcheinbarſten Dienſte verweigerte, und der leitende Wille des Meiſters wurde erfüllt, faſt ohne daß er ausgeſprochen war.

Mit Liebich ging die alte Prinzipalſchaft glanzvoll zu Grabe, als er am 22. Decbr. 1816 geſtorben war; beweint von den Theatermitgliedern wie ein Vater von ſeinen Kindern, betrauert von der ganzen Stadt, die ihm das ſtattlichſte und ehrenvollſte Grabgeleit gab, das Prag ſeit lange geſehen.

---

*) Auch Ludwig Tieck war eine geraume Zeit in dieſem Kreiſe heimiſch.

Erſcheinungen dieſer Art werden immer vereinzelt bleiben, weil ſie an ſeltne Perſönlichkeiten gebunden ſind; nach allgemeineren Bedingungen bewegten ſich die andern deutſchen Theater fort.

In München machte Babo's Direction dem Reiche des Unſinns ein Ende; er brachte künſtleriſche Grundſätze und den höheren Begriff von der Schauſpielkunſt wieder zum Bewußtſein, den die Academie in den ſiebenziger Jahren ſchon thatſächlich anerkannt hatte*). Leider vermochte Babo nicht ſeine Begeiſterung wirkſam, ſeine Anſchauungen zu Thaten werden zu laſſen. Die Unzulänglichkeit der Literatendirection trat auch hier wieder zu Tage. Zur praktiſchen Leitung der Darſtellungen wurde 1800 Beck von Mannheim, welcher dort nach Iffland dirigirender Regiſſeur geworden, als künſtleriſcher Director nach München berufen, leider nicht für lange Zeit; er ſtarb nach drei Jahren. Heigel nahm ſeine Stelle ein, aber nur unter dem Titel eines Regiſſeurs; die künſtleriſche Autorität war wieder beſchränkt worden, ohne daß Babo's dichteriſche dadurch an Kraft gewonnen hätte. Das Repertoir blieb ziemlich in dem Kreis des bürgerlichen und Ritterdrama's beſchränkt, ein Standpunkt, den Babo freilich auch literariſch behauptete. Nur vereinzelt erſchienen die Schiller'ſchen Stücke der zweiten Periode, die Goethe'ſchen gar nicht, dem Geiſte der Weimar'ſchen Schule ſchloß Babo ſich nicht an. Freilich hatte er an dem Joche der Cenſur ſchwer zu tragen*), und dem Uebergewichte der glanzvollen italieniſchen Oper, ſowie des Ballettes war nicht zu wehren; aber wenn Babo verſtanden hätte, die Fäden der künſtleriſchen Thätigkeit mit ſicherer Hand anzuziehen, wenn nicht ſogar ſeine Schwachheit das Weiberregiment gefördert hätte, ſo würden ſeine guten Abſichten der Kunſt fruchtbringender und ſeine Direction von längerer Dauer als bis 1810 geweſen ſein.

---

*) S. II. Band, S. 299 u. f.

Im Kunſtperſonale zeichneten die Veteranen Marchand, Frau Brochard und beſonders der fein charakteriſirende Huck ſich aus, ferner Zuckarini, Heigel und Lambrecht in den älteren Rollenfächern, Dlle. Antoine (ſpäter Frau Lang) und der ſchöne Stentſch in jugendlichen Fächern. Frau Renner's erſte Jugendblüthe zierte die Bühne bis 1807. Das Reinhard'ſche Ehepaar und Frau Altmutter wurden ebenfalls von Babo angeſtellt.

Bemerkenswerth iſt, daß 1811 auch in München ein Volkstheater (am Iſarthore) nach Wiener Muſter errichtet wurde, wie denn das Münchner Theaterleben ſich immer in Anſchluß an das idiomverwandte Wien gehalten hat.

---

*) Unter Graf Seeau waren alle Kotzebue'ſchen Stücke eine Zeit lang verboten geweſen.

Da im übrigen Deutſchland der Entwicklungsgang der Schauſpielkunſt immer mehr ein übereinſtimmender geworden war, ſo iſt an den meiſten Theatern nur ihre äußere Geſtaltung, das Wachsthum der Stabilität und beſſeren Organiſation merkwürdig.

In Karlsruhe wurde 1810 ein Hoftheater errichtet. Der Hof dachte Iffland dafür zu gewinnen und eine Theaterſchule damit zu verbinden, deren Nothwendigkeit bei den neuen Forderungen, welche der Schauſpielkunſt geſtellt waren, immer dringender hervortrat; da aber Iffland ſich zuletzt nicht entſchließen konnte den preußiſchen Dienſt zu verlaſſen, unterblieb dieſe Einrichtung.

In Stuttgart hob Herzog Friedrich 1801 den Pachtvertrag auf und übergab das Theater wieder der Hofverwaltung. Neue Schauſpielhäuſer wurden eingerichtet, alle Ausſtattung wieder mit fürſtlicher Liberalität, die innere Organiſation nach Iffland's Rath und Anweiſung getroffen.

1802 wurde Vohs von Weimar als künſtleriſcher Director berufen, der leider nur die erſten Grundzüge einer beſtimmten Richtung in die zerfahrene Spielweiſe des vernachläſſigten Perſonals bringen konnte; er ſtarb ſchon nach 2 Jahren.

Immer größeren Glanz gewann die Bühne, als der Herzog Churfürſt und 1806 König wurde. Die ſchwankende Hofdirection erhielt 1807 in der Perſon des Barons von Wächter mehr grundſätzliche Sicherheit, ja hier wurde auch wieder die Errichtung einer Theaterſchule in Ausführung gebracht. Freilich geſchah es abermals in Herzog Karl Eugen's ſummariſcher Weiſe. Man machte die Theaterſchule zu einem Anhängſel des Waiſenhauſes und ſuchte 50 bis 60 Waiſenkinder aus, die man zu Künſtlern und Künſtlerinnen zu erziehen gedachte. In Hinſicht auf das Erlernbare, namentlich in der muſikaliſchen Bildung*), erreichte man auch gute Reſultate, natürlich aber höchſt unbedeutende in der Schauſpielkunſt, die ſich wohl bei ausgeſprochenem Talente ausbilden, aber nicht ſummariſch anerziehen läßt. Die Anſtellung talentvoller Lehrer — der berühmte Eßlair ſelbſt wurde 1814 dazu gewonnen — konnte dem Inſtitute nicht die erwartete Wirkung verſchaffen, es wurde 6 Jahre ſpäter aufgelöſt. Die ſchon in den achtziger Jahren in Mannheim, Wien und Stuttgart ſelbſt gemachte Erfahrung wiederholte ſich hier nur: daß künſtleriſche Bildung nicht mit der Kindererziehung beginnen könne.

Vom Künſtlerperſonale ſind in dieſer Periode die Komiker Vincenz und Weberling, dann die

---

*) Krebs und Schelble, zwei ausgezeichnete Sänger, lehrten den Geſang.

Männer Pauli, Vohs, Gnauth, Lambert, Karl Schwarz, Miedke, Joſeph Fiſcher*), Blumauer und insbeſondre Eßlair, die Frauen Aſchenbrenner, Vohs, Mevius, Brede, Miedke auszuzeichnen.

Die Mannheimer Bühne conſolidirte ſich unter badiſcher Herrſchaft auf's Neue**). Selbſt als Dalberg ſich zurückgezogen hatte***), und ſein Schwiegerſohn Freiherr von Venningen ſeine Stelle eingenommen, nach Beck erſt Leonhardt, dann Brandt die künſtleriſche Direction — wenn auch unter dem Einfluſſe von zwei Hofcommiſſairen — geführt hatten, erhielt ſich Mannheim in gleichem Schritte mit den übrigen Bühnen. Eßlair's Name zierte auch dieſes Theater mehrere Jahre.

In Darmſtadt wurde 1809 ein glänzendes Hoftheater errichtet, das aber, bei der leidenſchaftlichen Liebe des Großherzogs für die Muſik, faſt ganz der Oper, und unter ſpecieller Leitung des Fürſten ſelbſt, diente.

Das Frankfurter Nationaltheater ſchlug ſich mit wechſelndem Erfolge durch die Kriegszeiten hindurch, die künſtleriſche Leitung erhielt ſich unter dem Theaterſecretair **Ihlee** und dem Regiſſeur **Werdy**. Die Elite der Talente bildeten außer dieſem: **Lux**, **Otto**, **Leißring**, **Dupree**, **Weidner**, die Frauen **Bohs** und **Elmenreich**. Die junge **Karoline Brand** wurde hier zuerſt bekannt und dadurch nach Prag gezogen.

---

*) Er ſpielte Chevaliers, wurde aber als Baſſiſt in ernſten und Buffoparthieen bald berühmt.

**) Die Staatskaſſe gewährte einen jährlichen Zuſchuß von 20,000 Fl.

***) Er ſtarb 1806.

In **Kaſſel** vernichtete die Fremdherrſchaft das kaum zum Leben gediehene Hoftheater. Franzöſiſche Oper, Schauſpiel und Ballett wurden in verſchwenderiſcher Pracht von deutſchem Gelde hergeſtellt.

Beſondre Aufmerkſamkeit nimmt eine kurze Epoche des **Bamberg-Würzburgiſchen** Theaters in Anſpruch, das der Dichter Graf **Julius von Soden** bis 1810 führte und nun dem Dichter und Schauſpieler **Franz von Holbein** übergab. Dieſer fand hier ſeinen Jugendfreund **A. T. Hoffmann***), der durch den Krieg aus ſeiner juriſtiſchen Laufbahn geworfen, als Muſiker, Maler und Dichter umher abentheuerte. Er erbot ſich Muſikdirector und Theatermaler zugleich bei Holbein's Unternehmung zu ſein. An der Spitze des Perſonals ſtanden der finſtre, hagre **Leo**, der wunderlich geniale Charakterdarſteller und die leuchtend heitre Geſtalt der anmuthvollen **Frau Renner**, dies Muſterbild der rührendſten Naivetät, ungekünſtelten Innigkeit und unerſchöpflichen Humors; auch der junge Karl Lebrün zeichnete ſich hier zuerſt aus. Es fanden ſich unter den Theaterfreunden anregende Perſönlichkeiten, ein günſtiger Zufall führte auch Carl Maria von Weber im erſten Jahre nach Bamberg, natürlich alſo, daß das Zuſammentreffen ſolcher Capacitäten eine kühne Unternehmungsluſt erzeugen mußte.

---

*) Den ſpäter durch ſeine Phantaſieſtücke in Callot's Manier u. ſ. w. berühmt gewordenen.

Die Aufführung von Heinrich von Kleiſt's Käthchen von Heilbronn wurde in Bamberg verſucht. In demſelben Jahre, da der unglückliche, von ſeiner Zeit verkannte Dichter, am Leben und an ſich ſelbſt verzweifelnd, ſich den Tod gab, trat dies überall verſchmähte, wunderholde Gebilde ſeiner reichen Phantaſie in das Bühnenleben hinaus.

Aber Holbein und Hoffmann gingen weiter in ihren Unternehmungen. Schlegel's Ueberſetzungen des Calderon hatten die alte reiche Fundgrube des ſpaniſchen Theaters neu eröffnet und in der vollen Eigenthümlichkeit dieſer Werke dem deutſchen Publikum eine neue dichteriſche Welt zugänglich gemacht; Holbein ſuchte ſie in die Bühnenwirklichkeit zu verſetzen. Die erſten Aufführungen des ſtandhaften Prinzen, der Andacht zum Kreuz, der Brücke von Mantible wurde gewagt. Hoffmann wußte durch die reichen Hülfsmittel ſeines muſikaliſchen und maleriſchen Genies Holbein's Bemühungen zu unterſtützen und ſo die Ausführung der phantaſtiſch auseinanderlaufenden Handlung dieſer Stücke zu ermöglichen.

Die neu ausbrechenden Kriegeswirren machten 1812 die Fortſetzung dieſer Theaterunternehmung unmöglich. Sie wird uns aber noch durch ein für unſre Kunſt erfreuliches Ereigniß denkwürdig: Karoline Lindner erwies hier zuerſt ihren Beruf.

Sie war die Tochter eines Schauſpielers der Geſellſchaft, unter dem Drucke untergeordneter Verhältniſſe herangewachſen. Das erſte Zeugniß natürlichen Kunſtberufes, ein großes Nachahmungstalent, machte Holbein und Frau Renner auf das vierzehnjährige Mädchen aufmerkſam, das den Komiker Haſenhut, nach deſſen Gaſtſpiele in Bamberg, frappant copirte. Dies Curioſum wurde auf's Theater gebracht und das große, ächt weibliche Talent erndtete ſeine erſten Lorbeern als Peter in Menſchenhaß und Reue, als Hans Holunder und Schneider Kakadu. Aber der drollige Uebermuth des jungen Mädchens verrieth Züge eines tieferen Humors und reichen Gefühlslebens, Holbein wagte es ihr ſentimentale Rollen zu geben, unter denen die des Kotzebue'ſchen Schutzgeiſtes ihr Talent als eines erſten Ranges beglaubigte. Dieſe zwei Jahre unter dem Einfluſſe der Frau Renner ließen in Karoline Lindner die tiefſten Eindrücke zurück. Wenn ihre derbere Perſönlichkeit es auch nicht zuließ, daß die elegante Grazie der Meiſterin in ihr fortleben konnte, womit dieſe in Rollen wie

Iſabelle in den Quälgeiſtern bezauberte, ſo übertrug ſich doch die liebenswürdige Drolligkeit, die geſunde, unverſtellte Natur ihrer Margarethe, die rührende Unſchuld und vollquellende Innigkeit ihres Käthchens. In Karoline Lindner trat die nachfolgende Periode das reichſte Erbtheil des Renner'ſchen Geiſtes an. Noch andre Talente ſahen wir davon berührt, und überall war es der Ausdruck reiner, heitrer Natur und wahrhaft poetiſchen Gefühles, was an die Meiſterin erinnerte.

In Hannover, das fortdauernd nur ein wohleingerichteter Stationsplatz für einige der beſten Wandertruppen blieb, erwarb ſich der Prinzipal Pichler das bleibendſte Vertrauen.

In Braunſchweig gewann die Geſellſchaft der Frau Walter zeitweilige Stabilität und als ſie 1813 den jungen Dichter Auguſt Klingemann zum Dramaturgen und Regiſſeur nahm, eine plan- und ſinnvolle Leitung, welche ſie mit den erſten in Deutſchland in Uebereinſtimmung brachte und in der künſtleriſchen Praxis herſtellte, was ſie für höheres Kunſtleben befähigte: ſtrenge Ordnung.

In Dresden und Leipzig wechſelten die Geſellſchaften des Franz und Joſeph Seconda fortwährend in ihren Beſuchen ab, die erſtere nur Schauſpiel, die andre nur Opern aufführend. Die von Franz Seconda erfuhr 1810 durch Opitz Tod einen weſentlichen Verluſt. Er hatte das Luſtſpiel und das bürgerliche Stück wenigſtens friſch erhalten, wenn auch die Tragödie nur das Bild der Zerfahrenheit und des ſteten Schwankens zwiſchen platter Natur und unnatürlicher Affektation darbot. Im Jahr 1807 ſchon hatte ein Beſuch der Weimar'ſchen Geſellſchaft in Leipzig diejenige Partei im Publikum, welche ſich für den idealen Fortſchritt intereſſirte, ſehr geſtärkt, obwohl die Freunde des Naturalismus ſich gegen die kalte und conventionelle Manier der Goetheſchen Schule lebhaft ausſprach. Gewiß war es aber, daß man ſeit dieſer Zeit immer mehr äſthetiſche Forderungen an die Seconda'ſche Geſellſchaft ſtellte, je weniger ſie dieſelben zu erfüllen Anſtalt machte. Chriſt wurde alt, Ochſenheimer war abgegangen, Weidner erſetzte ihn nicht völlig und blieb nur einige Jahre. Burmeiſter's Anſtellung für das Fach zärtlicher und humoriſtiſcher Väter, Helwig's für das der Helden war großer Gewinn, auch bildete ſich das ſchöne Talent von Chriſt's Tochter: Frau Schirmer, für das ſentimentale Fach immer ſicherer aus; dennoch war das ganze Inſtitut dieſes Pachttheaters ſo innerlich morſch geworden, daß man die Reform, welche 1814, während der ruſſiſchen Occupation, auf Antrieb des feindlichen Gouvernements geſchah, froh willkommen hieß. Die italieniſche Oper wurde mit der Franz Seconda'ſchen Schauſpielgeſellſchaft vereinigt, die Theaterunterſtützung aus der Staatskaſſe fortgezahlt. Franz Seconda behielt nur die ökonomiſche Aufſicht, die dramaturgiſche Leitung wurde dem Hofrath Winkler — unter ſeinem Dichternamen Theodor Hell bekannt — übertragen. Man erwarte indeſſen dieſer Organiſationsverbeſſerung die vornehme Umſtändlichkeit einer complicirten Oberdirection, nach Wiener Muſter, nicht. Dem Hofmarſchall v. Racknitz wurde der zeitige Adjudant des ruſſiſchen Gouverneurs, der Generalmajor Vieth, ferner der Kammerherr Karl Borromäus von Miltitz und der Appellationsrath Körner beigeordnet. Glücklicherweiſe wirkte dies Comite wenig auf die Praxis der Anſtalt ein, die, nach wie vor, halbjährig zwiſchen Oper und Schauſpiel abwechſelnd, Dresden und Leipzig beſuchte, aber von nun an merklich in die neuere literariſche Bewegung hineinwuchs. Helwig wurde mit der Regie betraut. Julius, der ſich in Breslau zu vollem Künſtlerwerthe ausgebildet hatte, wurde für das Fach der Liebhaber, jungen Helden und Chevaliers gewonnen. Er war ein Muſter von männlicher und doch fein gewogener Haltung, ein Meiſter des Weltons, zugleich voll Feuer und Innerlichkeit.

Im Jahre 1816 rief die Errichtung eines eigenen Stadttheaters für Leipzig auch die eines ſtabilen Hoftheaters in Dresden hervor, womit nun die Baſis für ein gedeihliches Wachsthum der Kunſt gegeben war.

Von den übrigen Schauſpielergeſellſchaften, welche in den nördlichen Städten Bremen, Stettin, Danzig, Königsberg ſich feſtſetzten, iſt für die Entwicklung der Kunſt nichts zu melden. Selbſt von letzterer Stadt nicht, wo 1809 ein neues Schauſpielhaus mit panoramiſcher Bühneneinrichtung, d. h. immer geſchloſſener Scene, eröffnet wurde, wo der würdige Anton Schwarz die Regie mehrere Jahre mit vieler Energie führte, ja Kotzebue einmal wieder im J. 1815 die Direction hatte.

Von Wichtigkeit iſt es vornehmlich, unter den Stadttheatern nach dem Hamburger zu fragen, das Schröder einer Direction von fünf Schauſpielern überlaſſen hatte, von welcher er hoffte, es in ſeinem Sinne fortgeführt zu ſehen. Freilich hätte es dazu ſeiner Thätigkeit, Energie, Klugheit und Erfindungskraft bedurft, Eigenſchaften, welche dem Comite zum Theil abgingen, theils durch die Vielköpfigkeit der Beſchlüſſe gelähmt wurden. Bald zeigte das Publikum ſich unzufrieden, das ſich angewöhnt hatte: den Gewinn der Theaterunternehmung gut kaufmänniſch zu überwachen und danach ſeine Forderungen einzurichten. Dieſe wurden allmählig in Zeitungen und Flugſchriften laut und lauter. Es fehlte den Directoren theils an richtiger Schätzung der Gefahr, theils an entſchloſſener Energie, den Forderungen zu genügen oder ihnen entgegenzutreten. Der Mangel einer würdevollen Perſönlichkeit trat bald nach Schröder's Rückzug auf das Beſchämendſte hervor. Im April 1801 erlitt die Direction eine förmliche Niederlage. Sie wurde vor dem Beginn einer Theatervorſtellung vom

Publikum auf die Bühne gerufen, nach Vorleſung eines förmlichen Sündenregiſters mit Aeußerungen des Mißfallens, ſogar der brutalſten Art, überhäuft und mußte Reue und Beſſerung geloben.

Den redlichen Löhrs brachte die erfahrene Schmach nach Jahr und Tag in's Grab, Langerhans trieb ſie von Hamburg fort. Herzfeld, Stegmann und Eule führten die Direction weiter.

Indeſſen wuchs das Perſonal an ausgezeichneten Talenten. Leo, Wohlbrück, Solbrig, Areſte gehörten ihm auf mehrere Jahre an; der beliebte Komiker Coſtenobel von 1800 — 1818, Steiger, Schäfer, dann Schmidt, der lebhafte, frappante Charakterſpieler, Jacobi, im jugendlichen Fache einer der begabteſten Naturaliſten, Lenz (v. Kühne), eine kräftige, edle Heldennatur, wurden binnen zehn Jahren gewonnen. Unter den weiblichen Talenten zeichnete ſich die liebenswürdige Frau Herzfeld, in heitren Rollen Frau Kühne als Künſtlerinnen erſten Ranges aus, den höchſten Glanz aber empfing die Bühne durch die junge Frau Sophie Stolmers *), welche im Auguſt 1801 im Mädchen von Marienburg debütirte, 1804 den Baritoniſten Schröder heirathete, bei einer bedeutenden Nützlichkeit in erſten Geſangpartien, im Schauſpiele zunächſt das Fach der Liebhaberinnen ſpielte, von

---

*) Wir haben ſie ſchon in Wien angetroffen.

Jahr zu Jahr aber ihre hochtragiſchen Fähigkeiten immer entſchiedener entwickelte.

Daß bei ſolcher Kunſtgenoſſenſchaft und einer Direction, welche weſentlich in Herzfeld's Händen lag, der aus Ueberzeugung und Pietät Schröder's Beiſpiele zu folgen ſtrebte, die Hamburger Bühne ſich immerhin mit allen übrigen meſſen durfte, iſt gewiß, aber ihre glorreiche Vergangenheit war ihrer Beurtheilung zu ungünſtig, man mäkelte an Allem, und niemand wurde mit jedem Tage unzufriedener mit dem vorhandenen Zuſtande als Schröder.

Er hatte ſich auf's Land zurückgezogen, mit Luſt auf die Führung der Wirthſchaft, dann auf Unterſuchungen über das Weſen der Freimaurerei, der er mit Begeiſterung zugethan war, geworfen; es wollte ihm alles das nicht genügen. Seine Beſuche des Theaters reizten die alte Luſt, es brannte und trieb ihn wieder einzugreifen und zu beſſern, was er nicht für recht gethan hielt; — und wer hätte ihm etwas recht machen können! Wie der alte Seemann, der, müde und abgenutzt von ſeinen Strapatzen, die Ruhe auf dem feſten Lande geſucht hat, ſie doch nicht lange ertragen kann, und es ihn wie mit dämoniſcher Gewalt wieder hinaus in die Stürme und Gefahren reißt, ſo konnte Schröder dem angeborenen Triebe nicht widerſtehen. Schon 1806 ſtand der Entſchluß bei ihm feſt, das Theater wieder zu übernehmen, und bis die Contractzeit der Directoren abgelaufen war, warf er ſich mit Jünglingsfeuer auf Bearbeiten zu den Maßregeln, mit denen er ſeiner Bühne den alten Ruhm wiederzuerwerben dachte. Nicht weniger als 64 engliſche Stücke bearbeitete er binnen 4 Jahren, länger als fünf Tage gönnte er ſich für keines; er träumte, das Repertoir wieder um 20 — 30 Jahre zurück in ſeine alte gute Zeit verſetzen zu können. Er commentirte die Theaterregeln des Riccoboni, um damit die geſunkene künſtleriſche und ſittliche Bühnenobſervanz wieder zu heben, große Koſten wandte er an bauliche Veränderungen ſeines Schauſpielhauſes; kurz man ſah den alten erfahrenen Praktiker, allen Warnungen taub, mit dem ungeduldigen Eifer eines jungen Theaterenthuſiaſten einen Aufwand von Zeit, Mühe und Geld daran ſetzen, um ſich nur all die Wirren und Plackereien wieder aufzuladen, denen er vor zwölf Jahren mit Abſcheu und Ekel entflohen war.

Auch an ihm erwies ſich der geheimnißvolle Zauber des Theaterlebens, der wie der Biß in den Granatapfel unentrinnbar bindet.

Schröder übernahm die Leitung der Hamburger Bühne zu Oſtern 1811 wieder. Es war ein ungünſtiger Moment. Napoleon hatte Hamburg dem franzöſiſchen Reiche einverleibt, die tiefſte Niedergeſchlagenheit war über die ganze Bevölkerung verbreitet. Dazu hatte das Perſonal große Verluſte erlitten. Der würdige Steiger war geſtorben, die Familie Stegmann, Eule und Kühne, auch Leo und andere Mitglieder gingen ab.

Beruhigend war es für Schröder, daß Herzfeld die ſpecielle Direction übernahm, daß unter neuen Talenten Anton Schwarz für das ältere Heldenfach gewonnen und ſo das Perſonal durch folgende Namen vertreten wurde:

Herzfeld und Frau, Sophie Schröder, Coſtenoble, Schäfer, Jacobi, Schwarz, Schrader, Schmidt, Frau Krickeberg, Becker, der früher Regiſſeur unter Goethe geweſen war, die junge Fleck (ſpäter Frau Dr. Unger) u. ſ. w.

Immer ein Verein von Talenten, wie er mit jedem Jahre der Theatergeſchichte ſeltener werden ſollte und der unter Schröder's Leitung viel verhieß. Die Gunſt der Umſtände fehlte ihm zur Erhaltung.

Der Druck der Zeiten machte das Publikum untheilnehmend, die tyranniſche Cenſur der Fremdherrſchaft ein anziehendes Repertoir unmöglich. Alle Stücke, welche bei dem Publikum das Bewußtſein der Nationalität erwecken, den Haß gegen ſeine ſchmachvolle Unterdrückung anregen konnten, wurden ohne Weiteres verboten. Alle Gedichte von Goethe und Schiller, die größeren von Kotzebue. Die kleinlichſte Mäkelei vertilgte mit der größten Aengſtlichkeit ſogar in jedem Stücke die Wörter: Vaterland, Vaterlandsliebe, Freiheit, Tyrann, Unterdrückung u. ſ. w. Das Repertoir mußte ſich in einer ſchmählichen Unanſtößigkeit, größtentheils auch im Bezirk der Oper halten. Dazu erzeugten die neuen Schröder'ſchen Bearbeitungen entſchiedene Langeweile, ja bittre, kränkende Beſchwerden. Die jetzigen Schauſpieler vermochten nicht mehr: dem verjährten Geſchmacke Reiz zu geben, die Zeit war nicht mehr, in welcher inhaltloſe Stücke bloß durch die Darſtellung anziehendes Leben bekamen*).

Ein heißer Sommer kam hinzu, das Schauſpielhaus zu veröden, Schröder's Verluſte wuchſen mit jedem Tage. Anſtößige Theatervorgänge zwiſchen den beiden erſten Sängerinnen, den Frauen Eler und Becker, verbitterten ihm die Leitung, die Plackereien des franzöſiſchen Gouvernements machten ſie ihm zuletzt unerträglich. Unter Anderm mußte er auf ſeinem neuen Theatervorhange die Figur des zu Boden getretenen Laſters wiederholt übermalen laſſen, weil die Franzoſen fanden: es ſähe ihrem Kaiſer ähnlich. Die Aufſchrift des Comödienzettels, ſeit 1809 „Stadttheater" lautend, hatte Schröder in „deutſches Theater" abgeändert, um es von dem franzöſiſchen zu unterſcheiden; er mußte ſtatt deſſen ſetzen: „Theater am Gänſemarkt," weil das Publikum nicht erinnert werden durfte, daß es ein deutſches ſei.

---

*) Der naive Jacobi ſagte von dieſen Schröder'ſchen Stücken: „wenn Er ſie uns vorlas, waren ſie alle gut, aber in unſerer Mache gingen ſie regelmäßig zum Teufel."

Endlich wurde er gar eines Tages im September durch Gensd'armerie nach Wandsbeck zum Marſchall Davouſt gebracht, um ſich wegen Aufführung des Kotzebue'ſchen Singſpiels „das Dorf im Gebirge" zu verantworten, wodurch, wie man behauptete, das Publikum gegen die Militair-Conſcription aufgebracht werde. Obwohl es Schrödern gelang, ſeine Freiſprechung von der thörichten Verdächtigung zu erlangen, ſo beſtimmte doch dieſer Vorgang ihn endlich zu der öffentlichen Erklärung: daß er die Direction wieder niederlegen werde.

Er hielt Wort und ſchied ſomit zu Oſtern 1812 für immer vom Theater. Er hatte 60,000 Mark eingebüßt und der Kunſt gar keinen Nutzen zu bringen vermocht. Mit dieſer letzten Erfahrung hatte er das Theater völlig abgethan.

Er gab ſich nun ganz der freimaureriſchen Thätigkeit hin. Seit 1799 war er deputirter Großmeiſter, 1814 wurde er wirklicher, und auch auf dieſem Gebiete handelte er dem Wahrheitsdrange ſeiner Seele und der furchtloſen Energie ſeines Charakters gemäß *).

---

*) Er trat dem myſtiſchen und klerikaliſchen Ordensweſen, das beſonders in Berlin unter Wöllner's und Biſchofswerder's Einfluß um ſich gegriffen und mehr als einen Souverain gewonnen hatte, mit Entſchiedenheit entgegen und ſtellte die altengliſche einfache St. Johannismaurerei, die von den älteſten Arbeitercorporationen datirt, wieder her. Auch in dieſer Thätig

Genügen aber fand ſein nie zu ſtillender Durſt nach Beſchäftigung auch hieran nicht und aſtronomiſche Forſchungen fingen an ihn auf das Lebhafteſte einzunehmen.

So im eifrigen Bemühen um Verbreitung reiner Humanität, in Betrachtung und Ergründung der wunderbaren Ordnung des Weltenſyſtems klärte ſich ſein Leben immer ſtiller ab und löſchte endlich, in ländlicher Stille, an der Schwelle ſeines drei und ſiebenzigſten Jahres am 2. Septbr. 1816, befriedigt an ſich ſelber, aus.

Wenn Schröder auch nicht der größte deutſche Schauſpieler geweſen wäre, ſo würde ſeine menſchliche Entwicklung allein eine der merkwürdigſten Erſcheinungen bleiben.

Die Direction des Hamburger Theaters war zu Oſtern 1812 von Herzfeld übernommen worden, der ſie geſchickt und ausdauernd durch die ſchwere Leidenszeit hindurch führte, 1815 aber mit Schmidt theilte.

---

keit warf man ihm eine gewiſſe herrſchſüchtige Unbedingtheit und radikale Gewaltſamkeit vor, vielleicht aber war ſie auch hier an der Stelle, wie bei ſeiner Theaterleitung. Seine Reform drang doch hindurch und das ſogenannte gereinigte engliſche Syſtem der Maurerei trägt Schröder's Namen.

Daß dieſe alte Schulſtätte der Natürlichkeitsrichtung getreu blieb, daß, wie in Berlin und Wien, das bürgerliche Stück fort und fort in Hamburg die gediegenſte Darſtellung fand und Schröder's Geiſt darin ſich am fühlbarſten erhielt, kann uns nicht wundern. Aber die Schauſpielkunſt ſäumte auch hier nicht, ſich in all der Kraft und Geſundheit, welche die Naturtreue ihr gab, dem neuen idealen Aufſchwunge anzuſchließen.

Sophie Schröder war davon das glänzendſte Beiſpiel.

Alle Vorzüge der bisherigen Periode: die ſinnliche Lebenswärme, tiefe Innigkeit und überwältigende Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks verloren bei dieſer merkwürdigen Frau durch die gemeſſenen Formen nicht das Geringſte von ihrer Friſche und Unmittelbarkeit. Hinreißend im Sturm der Zärtlichkeit, erſchütternd im Schmerze, wahrhaft Schrecken und Grauen erregend im Zorn, Haß und Verachtung hatte ſie gleichwohl in der Recitation des Verſes eine Würde, Anmuth und Flüſſigkeit erworben, die kein Zögling der Weimar'ſchen Schule erreichte.

Freilich war ſie dabei von Sprachorganen und einer Stimme unterſtützt, welche an Kraft und Weichheit, Umfang und Biegſamkeit alle Forderungen beſchämte, aber ihr Geberden- und Mienenſpiel war nicht weniger mächtig, obſchon die etwas vollen Formen ihrer unterſetzten

Geſtalt dem Adel ihrer Haltung und Bewegungen nicht günſtig waren und ihr Mienenſpiel, wenn gleich von dem gewaltigen Blicke des ſchönen Auges unterſtützt, den etwas unedlen Ausdruck des breiten Mundes zu überwinden hatte.

Sophie Schröder iſt für dieſen Entwicklungsmoment der Kunſt darum höchſt merkwürdig, weil ſie das Ziel der Weimar'ſchen Schule auf dem Wege der Hamburgiſchen erreichte. Sie war, in der Periode der Reife und Harmonie ihrer Ausbildung*), gerade im poetiſch-rhetoriſchen Rollenfache, als Iphigenia, Phädra, Iſabella u. ſ. w. unübertrefflich, und doch war in ihr die Schauſpielkunſt nicht zur Dienerin des literariſchen Fortſchrittes geworden, ſondern hatte ſich der neuen Aufgaben völlig ſelbſtändig bemächtigt. Ihr that die ideale Form keinen Zwang an, ſie war ihr wirklich zur andern Natur geworden, und hierin bezeichnet Sophie Schröder — verglichen mit Fleck, Iffland und Frau Unzelmann — ſchon einen entſcheidenden Fortſchritt in der Kunſt**).

---

*) Dieſe Periode reichte bis in die zwanziger Jahre, von wo ab der Meiſterin dann das reine, edle Maaß in ihren Schöpfungen merklich verloren ging.

**) Sophie Schröder wurde durch die Franzoſenherrſchaft und die Drangſale der Belagerung aus Hamburg vertrieben. Sie war, als im März 1813 die Ruſſen auf kurze Zeit Hamburg beſetzten, mit der ruſſiſchen Kokarde geſchmückt auf dem Theater

Ihr zur Seite muß ein männliches Talent genannt werden, das, ebenfalls außer Berührung mit der Weimar'ſchen Schule, ſogar auf den ſüdlicheren Theatern, eine rhetoriſche Reiſe gewann, die ihm die Bewunderung von Norddeutſchland verſchaffte. Es war Ferdinand Eßlair.

Er war der Sohn eines öſterreichiſchen Beamten, 1772 zu Eſſek in Slavonien geboren, folgte ſeiner früh ausgeſprochenen Neigung zur Kunſt und betrat 1795 in Insbruck die Bühne. Durch einen Verein der ſeltenſten Gaben war er von Natur zum Heldenfach beſtimmt. Eine überragend hohe Geſtalt, ein ſchönes blaues Auge, regelmäßige Geſichtszüge, ein körniges, gewaltiges Organ, das im Ausdruck heftiger Leidenſchaft, wie der Milde, Innigkeit und gutmüthigen Zuredens gleich hinreißend wirkte.

Im Jahre 1797 erſchien Eßlair, als Mitglied einer Wandertruppe, in München, auf dem alten Theater des ~~Hackebräuers~~ Fab und erregte ſchon ſo große Aufmerkſam-

Hackebräuer auch in d. 2 Aufl. [illegible] I 131.

---

erſchienen, zum großen Jubel des Publikums; als nun die Franzoſen wieder einrückten, mußte ſie, bevor ſie im Mai Hamburg verließ, auf Befehl der Gouverneurs auch einmal mit der franzöſiſchen Kokarde erſcheinen. Sie ironiſirte ihren Gehorſam, indem ſie ſich ein Exemplar von enormer Größe anheftete. Bis 1815 war ſie danach in Prag, dann ging ſie nach Wien, wie wir bereits wiſſen.

keit, daß man ihn dem Grafen Seeau, dem Hoftheaterpachter, dringend empfahl. Dieſer aber wies ſeine Anſtellung zurück und zwar aus dem Grunde: weil für den langen Schlingel in der ganzen Garderobe keine Kleider da wären*).

Liebich in Prag nahm den Verſchmähten in demſelben Jahre auf, aber eine gewiſſe Unruhe und Unzufriedenheit, welche ſein ganzes Leben unſtät machte, trieb ihn ſchon 1800 nach Augsburg, 1806 nach Nürnberg, 1807 nach Stuttgart, dann nach Mannheim und 1814 wieder nach Stuttgart zurück. Zu dieſer Zeit hatte er den Gipfel ſeiner Meiſterſchaft erreicht, war ganz in das Fach der männlichen und älteren Helden eingerückt und hatte ſich durch Gaſtſpiele, auch in Berlin und andern nördlichen Städten, die Anerkennung als Held der neuen rhetoriſchen Epoche erworben. Karl Moor, Otto von Wittelsbach, Theſeus, Wallenſtein, Tell, Hugo in der Schuld und ähnliche Rollen waren ſeine Meiſterſtücke. Fleck's geniale Erfindungskraft, deſſen überraſchende Geiſtesblitze waren ihm nicht eigen, dagegen beſaß er das volle, ebenmäßige Gleichgewicht, das jenem mangelte, den ſichern Rhythmus der ganzen Darſtellung, welchen die neue ideale Kunſtepoche gebracht hatte.

Eßlair wurde in dem, ſeinem Naturell ſo ganz angemeſſenen Rollenfache durch ein geſundes Urtheil, einen ſichern Inſtinkt geleitet, und darum wirkten, ſo lange er ſich den immer glücklichen Eingebungen des unmittelbar poetiſchen Eindruckes gab, ſeine Kunſtwerke mit einer natürlich edlen, erfriſchenden Kraft. Unter den Künſteleien, denen er ſich ſpäterhin ſehr zu ſeinem Nachtheile ergab, machte ſich ſchon jetzt die Nachahmung der Reinecke'ſchen Manier — die Fleck und Iffland ebenfalls adoptirt hatten — geltend: gewiſſe Reden tonlos fortgleiten zu laſſen, um ihnen Nachdruck zu geben*).

---

*) Ein Seitenſtück zu Bondini's Aeußerung Band II, S. 395.

In einigen **Rollen** bezüchtigte **man ihn auch** der franzöſiſchen Declamation, warf ihm als Theſeus vor: daß er **Talma nachahme. Eßlair** hatte aber Talma nie geſehen. Die Tadler vergaßen, daß, bei vorwiegend rhetoriſchem Pathos, die Hinneigung zur franzöſiſchen Kunſt natürlich iſt, weil in derſelben dieſe Seite am weiteſten ausgebildet iſt. Hatte es doch auch die rhetoriſche Weimar'ſche Schule ſo nah liegend gefunden, ſich auf die Weiſe des théâtre français zu ſtützen: bei Darſtellung franzöſiſcher Tragedien aber iſt dieſe Hinneigung um ſo natürlicher.

---

*) Er that es im Wallenſtein insbeſondre an der Stelle, die Fleck ebenſo geſprochen: „und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder," aber auch in der Schuld wandte er dieſen Ausdruck beim Eingeſtändniß des Mordes an. Die Worte: „Kain, Kain müßt ihr ſagen!" rief er mit furchtbar erſchütterndem Tone und ließ dann wie gänzlich ſeelenmatt das Bekenntniß tonlos und raſch hingleiten: „Carlos fiel von meiner Hand."

Sophie Schröder wie Eßlair mußten in dieſer Beziehung eine Aehnlichkeit mit den Repräſentanten der Weimar'ſchen Schule haben, obſchon ſie von einem andern Principe ausgingen. Ihre Bedeutung in der Kunſtgeſchichte iſt überhaupt die der wichtigen Ausgleichung jenes Zwieſpaltes, den die neue Literaturbewegung in die Kunſt gebracht hatte; ſie haben die lebenswarme Menſchendarſtellung auf den tragiſchen Kothurn der idealen Schule geſtellt, die ſinnliche, volksthümliche Kunſt mit dem gelehrten Drama vermählt.

Aber nicht auf dieſe rhetoriſche Richtung allein ſollte die deutſche Schauſpielkunſt durch ihre Coryphäen hingedrängt werden, auch die charakteriſtiſche Productionskraft hatte ſich, wie in einem Brennpunkt, in einer wunderbaren Individualität geſammelt, welche all das geniale und bizarre Erfindungsvermögen, das an Künſtlern, wie Borchers, Schröder, Beil, Fleck, Leo, Ochſenheimer bewundert worden, in einer phantaſtiſch gereizten Steigerung zeigen ſollte.

Dies war Ludwig Devrient.

In Berlin am 15. Decbr. 1784 geboren, der jüngſte Sohn eines angeſehenen Kaufmanns, aus zweiter Ehe, hatte er das, gerade für ihn unermeßliche, Unglück: die Mutter kurz nach ſeiner Geburt zu verlieren. Sein Vater, ſchon im Alter vorgerückt, wußte ſich in das ſeltſame, widerſpruchsvolle Weſen des Knaben nicht zu finden, der ebenſo weiche Gutmüthigkeit und Eindrucksfähigkeit, als leidenſchaftliche Heftigkeit zeigte. Seine ungleich älteren Brüder hatten bereits das väterliche Haus verlaſſen, die altersgleiche Schweſter wurde nicht mit ihm erzogen, und kamen ſie zuſammen, ſo ſcheuchte der wilde Junge ſie durch ſein furchtbares Grimaſſenſchneiden von ſich, was frühzeitig ſchon ſein größtes Vergnügen war. Die Haushälterin, welche ihm die Mutter erſetzen ſollte, haßte den unbändigen Knaben und machte den ſchwachen Vater ihm feindlich geſinnt; ſo war er in den Kinderjahren unverſtanden, ungeliebt, vereinſamt und verwahrloſt, und damit der Keim zu einem zerſpaltenen Leben gelegt.

Gegen die Schule und das Lernen hatte der Knabe den größten Widerwillen, auch in die Spiele anderer Kinder miſchte er ſich ſelten, war gern allein, hockte in einem Winkel, mit ſeinen dunklen Augen vor ſich hinbrütend, oder unterhielt ſich, obſchon er noch keinen Dichter geleſen hatte, mit ſtillen Selbſtgeſprächen: Worten, Lauten, oft ohne Zuſammenhang, mit denen er ſich ſelbſt aber unſäglich rührte und erſchütterte. In die Kirche ging er gern, um die Kanzelredner zu hören. Obſchon er nichts davon verſtand — denn die Familie beſuchte nur die franzöſiſche reformirte Kirche, der ſie angehörte — ſo wirkte doch der pathetiſche Ton, die bevorrechtigte Stellung des Predigers, der horchenden Gemeinde gegenüber, befeuernd auf ihn. Er ahmte den Kanzelton in ſeinen wilden Monologen zu Haus und im Freien nach, ſuchte ſich dazu gern einen erhöhten Standpunkt, mit beſonderer Vorliebe aber wählte er den Baum, der auf dem Hofe des väterlichen Hauſes ſtand. Dazu bemalte er ſich das Geſicht mit Ruß und ſchrie ſo von dem Baume herab, unter den entſetzlichſten Grimaſſen und den [illegible]deſten Bewegungen, Reden voll pathetiſchen Unſinns und eingeflochtenen wilden Poſſen, zum Staunen und Ergötzen der Nachbarskinder, kam endlich zum Umſinken erſchöpft herab, um den Zorn der Wirthſchafterin über den Lärm und die beſudelte feine Wäſche auszuhalten.

Die häusliche und Schultyrannei brachte eines frühen Morgens den Knaben zu dem Entſchluſſe: davon zu laufen. Aber es gereute ihn bald. Er hatte nicht gefrühſtückt, im Thiergarten ſchon trieb ihn Hunger und Durſt die Bierneigen auszutrinken, welche vom vorigen Tage auf den Wirthshaustiſchen der ſogenannten Zelten ſtehen geblieben waren. So ſtellte ſich bald das Heimweh ein und er ließ es ſich gefallen, daß ein Bekannter des väterlichen Hauſes, der ihn in dem nur eine Stunde von Berlin entfernten Charlottenburg traf, ihn zurückbrachte.

Indeß hatte dieſer kindiſche Fluchtverſuch doch gute Folgen. Sein älteſter Bruder Philipp, ſein einziger Schutz in den häuslichen Stürmen, war in der Beſtürzung über das Vermiſſen des Knaben herbeigerufen worden, er hatte die Wirthſchafterin aus dem Hauſe werfen wollen, hatte des Vaters Sinn erſchüttert, und als der kleine Flüchtling zurückkam, fand er ſehr unerwartete Verzeihung und wurde nun zu einem Lehrer der königlichen Realſchule in Penſion gebracht.

Er lernte blutwenig; aber Gellert's Gedichte geriethen in ſeine Hände und damit endlich ein Gegenſtand für ſein Declamationsverlangen. Seine Lieblingsfabel: „Ein Wandrer bat den Gott der Götter ꝛc.", bezeichnet den Wendepunkt des innern Lebens in dem Knaben, an der Recitation dieſes Gedichtes kam es ihm zum Bewußtſein: wonach ſeine ganze Seele verlangte.

Nach einigen ſchlecht genützten Schuljahren trat er als Lehrling in des Vaters Handlung. Aber hier zeigte er ſich ſo wenig tauglich, machte ſo viele dumme Streiche, daß der erzürnte Vater ihn nach Potsdam in die Lehre zu einem Poſamentier gab, „damit er gut thun lerne." Hier mußte das wilde Jünglingsgenie Schnur drelliren und Knöpfe beſpinnen; ſein einziges ſtilles Ergötzen war: ſeines Meiſters Coloniſtenfranzöſiſch abzulauſchen und nachzuahmen. Abends mußte er mit der Laterne den Meiſter aus der Reſſourceabholen, und oft hat er unterwegs an dem Geländer des Canales lange zaudernd geſtanden und mit dem Entſchluſſe gekämpft: in das dunkle Waſſer hinabzuſpringen. Endlich beſann er ſich ſeiner Knabenkühnheit und lief abermals davon. Nach einigen Mühen fand der Bruder Philipp ſeine Spur und endlich ihn ſelbſt in Wittenberg, nah dem Thore, als Gehülfen einer alten Hökerin. Nach Berlin zurückgebracht, ertrug er den Zwang einer peinlichen Geſchäftsordnung nicht lange, ſein Sinn ſchweifte in unbeſtimmtem Verlangen nach ungewöhnlichen, außerordentlichen Dingen umher und ehe man ſich's verſah hatte er ſich bei den Kanonieren anwerben laſſen. Der damaligen Stellung des Militairs nach war die Familie entſetzt: eins ihrer Mitglieder mit der rothen Halsbinde zu ſehen. Bruder Philipp trat dann wieder ins Mittel und machte ihn frei.

Ein anderer ſeiner Brüder, welcher die Commandite des Handlungshauſes in Brody leitete, erbot ſich, den jungen Taugenichts mit ſich zu nehmen, um ihn nach einem veränderten Syſtem zu beſſern. Das Unternehmen war nicht glücklich. Der bisherige thörichte Zwang wurde nun mit einer ebenſo thörichten Freiheit und einem unvorſichtigen Vertrauen vertauſcht. Das Einkaſſiren bedeutender Summen wurde ihm überlaſſen, ohne Aufſicht und Leitung gerieth er in Geſellſchaft ruſſiſcher Offiziere, wo ihm die Neigung zum Trunke eingeimpft wurde, die ſein ganzes ſpäteres Leben verwüſten ſollte. Man ſchmeichelte ihm mit ſeiner Stellung als Repräſentanten eines angeſehenen Handlungshauſes, die ihm die Rangordnung des Offiziers gäbe, und um derſelben Ehre zu machen trieb der junge Mann ſich in einer glanzenden Civiluniform in dieſer Geſellſchaft umher, bis alles Geld, das er in Händen hatte, verſpielt und verſchwelgt, theils in ſeiner leichtſinnigen Gutherzigkeit verborgt und verſchenkt, obenein noch eine bedeutende Schuldenlaſt aufgehäuft und damit mehr als ſein künftiges Erbtheil durchgebracht war.

Der Bruder, welcher dies verunglückte Freiheitsexperiment mit ihm gemacht, nahm ihn mit nach Leipzig. Hier wandte ſich ſein Leben. Er ſah Ochſenheimer ſpielen; und was Fleck und Iffland ſchon in Berlin auf ihn gewirkt, vollendete das Anſchauen eines ihm verwandten Naturells. Der dunkle Trieb ſeines ganzen Weſens reifte zum klaren Entſchluſſe in ihm, heimlich verließ er Leipzig und meldete ſich in Naumburg bei der Lange'ſchen Geſellſchaft.

Der Schauſpieler Weidner, der hier die erſte Stelle einnahm, bewies ſich dem Anfänger, ſeinem Landsmanne, freundlich, leitete ſeine erſten Schritte und ſo trat **Ludwig Devrient in Gera am 18. Mai 1804***) unter dem Namen Herzberg als Bote Iſabella's in „die Braut von Meſſina" zum erſten Male auf. Er ſprach faſt unhörbar leiſe und hatte, nach ſeinem eignen Ausdrucke, offenbar zwei Beine und einen Arm zu viel; der zweite war ſo glücklich, ſich auf einen Stab zu ſtützen, den ihm der erfahrne Weidner in die Hand gegeben.

---

*) Die Angaben ſchwanken zwiſchen 1802, 3 und 4.

Mehrere zweite Liebhaberrollen, die er zunächſt ſpielte, ſtanden ſeinem excentriſchen Weſen überaus ſchlecht, und gewiſſe mäcenatiſche Kunſtkenner in Zeitz und Rudolſtadt, wohin die Geſellſchaft ebenfalls zu ziehen pflegte, ſprachen ihm alles Talent ab. Einmal wurde er ſogar ausgepfiffen; ſeine Verzweiflung kannte keine Grenzen, weinend wie ein Kind wollte er, mitten im Stücke, zum Hauſe hinaus, die Bühne nicht mehr betreten, nur unter vereintem Zureden gelang es ihn, halb mit Gewalt, wieder aus der Couliſſe zu ſchieben.

Weidner richtete ſeinen Muth auf, trieb ihn an, die Liebhaberrollen aufzugeben und dem charakteriſtiſchen Talente zu vertrauen, das er in ihm wahrnahm; gab ihm Anweiſungen es zu benutzen, und als ſein Zögling in der Rolle des Grafen Schmetterling im Singſpiel „die Jagd" den erſten Beifall erhielt, bewog er ihn zu dem Opfer: das Liebhaberfach ganz fahren zu laſſen, worin er für ſein Leben gern geblieben wäre.

Nun fing er an, Intriguants und komiſche Rollen zu ſpielen, und mit reißender Schnelligkeit entwickelte ſich ſein Talent. Boſſann, der Director des Hoftheaters in Deſſau, wurde aufmerkſam auf ihn, ließ ihn 1805 als Paolo Manfrone im Bayard debütiren und engagirte ihn mit 6 Thlr. wöchentlichem Gehalte als ſeinen Subſtituten im erſten Charakterfache.

Hier verſuchte er ſich zuerſt an größeren Aufgaben: dem Geizigen, Franz Moor, Secretair Wurm u. ſ. w. und kämpfte mit den Vorbildern Iffland's und Ochſenheimer's, deren Eindrücke ſein Nachahmungstalent allzufeſt gehalten hatte. Er verzagte darüber an aller eignen Schöpfungskraft, verzweifelte an wahrem Kunſtberufe in ſich und die hypochondriſche Zerriſſenheit, welche ſein ganzes Leben verdüſterte, zeigte ſich ſchon in dieſer Zeit vollkommen ausgebildet. Der Beifall des Publikums freute ihn wenig, er fand darin einen Grund mehr: unzufrieden mit dem zu ſein, was er leiſtete. Aus finſterem Brüten entriß er ſich durch Wein und Wirthshausgeſellſchaft, und ohne eigentliche Freude daran zu haben, büßte er dieſe Erregung, die ihm Bedürfniß war, mit früher Zerſtörung ſeiner Geſundheit, ſowie ſeiner ökonomiſchen Verhältniſſe. Darüber gerieth er dann wieder in die tiefſte Hypochondrie, aus welcher er ſich nur durch den Kreislauf der nämlichen Zuſtände wieder aufzureißen wußte.

Ein Brief ſeines Vaters, der ihm Verzeihung und Bezahlung ſeiner Schulden verhieß, wenn er das Theater verlaſſen wolle, machte ihn total ſchwankend. Noch hatte er keine Ueberzeugung von ſeinem wirklichen Berufe erlangt, der Sturm, den des Vaters Güte auf ſein Herz machte, erſchütterte ihn heftig. Verſtört und mit rothgeweinten Augen kam er zu ſeinem Freunde Funk, von ihm die Entſcheidung uber ſein Schickſal verlangend. Da dieſer ihn aufforderte, der Kunſt getreu zu bleiben, ſo ſetzte er ſich ſelbſt noch eine Prüfungsaufgabe. Die Rolle des Kanzler Fleſſel in Iffland's Mündeln, die er von keinen ſeiner Vorbilder geſehen; ſie ſollte entſcheiden, ob er mehr als ein Copiſt ſei. Der Erfolg und das Urtheil ſeines Freundes gewannen ihn der Kunſt, und von dieſer Rolle datirte eine freiere Bewegung von Ludwig Devrient's Genie.

Im J. 1807 verheirathete er ſich mit der Tochter des Muſikdirectors Neefe, einer unbedeutenden Schauſpielerin, aber einem Mädchen von weiblichen Vorzügen. Seine Freunde hofften davon die Löſung aller Zerrüttungen ſeines Lebens. Er nahm ſeinen Familiennamen wieder an und es hatte den Anſchein, als ſollte er mit dem ehelichen Glücke, Gleichgewicht in ſich und den bürgerlichen Verhältniſſen finden.

Er war dazu nicht geboren. Ihm war beſtimmt, in den wichtigſten Momenten des Lebens Schiffbruch zu leiden und auf den Trümmern ſeines Glucks und ſeines Friedens das Denkmal ſeines Ruhmes zu errichten.

Die Geburt ſeiner einzigen Tochter raubte ihm ſeine Frau, ſtürzte ſeine Häuslichkeit und ſchleuderte ihn, doppelt erregungsbedürftig, in das regelloſe aufreibende

Leben zurück. Seine wachſende Schuldenlaſt trieb ihn endlich ſo ſehr in die Enge, daß er zu dem verzweifelten Mittel griff: durchzugehen. Zur Entſchuldigung dieſes Schrittes möge es gelten: daß er in Breslau, wohin er ſich wandte, Verhältniſſe einging, welche ihm die Bezahlung ſeiner Schulden möglich machten, die er in Deſſau nie geleiſtet hätte, wo er es nicht über 10 Thlr. Wochengehalt brachte.

In Breslau debütirte er zu Anfang des Jahrs 1809 als Franz Moor, und hier entfaltete ſich nun die ganze Fülle ſeiner Genialität in ungehemmter Ausdehnung.

Das Breslauer Theater, bis 1807 von dem außerordentlich fähigen Profeſſor Rhode, jetzt vom Regierungsrath Streit geleitet*), ſtand auf einer geachteten Stufe. Scholz und Schwarz gehörten ihm an für die alten Fächer, Julius und Thürnagel für die jugendlichen; zu ihnen traten wichtige Talente. Schmelka, der in Wien an den dortigen Komikern ſeine volle Ausbildung gefunden, Lenz mit ſeiner Frau auf einige Jahre, Becker von Weimar und Leo auf kürzere Zeit, ſpäter Anſchütz, der damals im jugendlichen Heldenfache excellirte.

---

*) Den Theaterſtatuten zufolge wurde der Director immer nur auf drei Jahre von den Actionären gewählt.

Die Regie wurde bis 1810 vom alten Scholz, dann ein Jahr von Becker, von 1811 an von Julius geführt.

Der enthuſiaſtiſche Beifall, den Ludwig Devrient in Breslau fand, eröffnete ihm das weiteſte Gebiet der verſchiedenſten Rollenfächer, drängte ihn oft zu Aufgaben, die ſeiner nicht würdig waren, verführte ihn auch zu ſolchen, die ſeiner künſtleriſchen Individualität durchaus nicht zuſagten. Dahin gehörten alle, welche gleichgewichtige, edle Haltung in Rede und Geberde, Anſtand, Würde oder Weltton forderten. Er war ein Antagoniſt der Weimar'ſchen Schule und alle blos rhetoriſchen Rollen mißlangen ihm. Er beſaß weder Anmuth noch Adel und Flüſſigkeit der Rede, ſeine Sprache hatte einen hohlen, naſalen Kehlton und ſtieß auf die Accente, wodurch namentlich der Vers nicht ſelten zerriſſen wurde. Ideale Menſchheit in reinem Ebenmaße darzuſtellen, war Ludwig Devrient's Beſtimmung nicht, die ſchöne Form ſtand ihm nicht zu Gebote; ſein Geiſt jagte mit einer Art von dämoniſcher Luſt an den Grenzen des Menſchlichen nach ſeinen extremen Erſcheinungen.

Das Außerordentliche, Entſetzliche, Grauſenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinſten, leiſeſten Zügen, bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks, das war das Gebiet, welches er mit der genialſten Charakteriſtik und wahrhaft poetiſchem Humor beherrſchte. Hier diente das ſpröde Organ mit der erſtaunlichſten Biegſamkeit den mannichfachſten Stimmveränderungen, die ſchmächtige, mittelgroße Geſtalt vermochte ſich in hundert verſchiedene Figuren förmlich zu verwandeln, das längliche Geſicht, mit den etwas ſchlaffen Wangen, der krummen ſpitzen Naſe, die von der Höhe des Naſenrückens an ſeltſam ſeitwärts herabgebogen war, verwandelte ſich, trotz dieſer ausgeprägten Phyſiognomie, nicht nur für jede Rolle, nein von einer Miene zur andern im wunderbarſten fliegenden Muskelſpiele. Das große, feurige Auge, ſchwarz, wie das reiche, weiche Haupthaar, in frappanteſtem Rapport mit dem unausſprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte wahrhaft erſchreckende Blitze der wildeſten Leidenſchaft, des grimmigſten Hohnes ſchleudern, aber auch mit der liebenswürdigſten Schalkheit freundlich anziehen.

Die durchaus dämoniſche Gewalt in Ludwig Devrient's künſtleriſcher Perſönlichkeit machte es möglich, dem Charakter des Franz Moor in ſeiner Darſtellung eine bis dahin, wohl auch vom Dichter nicht geahnte hochpoetiſche Anziehungskraft und individuelle Wahrheit zu verleihen. Dieſe Rolle muß als die Spitze ſeiner tragiſchen Meiſterſchaft betrachtet werden; die ganze Kühnheit ſeiner Fantaſie, die ganze Unfehlbarkeit des Griffes bis in die grauenvollſten

Tiefen der menſchlichen Natur hat er in dieſer Schöpfung dargethan *).

Dieſelben Schauer dämoniſcher Offenbarungen trugen andere ſeiner Werke: die Wahnſinnsſcenen des Lear, die geſpenſtige Geſtalt des Oberrichters Gottlieb Cooke, die furchtbare, mitleidswerthe Wuth des Shylock und manche der erſtaunlichen Productionen ſeiner ſpäteren Berliner Periode.

Vergleicht man damit die ſaubere, bis ins Kleinſte gehende treue Genremalerei in ſeinem Juden Schewa, die rührende Naivetät und Gutherzigkeit des armen Poeten, die drollige, gutmüthige Verwirrtheit in Rollen wie Baron Scarabäus, ſieht man, daß er poſſenhaften Rollen, wie der Nachtwächter, Schneider Fips u. ſ. w., den feinen Reiz der ſicherſten Charakteriſtik anzuerſchaffen wußte, daß Wiener Chargen, wie Schneider Kakadu und Rochus Pumpernickel ihn zum Volkskomiker machten, und nicht nur das Publikum, ſondern auch ſeine Mitſpieler dergeſtalt mit Gelächter überwältigten, daß dadurch Pauſen in der Darſtellung entſtanden: ſo kann man den Umfang des Genies ermeſſen, mit welchem Ludwig Devrient ſeinen Einfluß auf die Kunſtentwicklung äußerte.

---

*) Ludwig Rellſtab hat im II. B. ſeiner Blumen- und Aehrenleſe (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836) das treueſte Bild davon gegeben; ſo weit eine Beſchreibung es liefern kann.

Dieſer Moment tritt weſentlich im April des Jahres 1815 ein, da er die von Iffland ihm bereitete Stellung in Berlin einnahm*). Was er auf dieſe Epoche gewirkt, kann nur im Zuſammenhange mit den übrigen Erſcheinungen derſelben verſtanden werden, die ſeiner Kunſt außerdem eine immer reichere Entfaltung gaben. Aber in einem Punkte, und in einem höchſt bedeutenden, war ſeine Individualität ſchon in ſeiner Breslauer Periode vollendet: in dem der künſtleriſchen Geſinnung.

Wie in Ludwig Devrient noch einmal die ganze Kraft der Intuition in der Schauſpielkunſt ſich äußerte, — dies totale Aufgeben in den darzuſtellenden Charakter, dies völlige Hineinleben durch unmittelbare innere Anſchauung, wobei die Fülle der frappanteſten Naturmotive wie unwillkürlich hervortraten und dem Zuſchauer die vollſtändigſte Täuſchung des Lebens brachten — ebenſo erſchien in Ludwig Devrient noch einmal die ächt künſtleriſche Liebe und Treue. Prätenſion und Beifallsbuhlerei war ihm fremd. Sein Spiel war überaus effectvoll, von einem glühenden Colorit, jene Beſcheidenheit der Natur, worin Schröder's Schöpfungen ſich auszeichneten, hatten ſeine Geſtalten nicht; ſie waren im Gegentheile ſtark markirt, verriethen des Meiſters gereizte und aufs Aeußerſte geſpannte Auffaſſungsweiſe und balancirten oft auf der haarſcharfen Grenze zur Uebertreibung, die er allein mit ſichrer Kraft inne zu halten vermochte — aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er *ſah* die Menſchen ſo, wie er ſie gab, keine Abſicht: dadurch Effekt zu machen, kam in ſeinen Sinn.

---

*) Bei Gelegenheit eines Beſuches bei ſeiner Familie, im Juli 1808, hatte er, auf Iffland's Aufforderung, ſchon einmal in Berlin geſpielt, aber nur die kleine Rolle des Hanſich in Kotzebue's Strandrecht

Ihm war es nur um ſein Kunſtwerk zu thun. Sein Studium einer Rolle war ein unausgeſetzter Umgang mit dem Menſchen, den er ſich dafür erfunden hatte. Er verkehrte mit ihm im größten Behagen und mit wahrer Zärtlichkeit. Er bildete die Geſtaltung ſeiner Phantaſie nicht aus, er ſchmückte ſie nicht mit Einzelheiten, nein, er nahm dieſe von Tage zu Tage an ihr wahr; ſie gingen ihm an ihr auf zu ſeiner herzlichſten Luſt, die er dann das dringendſte Bedürfniß hatte mitzutheilen. So trat er endlich mit der Geſtalt, die er ſich angelebt hatte, vor das Publikum hinaus, er führte ſie auf mit der Freude und dem Wohlgefallen, womit man ein liebes Kind den Leuten zeigt. Er ließ ſie vor dem Publikum ſich ausleben, wie ſie vor ihm gelebt hatte, wie ſie *ihm* gefallen hatte und anders nicht.

Ludwig Devrient ſchien beſtimmt, durch die Treue und die Reinheit ſeines Vortrages wieder gut zu machen, was Iffland's Beiſpiel Gefährliches gehabt. Da war keine Prätenſion, kein Beſtreben die Aufmerkſamkeit vornehmlich an ſich zu feſſeln, keine kokette Manieren, keine Moſaik von einzelnen ſorgſam bereiteten Momenten: Ludwig Devrient's Spiel ging lediglich aus der Natur und conſequenten Nothwendigkeit ſeiner Geſtalten hervor, wie er ſie nun einmal erfunden hatte. Er lebte ſeine Rollen, er ſpielte ſie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunſtgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemeſſen waren, deren er ſich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewiſſen Geltung zu bringen; oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meiſterlich verſtand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leiſten konnte, mißlang ihm auch total, in gewiſſen declamatoriſchen und Repräſentationsrollen war er förmlich ſtümperhaft; die künſtleriſche Technik war nur da im höchſten Maße in ſeiner Gewalt, wo er ſich der innerſten Lebensnerven und Lebensgeheimniſſe einer Menſchengeſtalt bemächtigt hatte.

Wir haben an Ludwig Devrient die Verſtörung ſeines rein menſchlichen Lebens tief zu bedauern, ſein künſtleriſches Sein dagegen — für das er eigentlich nur da war — zeigt uns das Muſter einer unerſchütterlichen Moralität. Die Reinheit, ja man muß es ſo nennen: die Keuſchheit ſeiner Muſe gab ſich nur der wahren Liebe hin, niemals hat ſie um äußern Vortheil, um den Beifall der Menge, um den Triumph des Augenblickes auch nur die leiſeſte Gunſt gewährt oder die Decenz ihrer ſich ſelbſt getreuen Natur verletzt.

So ſehen wir denn in dieſem wichtigen hiſtoriſchen Momente, nach dem Befreiungskriege, als Deutſchlands Nationalleben eine neue Geſtalt zu gewinnen verſprach, auch die Schauſpielkunſt in ruhmwürdigen Vertretern der neuen Zeit ſich anbieten. *Ludwig Devrient, Sophie Schröder* und *Eßlair* ſind die Heroen der neuen Entwicklungsphaſe. In dieſen drei großen Häuptern zeigt ſich die Schauſpielkunſt den Aufgaben des neuen romantiſchen Drama's, in ſeiner antiken und mittelalterlichen Miſchung, vollkommen gewachſen. Das poetiſch erhabene Pathos, wie die phantaſtiſch bizarre Charakteriſtik waren in ihnen mit gleicher Stärke vertreten.

X.

Ausgang der Weimar'ſchen Schule.

(1805—1817).

Es bleibt nur noch übrig, die Fortentwicklung und Vollendung der Weimar'ſchen Schule zu verfolgen, um über den Standpunkt, auf welcher wir hier die Schauſpielkunſt verlaſſen, orientirt zu ſein.

Schiller's Tod ſchien ſeinem Freunde eine doppelt ſtarke Verbindlichkeit aufzuerlegen die ſiegreich eingeſchlagene Richtung thätig zu verfolgen. Das Repertoir erweiterte ſich fort und fort. Am 8. Juni 1805 wurde Shakeſpeare's Othello gegeben, nach der Ueberſetzung von Johann Heinrich Voß, welche noch unter Schiller's angelegentlichem Beirathe vollendet und nach ſeiner Anweiſung für die Bühne eingerichtet worden war*).

Im Januar 1806 erſchien Einſiedel's Bearbeitung von Corneille's Cid, im Februar Goethe's Epimenides Erwachen, im April die Gefangenen des Plautus von Einſiedel und König Johann in Schlegel's Ueberſetzung, im Mai Fiesko, der ſeit Bellomo's Zeit nicht geſpielt worden war und Schiller's Glocke, von Goethe zu dramatiſcher Darſtellung, als eine Gedächtnißfeier für den großen Verſtorbenen, eingerichtet. Stella wurde in letzter Umarbeitung mit tragiſcher Kataſtrophe gegeben, von deren Nothwendigkeit Goethe ſich bei der vorjährigen Aufführung überzeugt hatte.

---

*) Faſt unbegreiflich erſcheint unter den Schiller'ſchen Abänderungen die, wonach der vierte Akt mit der Ohnmacht Othello's begann, welche durch Jago's Worte: Sei wirkſam Arzenei u. ſ. w. hinlänglich erläutert ſein ſollte. „Wir ſchließen," ſo theilt Voß Schiller's Meinung mit, „aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Urſache, ſtatt daß uns im Originale Urſache und Wirkung, auf eine faſt zu freie Art, vor Augen geführt werden." Hier, wo gerade die Steigerung der Wuth und Verzweiflung bis zur Ohnmacht die wichtigſte Aufgabe für die Kunſt iſt, ſoll uns ihre Urſache als anſtößig verheimlicht, die Ohnmacht ſelbſt uns als eine vollendete Thatſache hingeſtellt werden und dem Zuſchauer überlaſſen bleiben, auf eine furchtbare Urſache zu ſchließen! Es iſt unmöglich einen großartigen Moment ächtdramatiſcher Charakteriſtik mehr zu verkennen und undramatiſcher umzugeſtalten. Auch dieſes Beiſpiel lehrt wieder, wie die Weimar'ſchen Freunde Shakeſpeare betrachteten.

Hier unterbrachen die Kriegsunruhen die Thätigkeit des Theaters, freilich nur auf einige Monate, aber ſie erholte ſich doch nicht wieder zu jenem raſtloſen Fortſchrittseifer, den Schiller hineingebracht hatte. Ein Glück war es, daß das Princip der neuen Schule in einigen ihrer Zöglinge ſchon ſo tief Wurzel geſchlagen hatte, daß von ihnen ſelbſt wichtige Unternehmungen in Anregung gebracht wurden. Unter dieſen zeichnete ſich, als den ächten Repräſentanten der Goethe'ſchen Schule, Pius Alexander Wolff ganz beſonders aus.

In Augsburg 1782 geboren, in gebildetem Kreiſe zum gelehrten Stande erzogen, hatte der Hang zur Poeſie und zur Bühne ihn 1804 Goethe zugeführt, der ſowohl ihm als dem jungen talentvollen Grüner eine vorzugsweiſe Sorgfalt zuwandte. Grüner verließ Weimar und das regelmäßige Studium zu bald, Wolff hingegen fand darin die durchaus angemeſſene und raſche Ausbildung ſeiner Fähigkeiten.

Er war körperlich nicht vortheilhaft begabt. Die ſchmächtige Geſtalt, der lange Hals, die, wenn gleich regelmäßigen, aber nicht ſchönen Züge des Geſichtes machten immer einen dürftigen, kränklichen Eindruck, nur das große braune Auge ſprach von innerer Kraft und Wärme. Die Stimme war flach, in reflectirender oder von ſanfter Empfindung bewegter Sprache angenehm, bei leidenſchaftlichen Ausbrüchen aber ſchlug ſie um und bekam eine Art von kindiſchem Ausdruck. Von den naturaliſtiſchen Wirkungen durch bloß ſinnliche Kunſtmittel, war Wolff gänzlich abgeſchnitten, um ſo glänzender trat in ihm die neue Richtung hervor: durch den Geiſt des Gedichtes, durch regelrechte, aber anmuthige Behandlung der Form, durch feinen Verſtand und zartes Gefühl den Darſtellungen idealen Werth zu geben. Das Versſtück war demnach ſein eigenthümliches Gebiet, die höhere Gedankenregion diejenige, in welcher er ſich mit dem meiſten Vortheil bewegte. Goethe ſagte zu Eckermann: daß er Wolff allein im eigentlichen Sinne ſeinen Schüler nenne, daß dieſer ganz in ſeine Maximen eingedrungen geweſen, ganz in ſeinem Sinne gehandelt habe und daß es ihm ſelbſt unmöglich geweſen ſei: ihm nur den Schein eines Verſtoßes gegen die Regeln abzuliſten, welche er ihm eingepflanzt habe. So lag denn eine feine Conſequenz der künſtleriſchen Beziehungen darin, daß Wolff's Darſtellungen den Charakter der dramatiſchen Gedichte aus Goethe's Weimar'ſcher Periode theilten. Auch ſeine Geſtalten trugen das Bewußtſein von ſich ſelbſt an der Stirn; unmittelbare, täuſchende Lebenswärme athmeten ſie nicht; man hätte ſie oft nur: durch Rede und Geberde gegebene Interpretationen des Gedichtes nennen können.

Dieſer Richtung entſprach ein Unternehmen, das Wolff ſchon längſt mit Vorliebe im Herzen trug, und das ihm gelang, während der Theaterferien, welche der Krieg erzwang, zur Ausführung zu bringen: ein Werk, deſſen zartes Leben tiefen Frieden zu fordern ſchien, mitten in den gewaltſamſten Erſchütterungen: die Darſtellung von Goethe's Torquato Taſſo.

Goethe hielt das Gedicht, wegen ſeiner vorherrſchenden Innerlichkeit, ſeines Mangels an ſceniſcher Bewegung und dramatiſchem Abſchluß, ungeeignet zur Aufführung; er hatte das Studium der Rollen nur für ein allgemeines, zur Vervollkommnung der Versſprache in der Kunſtgenoſſenſchaft angeſehen und in dieſem Sinne geleitet. Nun überraſchte ihn das Andrängen der Künſtler — Wolff an ihrer Spitze —: ihnen die theatraliſche Darſtellung zu erlauben. Unwillig gab er endlich zu, was er für unmöglich erklärte, doch die erſte Aufführung am 16. Febr. 1807 bewies, daß durch liebevoll anhaltendes Studium die Schauſpielkunſt ſelbſt ſo fein gewobenen Stoffen noch eingenthümliches Intereſſe zu verleihen vermöge.

Auffallend war es hierbei aber wieder, daß bei der an ſich nothwendigen Verkürzung des Stückes, jene Stellen unterdrückt worden waren, welche den Charakter des Taſſo bis zur Unliebenswürdigkeit überreizt, empfindlich und von ungerechter Heftigkeit übermannt zeigen. Beſonders im letzten Akte. Mochte Wolff auch gern allzu leidenſchaftlichen Ausdruck vermeiden, ſo trat doch aus dieſem Verfahren wieder die Gleichgültigkeit für das charakteriſtiſche Element, dem deklamatoriſchen gegenüber, hervor.

Wolff hatte ſich mit Amalie Malcolmi verheirathet*); beider künſtleriſches Naturell drängte zu gemeinſamer Richtung und ſo traten beide immer mehr als die hauptſächlichſten Vertreter der Weimar'ſchen Schule an die Spitze des Perſonals.

In demſelben Jahre, als in dem gelungnen Experiment der Taſſo-Aufführung der ideale Fortſchritt ſeinen Gipfel erreicht hatte, nahm die Geſellſchaft Leipzig zum Ziele ihrer Sommerwanderung, wo auch die Boſſann'ſche von Deſſau — bei welcher Ludwig Devrient ſich befand — periodenweis zu erſcheinen pflegte. Hier trat die Weimar'ſche Schule zum erſtenmale in einen förmlichen Kampf gegen den breit ausgetretenen Naturalismus, an den ein ſtimmfähiges Publikum ſich völlig gewöhnt hatte. Hier waren Vergleichungen mit anerkannten Talenten wie Chriſt, Ochſenheimer, Opitz, Haffner, Frau Hartwig u. ſ. w. auszuhalten. Die älteren Naturaliſten der Weimaraner: Malcolmi und Genaſt, waren nicht mehr kräftig genug jenen die Spitze bieten zu können, die Idealiſten aber waren noch jung, der

---

*) Sie war zuvor mehrere Jahre mit Becker verheirathet geweſen, der nun ſeine dritte Frau, eine brillante Coloraturen Sängerin nahm, mit welcher er bald darauf nach Breslau und Hamburg ging. Er ſpielte im Taſſo den Antonio.

Zwang der Schule in ihnen noch nicht überwunden, und ſo fehlte es denn im Leipziger Publikum nicht an heftigen Angriffen gegen „die eintönige, geſangartige Declamationsmanier“, den „ſylbenzählenden Predigerton“, gegen das „Abgemeſſene und Marionettenhafte dieſer Seminarkünſtler“, wie man ſie ſchalt. Man ſagte: die Aufführungen der Tragödien ſeien nur Leſeproben im Coſtüm, das prätenſiöſe Mantelſpiel, das unausgeſetzte Adreſſiren an das Publikum, das kalt formelle Theaterdecorum hebe alles Leben auf und gehe förmlich darauf aus: jede Möglichkeit einer Täuſchung abzuſchneiden. Im Luſtſpiele dagegen, ſagten die Gegner, bringe die ſyſtematiſche Entfernung von der Natur eine poſſenhafte Uebertreibung, förmliche Karrikatur in Sprache und Benehmen und Geſtaltung hervor. So lehre die Weimar'ſche Schule eigentliche Menſchendarſtellung nicht, ſondern wolle nur ſyſtematiſche Einführung gewiſſer Formen, welche, dem antiken Theater entnommen, alle Mannigfaltigkeit der Lebenserſcheinungen in die beiden grell abgeſonderten Gattungen der Declamationstragödie und der Poſſe einzwängen.

Dieſe Angriffe waren übertrieben, aber ſie waren nicht ohne Grund *). Dagegen fanden die Weimar'ſchen Schauſpieler bei den für die neue literariſche Periode

---

*) Man findet ſie am vollſtändigſten in der 1808 anonym erſchienenen Schrift: „Saat von Goethe geſäet u. ſ. w.“

Begeiſterten, bei der Univerſität und Allen, welche der Plattheiten der Secunda'ſchen Geſellſchaft überdrüſſig waren, lebhafte Anerkennung und Unterſtützung. Das höhere poetiſche Leben, die vorherrſchende Geiſtigkeit der Intention, die rhythmiſche Harmonie in ihren Darſtellungen mußte jedenfalls anerkannt und als ein entſchiedener Fortſchritt der deutſchen Kunſt begrüßt werden. Da außerdem die Weimar'ſche Oper ſich ungetheilten Beifall erwarb, ſo kehrte die Geſellſchaft mit der ehrenvollſten Anerkennung zurück.

Ein Verſuch, in demſelben Jahre, dem Kraftgenie Heinrichs von Kleiſt mit ſeinem zerbrochenen Kruge auf der Weimar'ſchen Bühne Bahn zu machen, ſchlug gänzlich fehl. Der hypochondriſche Dichter ſchob die Schuld davon auf Goethe und ließ ſich ſo weit hinreißen ihm eine Ausforderung deshalb zu ſchicken.

Nachdem das Jahr 1808 an Arbeiten des Fortſchrittes nur Wanda von Z. Werner gebracht hatte, wurde am 30. Januar 1809 der Verſuch mit Aufführung der Antigone des Sophokles in einer Ueberſetzung von Peucer gemacht. Die Chöre waren zum größten Theile hinweggelaſſen oder einzelnen Sprechern zugetheilt, wie in Schiller's Braut von Meſſina. Durch dieſe Verletzung der volksthümlich geſchloſſenen Eigenheit der antiken Tragödie war der Eindruck bei Kennern und Nichtkennern gelähmt.

Erfolgreicher war die Aufführung des Hamlet in Schlegel's Ueberſetzung. Hier war Wolff wieder ganz auf ſeinem Gebiete, obſchon er, ſeinem Naturell gemäß, die ſich ſelbſt aufreibende Leidenſchaft des Charakters gegen die reflectirende Seite deſſelben ganz zurückſtellte. In demſelben Jahre wurden auch Verſuche mit bibliſchen Dramen gemacht, mit dem Saul des Alfieri in Knebel's Ueberſetzung und dem Jephta von Robert; denn die Veredlung, welche die Bühne erfahren, das Gelingen von Ifflands Wageſtück: Luther auf's Theater zu bringen, ermunterte das Beſtreben: die Wiedereinführung der Darſtellung des Heiligen anzubahnen.

1810 brachte Voltaire's Zaire in Peucer's Ueberſetzung und Werner's 24. Februar, an ſeinem Tage aufgeführt; dieſen fortzeugenden Erſtling der modernen Schickſalstragödie. **1811** im Wetteifer mit dem Holbein'ſchen Theater in Würzburg, Calderon's ſtandhaften Prinzen. Das Unternehmen war jahrelang und ſorgfältig vorbereitet worden und erregte in der äſthetiſch gebildeten Welt große Senſation. Wolff als Repräſentant der Titelrolle hatte den größten Antheil daran; der Darſtellung eines erhabenen Märtyrerthums eignete ſeine ganze Individualität. Mit dem Leben ein Traum wurde im März des nächſten Jahres fortgefahren, Calderon unſerm Repertoir einzuverleiben, nachdem am 1. Febr. Romeo und Julia, nach Schlegel's

Ueberſetzung, in einer Bearbeitung von Goethe erſchienen war, welche das allerauffallendſte Zeugniß lieferte, in welcher bedingten Weiſe Goethe die Brauchbarkeit Shakeſpeare's für unſere Bühne verſtand.

Merkwürdig iſt, daß in dieſer Arbeit eine Annäherung an den höfiſchen Staatsactionsgeſchmack des ſiebzehnten Jahrhunderts hervortritt und die Art, in welcher Goethe glaubte das Shakeſpeare'ſche Original beſchneiden, verändern und mit Neuem ausſtatten zu müſſen, in weſentlichen Momenten eine unwiſſentliche Uebereinſtimmung mit jener älteſten Bearbeitung zeigt, welche im Anhange des erſten Bandes dieſer Geſchichte mitgetheilt iſt*).

Auch Goethe hat die charakteriſtiſche Streitſcene der Diener verworfen, womit Shakeſpeare uns von vorn herein mitten in die Handlung verſetzt, er zieht einen opernhaften Eingang vor. Die Diener Capulet's ſchmücken die Thür mit Lampen und Kränzen und ſingen:

Zündet die Lampen an
Windet auch Kränze dran,
Hell ſei das Haus!
Ehret die mächtige
Feier mit Tanz und Schmaus.
Capulet der Prächtige
Richtet ſie aus u. ſ. w.

---

*) I. B. S. 408.

Er läßt Benvoglio und Romeo die Expoſition machen und dieſen ſchon auf die Liebe zu Roſalinden verzichtet haben. Mercutio hat, wie in der alten Bearbeitung, die Erzählung von der Frau Mab verloren, dagegen macht er dem Fürſten den Hof, welcher auf dem Balle in Capulets Hauſe erſcheint, um Verſuche zur Verſöhnung der alten Feinde zu machen u. ſ. w.*)

Dieſe Aufführung hatte Goethe mit einer Genauigkeit und Sorgfalt vorbereitet, welche als der Gipfel ſeiner Schule zu betrachten iſt. Das Wolff'ſche Ehepaar, ſeine liebſten Zöglinge, ſpielten die Titelrollen. Die Totalwirkung fiel zu ſeiner vollſtändigen Genugthuung aus, dagegen fehlte es in Weimar auch nicht an Stimmen, welche das wunderbare Meiſterwerk Shakeſpeare's, das alle Liebesinbrunſt glühender Jugend athmet, in dieſer Aufführung glatt und kalt wie den Marmor fanden.

Im Decbr. deſſelben Jahres erſchien noch der Kaufmann von Venedig nach Schlegel, dann vermindert ſich die Zahl der wichtigen neuen Arbeiten immer auffallender. 1814 wird Egmont mit Bethoven's Muſik gegeben, dabei Vieles von der Originalität des Gedichtes hergeſtellt; Müllner's Schuld findet Zugang. 1815 aber ſtirbt mit Calderon's Zenobia Goethe's Eifer für die Vervollſtändigung eines claſſiſchen Repertoirs gänzlich ab.

---

*) Wir erinnern uns, daß mit Verſöhnungsbemühungen des Fürſten die alte Bearbeitung anfängt. Die Goethe'ſche ſteht im zweiten Bande der Nachträge zu Goethe's Werken von Ed. Boas, Leipzig 1841 abgedruckt.

Bevor wir aber das Sinken und endliche Aufhören von Goethe's Bühnenleitung verfolgen, mögen wir die Art ſeines Wirkens auf die Kunſt nochmal in's Auge faſſen, damit wir ſchätzen können, was mit ſeinem perſönlichen Antheile verloren ging.

Die Talente, über welche er gebot, hatten ſich nach ſeinem Syſteme ausgebildet; ſelbſt ſolche, die ſich dagegen ſträubten waren von dem herrſchenden Tone angeſteckt worden. Auch Karoline Jagemann, trotz der Selbſtändigkeit ihres Talentes und ihres immer friſchen Geiſtes, trotz der Unabhängigkeit, welche das innige Verhältniß zum Herzoge ihr, Goethe gegenüber, ſicherte, trotz der Oppoſition, die ſie gegen ſeine Direction und ſeine Perſon beharrlich und endlich nur zu wirkſam führte, — ſchloß ſich im Trauerſpiele dem gemeſſenen Tempo und der unlebendigen Declamation an. Im Luſtſpiele dagegen und der franzöſiſchen Oper, wo ſie ſich frei ſich ſelbſt überließ, war ſie durch die unbefangene Drolligkeit, die Grazie und Lieblichkeit ihres Weſens und durch die mannichfaltige Nüancirung ihres Spieles der Gegenſtand allgemeiner Bewunderungen.

Amalie Wolff repräſentirte die Würde und Hoheit der idealen Tragödie auf vollkommene Weiſe. Eine junoniſche Geſtalt, ein ſchöner Arm, von elaſtiſcher Bewegung unterſtützte ihre Plaſtik auf das Vortheilhafteſte. Leider machte ihr dumpfes, tonloſes Organ die Monotonie der Weimar'ſchen Declamation bei ihr ſehr auffallend, doch ihr natürliches Talent, ihre reiche Erfindungskraft und große Innerlichkeit des Spieles — worin ſie ihren Gatten offenbar übertraf — vergütete jenen Mangel. Goethe's Iphigenia möchte ſchwerlich reiner im Styl und in Seelenſtimmung darzuſtellen ſein; unübertrefflich gelang ihr Eliſabeth in Maria Stuart, in königlicher Haltung und einer eiſigen Miene, welche die heftigſte Leidenſchaft verrieth, indem ſie ſie verbarg. Ueberhaupt war der Ausdruck der verhaltenen Empfindung, der verſchloſſenen Bewegung, dieſe ſicherſte Beglaubigung wirklich tragiſcher Kraft, ihr ganz zu eigen. Im Luſtſpiele zeigte ſie einen ebenſo erfindenden Verſtand als ergiebigen Humor, Eigenſchaften, welche ihrem reifen Lebensalter eine gleich rühmliche Stellung, als ihrem jetzigen, verhießen.

Unter dem männlichen Perſonale wurden die Nachtheile der Declamationsmanier zumeiſt an Graff und Oels wahrgenommen, am wenigſten dagegen an Wolff, welcher das erſte Stadium der rhythmiſchen Uebereinſtimmung überwunden hatte und den Vers auf eine freie und muſterhafte Art behandelte. Ein neues Talent war 1812 in dem jungen Dürand hinzugetreten, an dem Goethe nur inneres Feuer und Enthuſiasmus vermißte.

Den allgemein gültigen Vorwurf der Uebertreibung im Luſtſpiele, der Neigung zur Karrikatur hatte Becker vorzugsweis zu tragen, beſonders daß er alle ſeine komiſchen Rollen ſchlechterdings nur mit widerlich verſtellter Sprache gebe, überhaupt das antike Prinzip des Maskenhaften in der grellen Färbung ſeines Spieles durchführe. Selbſt Wolff's feiner, anmuthiger Geiſt ſchützte ihn nicht gegen den hier eingelebten Kunſtgebrauch: die humoriſtiſchen Wirkungen merklich aufzuſetzen; das wohlgereifte Bewußtſein von dem, was er in ſeinem Spiele beabſichtigte, trat um ſo merklicher bei ihm hervor, als ſein Naturell nicht Wärme, Leichtigkeit und ſchmiegſame Hingebung genug beſaß, um die Täuſchung wirklichen, unmittelbaren Lebens zu erzeugen*).

Ein ſehr natürlich friſches Talent beſaß die Geſellſchaft in dem jungen Karl Unzelmann, dem Sohn des Berliner Künſtlerpaares. Die falſche Sucht, Helden und Liebhaber ſpielen zu wollen, hatte er freilich von ſeinem Vater geerbt, aber auch deſſen geſunde komiſche Kraft. Der Uebermuth ſeiner Laune in Rollen wie Truffaldin u. ſ. w. war unwiderſtehlich, wenn gleich eine Nuance von Prätenſion, Trotz und Unart nicht überall wohl angebracht erſchien. Auch dieſem Talente that die

---

*) Die Einflüſſe, welche ſpäter die Berliner Kunſtgenoſſenſchaft auf ihn äußerten, gaben der zweiten Hälfte ſeines Kunſtwirkens mehr Lebenswärme.

Abſichtlichkeit der Schule Eintrag, wie wir denn an Allen den gemeinſamen Nachtheil wahrnehmen, welchen das Beſtreben nach formellem Styl nothwendig zu dieſer Zeit hervorbringen mußte, wo es mit einer oppoſitionellen Entſchiedenheit auftrat.

Aber jede durchgreifende Reform muß mit Extremen auftreten, auch die Weimar'ſche Schule mußte es, und wenn wir uns keinen der Nachtheile daran verhehlt haben, ſo dürfen wir auch nicht unterlaſſen den ganzen Umfang der Wohlthaten anzuerkennen, die ſie der Kunſt gebracht.

Daß Schiller und Goethe die deutſche Dramatik auf die poetiſche Höhe erhoben, auf welcher ſie ſich mit dem Theater aller Nationen zu meſſen vermag, daß die Schauſpielkunſt ihnen alſo Würde und Anſehen, daß ſie ihnen mit den Geſtalten höherer Menſchheit, welche ſie von ihm empfangen hat, innere Veredlung verdankt, das bedarf keiner weitern Ausführung.

Wichtiger dagegen muß es uns ſein, die künſtleriſche Praxis der Weimar'ſchen Schule in ihrem Zuſammenwirken zu überblicken, um uns ihren Einfluß zu veranſchaulichen.

Goethe ſelbſt ſagt davon*): „Die Hauptſache bei meiner Direction war, daß der Großherzog mir die Hände durchaus frei ließ und ich ſchalten und machen konnte, was ich wollte. Ich ſah nicht auf prächtige Decorationen und eine glänzende Garderobe, aber ich ſah auf gute Stücke. Von der Tragödie bis zur Poſſe, mir war jedes Genre recht; aber ein Stück mußte etwas ſein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, auf alle Fälle aber geſund ſein und einen gewiſſen Kern haben. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche und Sentimentale, ſowie alles Schreckliche, Grauenhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für allemal ausgeſchloſſen; ich hatte gefürchtet, Schauſpieler und Publikum damit zu verderben. Durch die guten Stücke aber hob ich die Schauſpieler. Denn das Studium des Vortrefflichen und die fortwährende Ausübung des Vortrefflichen muß nothwendig aus einem Menſchen, den die Natur nicht im Stich gelaſſen, etwas machen."

---

*) Geſpräche mit Eckermann.

Dies war ihm ſo überaus wichtig, daß er hauptſächlich und weſentlich darauf ausging: durch die Wahl der Gedichte die Kunſt und die Künſtler ſelbſt zu heben und zu bilden, daß der Genuß des Publikums ihm immer erſt der zweite Zweck ſeiner Unternehmungen war, den er ſchlechterdings von jenem erſten abhängig machte.

Daher ſcheute er auch die Experimente der Aufführung von Gedichten nicht, welche gar keinen Beifall des Publikums verſprachen, wenn er ſie nur bildend für die Künſtler und ihren Geſichtskreis vortheilhaft erweiternd fand. „Wenn der Schlendrian überall ein Uebel iſt," ſagte er, „ſo iſt er beim Theater das größte.“ Den Sinn ſeiner Künſtler auf das Ungemeine zu richten, war er vor Allem befliſſen. Nicht ſelten beſchäftigte ſich das Perſonal mit dem Studium von Stücken, über deren Aufführung man noch ungewiß war, ja welche theilweis nie dazu gelangten, wie Hakon Jarl von Oehlenſchläger, der wunderthätige Magus von Calderon und wie es, ohne Wolff's Drängen, vielleicht auch mit dem Taſſo geſchehen wäre.

Die Hauptmaxime aber ſeiner Direction war: ein ſtehendes Repertoir von trefflichen Gedichten feſtzuhalten und ſich von keiner zufälligen Störung, durch Gaſtrollen, durch das Einſtudieren von Stücken, die keine Dauer verſprächen u. ſ. w., irren zu laſſen, ſondern immer wieder zu dieſem Stammrepertoir zurückzukehren.

Die Kräfte des Perſonales hielt er darum für dieſen höhern Zweck ſchonend beiſammen, er ließ kein Stück und keine Oper einſtudieren, worin er nicht einen guten Succeß, in ſeinem Sinne, vorausſah. „Niemand bedenkt hinreichend,“ äußerte er, „das Aufgebot von Kräften, die das Einſtudieren eines großen Stückes in Anſpruch nimmt, es kann mich gelegentlich ein Grauen überfallen, wenn ich höre, wie leichtſinnig man oft den Befehl zum Einſtudieren eines Werkes giebt, von deſſen Succeß man eigentlich nichts weiß und wovon man nur durch unſichre Zeitungsnachrichten gehört hat.“ Wie ſehr er dagegen bedacht war, einmal gewonnene Vorſtellungen für das Repertoir und die Künſtler feſtzuhalten, davon zeugt ſein Grundſatz: „eine gelungne Vorſtellung ſoll man in kurzen Zwiſchenpauſen ſo oft wiederholen, als das Publikum irgend ſein Intereſſe zu erkennen giebt. Die Sucht, immer etwas Neues zu haben und ein mit unſäglicher Mühe einſtudirtes gutes Stück nur einmal, höchſtens zweimal ſehen zu wollen, oder auch zwiſchen ſolchen Wiederholungen lange Zwiſchenräume von 6 bis 8 Wochen verſtreichen zu laſſen, wo dann immer wieder ein neues Studium nöthig wird, iſt ein wahrer Verderb des Theaters und ein Mißbrauch der Kräfte des ausübenden Perſonals, der gar nicht zu verzeihen iſt.“

Wir ſehen hierin, daß Goethe die Bühnenpraxis der beſten Schauſpielerdirectoren mit ſeinen Intentionen zu vereinigen wußte, ja in ſeiner Handhabung der Studien, Proben u. ſ. w. finden wir die Sicherſtellung der Wirkungen bis an die äußerſte Grenze, nicht ſelten auch wohl darüber hinaus getrieben.

Daß mehrfache und ſehr genaue Leſeproben das Studium der Versſtücke begannen, haben wir ſchon erfahren, aber im Verlaufe derſelben wurden nicht ſelten noch Veränderungen in der Beſetzung vorgenommen, wenn die erſte Dispoſition ſich als ungeeignet erwies. Gegen den anerkannten oberſten Zweck: das Beſte zu leiſten, mußte jede perſönliche Rückſicht weichen. Studien für reine, dialektloſe Sprache, für ſichre und unanſtößige Haltung des Körpers wurden angeregt. Bei Muſtervorſtellungen beſprach Goethe die einzelnen Rollen ausführlich mit den Darſtellern, ſchulte die Unbehülflichen auch wohl förmlich ein. Die Theaterproben begannen mit Regulirung und Durchübung einzelner wichtiger und ſchwieriger Scenen, wozu nur die betreffenden Perſonen geladen waren. Hier wurde jede Stellung und Bewegung der Perſonen zu einander mit größter Genauigkeit berechnet und feſtgeſtellt, ja es geſchah wohl, daß Kreiſe und Linien, mit Kreide auf den Fußboden gezeichnet, den Schauſpielern vorſchrieben, wo ſie ſtehen, wie ſie ſich einander nähern oder ausweichen ſollten.

Der Ausdruck wurde, bis in die zarteſten Beziehungen, ebenfalls durch vielfältige Verſuche und Uebungen ausgebildet; die beiden Liebesſcenen in Romeo und Julia hat Goethe mit dem Wolff'ſchen Ehepaar ſechsmal allein probirt, bevor das übrige Perſonal nach und nach zu weiteren Scenen, und endlich für das ganze Stück hinzugezogen wurde. Alſo bis zu peinlicher Pedanterie, bis zu völlig unkünſtleriſchem Mechanismus glaubte Goethe ſeine Genauigkeit treiben zu müſſen, um dem herrſchenden „Naturalismus und loſen und unüberdachten Betragen", wie er es nannte, entgegenzuwirken.

Wahr iſt es, daß er dadurch die äußere Uebereinſtimmung der Aufführung völlig ſicher ſtellte, ja daß ihm damit noch etwas Wichtigeres gelang. Die Strenge nämlich und Wichtigkeit, mit welcher er das Kleinſte wie das Größte behandelte, flößte den Schauſpielern eine ſolche Achtung vor ihrem eigenen Thun, eine ſolche Spannung und heilige Scheu ein, daß Amalie Wolff verſichert: am Tage, wo eine ſolche neue Muſtervorſtellung Statt finden ſollte, ſei ihnen zu Muthe geweſen, als ob ſie zum Abendmahle gingen.

Die auf's Aeußerſte verfeinerte Schule führte alſo zu derſelben Anerkennung des religiöſen Ernſtes in der Schauſpielkunſt, den ſchon die handwerksmäßige Rohheit des Hanswurſt Stranitzky in ſeinem Wahlſpruche ausdrückte: „Das Theater iſt ſo heilig wie der Altar und die Probe wie die Sacriſtei.“ *)

Was nun der Weimar'ſchen Schule ihre größte kunſtgeſchichtliche Bedeutung giebt, iſt: daß mit ihr das Syſtem ſich erſchöpft, der Kreislauf ſeiner Abweichungen abſchließt.

Auf der Höhe des idealen Drama's angelangt, war der ganze Reichthum des poetiſchen Stoffes — die dramatiſche Literatur aller Zeiten und aller Völker, nicht nur dem Inhalt, ſondern auch der Eigenheit ihrer Form nach — der Schauſpielkunſt zugänglich geworden; zugleich aber auch die künſtleriſche Praxis bis zu den Grenzen des Erlernbaren vorgerückt.

---

*) I. Band S. 334.

Neue Syſteme ließen ſich ferner nicht aufbringen, es konnte ſich nur um eine glückliche Verſchmelzung, um eine gewiſſenhafte Anwendung derſelben handeln.

Goethe hat den Werth, den die Literatendirection für die Schauſpielkunſt haben kann, auf's Höchſte ausgebracht, weil ſein Einfluß in einem Momente eintrat, in welchem der Kunſt eine Erneuerung und Erhebung vom poetiſchen Stoffe aus nothwendig war. Hier war der Dichter als Führer an ſeinem Platze und ſeine Disciplin machte die Forderungen der Poeſie auf das Wirkſamſte geltend.

Damit aber war auch ſeine Aufgabe erfüllt. Den Gedanken konnte er zur Herrſchaft bringen, die äußere Form des Ausdrucks durch Dreſſur erlangen, aber die wirklich innerliche Kunſtlebendigkeit konnte er nicht erzeugen, nicht fortbilden. Er ſtand, bei allem ſeinen Sinn für die Schauſpielkunſt, bei aller lebendigen Erfahrung von derſelben, doch nicht in ihrem Mittelpunkte, er fühlte ihren unmittelbaren Herzſchlag nicht: er ſtand außerhalb, auf dem Standpunkte dichteriſcher und kritiſcher Anſchauung. Wenn auch ſeine gelegentliche Aeußerung: er getraue ſich aus jedem gradgewachſenen Grenadier einen guten Schauſpieler zu machen, nicht gerade als ernſt gemeint genommen werden darf, ſo geht doch aus ſeinem ganzen Verfahren hervor, daß er auf die bloße regulirte Mechanik einen übergroßen Werth legte *).

Die berühmten Schauſpieler-Directoren haben niemals eine ſo peinliche Dreſſur, niemals Kreideſtriche auf der Bühne angewendet, um ihre trefflichen Aufführungen zu erzielen, ſie ſuchten die innere Lebenskraft der Darſtellung zu erhöhen und daraus die rechte Form, und ein gefühltes Maaß erwachſen zu laſſen.

Tieck ſagte ſchon damals in ſeinem Phantaſus, daß Goethe, ſo ſehr er das Schlechte verabſcheue, faſt eine noch größere Furcht vor dem Genialiſchen zu haben ſcheine, und daß darum das, was er in der Kunſt bewirken möchte, mehr ein Negatives, als ein Poſitives, mehr ein Vermeiden des Unziemlichen, als ein Erſtreben des Hohen ſei, und daß man ſich darum nicht wundern dürfe, wenn ſein Bemühen keine Begeiſterung, keinen eigenthümlichen Schwung je würde hervorbringen können."

Die neuen Antriebe, welche Goethe der Kunſt gegeben, ſind von unſchätzbarem Werthe, aber ſelbſt an

---

*) Als Tiek c Maria Stuart in Weimar aufführen ſah und ſeinen Beifall über die Vorſtellung, zugleich aber auch einen Tadel über den Schauſpieler Cordemann äußerte, der ihm für die Rolle des Leiceſter zu unbedeutend und unfähig erſchienen ſei, antwortete Goethe in ſeiner majeſtätiſchen Weiſe: „Wie ſo? Er hat ſeine Schuldigkeit gethan, wie die Uebrigen."

ſeiner Leitung erwies ſich die Einſeitigkeit und Unzulänglichkeit der Literatendirection.

So lange Goethe immer neue dichteriſche Aufgaben für die Bühne hatte, immer neue Verſuche mit der Schauſpielkunſt anſtellen konnte, hielt ſein Intereſſe und ſein wohlthätiges Wirken dafür aus. Als aber dies dichteriſche Intereſſe erſchöpft war, ließ auch ſein Antheil für die Schauſpielkunſt nach, die er um ihrer ſelbſt willen nicht zu cultiviren dachte, auch nicht vermochte. Je nachdem alſo auf dem Weimar'ſchen Repertoir die hervorragenden, neuen Unternehmungen ſich minderten, ſank auch Goethe's Theilnahme und Einfluß, verlor die Bühne ihre Anziehungskraft. Hof und Publikum fingen an unzufrieden zu werden.

Die Regie führten Becker und Genaſt, von 1810 an der Letztere allein. Genaſt war ein tüchtiger Praktikus und ein guter Haushalter; ſeine Geſchäftsführung ermöglichte von dem geringen herzoglichen Zuſchuſſe von 7000 Thlr. noch Erſparniſſe. Indeſſen fehlte doch viel, daß ſeine Leitung, welcher Goethe immer mehr überließ, den Ruhm der Bühne in allen Stücken aufrecht erhalten hätte.

Dieſe Umſtände beförderten am Hofe und im Kunſtperſonale die Bildung einer Partei, welche es ſich zur Aufgabe ſtellte: im Intereſſe des Theaters — wohl auch in ihrem eigenen — Goethe's Händen das Heft zu entwinden. Alle Stimmen bezeichnen die geiſt- und talentvolle Karoline Jagemann (Frau von Heigendorf) als die einflußreichſte Stütze dieſer Parthei.

Die Nothwendigkeit einer Organiſationsveränderung lag am Tage. Die richtige und natürliche wäre geweſen: die künſtleriſche Leitung und Autorität zu heben; das lag aber für jetzt nicht im Plane der Parthei, und Goethe ſelbſt ſchien es gern zu ſehen, daß die Dinge einen flauen Gang hielten, damit ſein Einſchreiten jedesmal wie das eines Gottes hervorleuchtete.

So geſchah denn der erſte Schritt, Goethe's Anſehn zu beſchränken, indem der Obermarſchall Graf v. Edeling zu Ende des Jahres 1813 zum Mitgliede der Intendanz ernannt wurde; er ſollte Goethe in den Geſchäften unterſtützen. Anſtatt die künſtleriſche Ausführung zu ſtärken und zu beleben, machte man die Oberleitung complicirter; anſtatt das Fundament des wankenden Gebäudes zu ſtützen, ſetzte man noch einen Thurm auf.

Goethe beobachtete dieſer Maßregel gegenüber ſein eigenthümlich kaltes, ſtolzes Verhalten. Er nahm keine Notiz davon, er that in den Seſſionen, als ob der Herr Obermarſchall nicht dabei wäre, und ſetzte denſelben in die äußerſte Verlegenheit: ſich auch nur einen Anſchein von Betheiligung an den Geſchäften zu verſchaffen. Gleichwohl that Goethe auch nichts um die Nachtheile ſeiner unregelmäßigen Theilnahme, ſeines plötzlichen oft höchſt unpraktiſchen Einſchreitens und ſeines merklich wachſenden Ueberdruſſes an der Direction auszugleichen;

und aufgeben wollte er ſeine Stellung auch nicht*). So bekam die Intrigue immer größere Berechtigung, und als i. J. 1816 das Wolff'ſche Ehepaar, durch einen ehrenvollen Ruf nach dem, unter dem Grafen von Brühl glänzend organiſirten Berliner Theater, Weimar entzogen wurde, war Goethe's Geiſt eigentlich nicht mehr lebendig vertreten und ſeine Direction wurde zum Schatten ihrer ſelbſt.

---

*) Johannes Falk war Zeuge des Unmuthes, den Goethe bei einer ganz gewöhnlichen Theatercalamität: einer plötzlichen Abänderung durch unzeitiges Abſagen eines Schauſpielers, äußerte: „Solche Avanien," ſagte er grimmig, „muß ich mir von Leuten gefallen laſſen, die, wenn ſie zu dem einen Thore von Weimar hereinkommen, ſich ſchon wieder nach dem andern umſehen, wo ſie wieder hinaus wollen. Dafür bin ich nun funfzig Jahre ein beliebter Schriftſteller der Nation geweſen, die Ihr die deutſche zu nennen beliebt, habe zwanzig oder dreißig Jahre als Geheimerath zu Weimar Sitz und Stimme gehabt, um mir am Ende ſolche Geſellen über den Kopf wachſen zu laſſen. Zum Teufel auch! daß ich noch in meinem Alter eine ſolche Tragicomödie ſpielen und darin die Hauptperſon abgeben ſollte, hätte ich mir zeitlebens nicht träumen laſſen! Ihr werdet mir freilich ſagen, daß es mit dem ganzen Theaterweſen im Grunde nichts als Dreck iſt — denn Ihr habt tief genug hinter den Vorhang geblickt — und daß ich daher wohl thun würde, den ganzen Bettel ſobald als möglich fahren zu laſſen; aber ich werde Euch zur Antwort geben: die Schanze, die ein tüchtiger General vertheidigt, iſt auch Dreck, aber er darf ſie doch nicht ſchimpflich im Stiche laſſen, wenn er nicht ſeine eigene Ehre in den Dreck treten will. Deshalb aber wollen wir ihm keine beſondere Prädilection für den Dreck beilegen; und ſo hoffe ich denn, werdet Ihr mich in dieſem Punkte freiſprechen!"

Nun gingen ſeine Gegner raſcher auf ihr Ziel los und Goethe ſelbſt erleichterte es. Er gab des alten Genaſt Enthebung von der Regie zu — welche dadurch, dem angelegten Plane gemäß, in des Baſſiſten Strohmeiers Hände kommen mußte weil — dafür (Jan. 1817) ſein Sohn, der Kammerrath und Kammerjunker Auguſt von Goethe, auch noch als Mitglied der Intendanz placirt wurde. Es ſtanden alſo jetzt an der Spitze der kleinen Hofbühne ein Geheimerath, der nun den Titel Intendant erhielt, ein Hofmarſchall und ein Kammerjunker. Daß Goethe darin das Gedeihen der dramatiſchen Kunſt nicht ſah, bedarf keiner Frage; es zeugt nur von ſeiner völligen Gleichgultigkeit für die Sache, die er fünf und zwanzig Jahre verfochten hatte, daß er ſie ſo den Hofchargen ausliefern konnte.

Nun fehlte nichts als der Anlaß zu ſeiner gänzlichen Entfernung von der Direction und der ſollte nicht lange auf ſich warten laſſen.

Ein untergeordneter Schauſpieler, Namens Karſten, beſaß einen Pudel, deſſen Gelehrigkeit ihn auf den Gedanken gebracht hatte, ihn zur Hauptrolle eines Melodrama's, „der Hund des Aubry“, das zur Zeit in Paris Aufſehen machte, abzurichten und damit in Deutſchland umherzugaſtiren. Der Plan gelang vollkommen, die vornehmſten Theaterdirectionen nahmen den Pudel mit offnen Armen auf, die erſten Künſtler ließen ſich zu ſeiner Genoſſenſchaft herab*) und das hohe und niedere Publikum war von der Hundecomödie entzückt.

Goethe äußerte ſich mit gerechter Entrüſtung über dieſen Unfug; wen hätte dieſe Entwürdigung der Bühne mehr empören ſollen, als ihn, der ſo viel ſeiner edelſten Lebenskraft an ihre Erhebung geſetzt hatte!

Dieſer Moment war der Intrique in mehr als einer Hinſicht günſtig. Einflußreiche Perſonen des Hofes waren nach den Künſten des Hundes lüſtern, man konnte ihnen gefällig ſein und zugleich Goethe auf's Aeußerſte treiben. Der Großherzog wurde dem Pudel geneigt geſtimmt und die Zumuthung an Goethe gerichtet: das vierbeinige Talent nach Weimar zu berufen.

Goethe antwortete lakoniſch: „Schon in unſern Theatergeſetzen ſteht: daß kein Hund auf die Bühne kommen darf," und gab der Sache keine weitere Folge. Indeſſen war die Intendanz ja vielköpfig genug um auch ohne Goethe offizielle Anordnungen treffen zu können; ſo wurde im April 1817 Karſten mit ſeinem Pudel von Leipzig verſchrieben, wo er eben ſeine Lorbeern erndtete, und die Vorſtellung angeſetzt.

---

*) Ludwig Devrient ſpielte in Berlin den vom Hunde verfolgten Böſewicht.

Am erſten Tage der Theaterprobe erklärte Goethe, mit einem Theater, auf dem ein Hund ſpielt, könne er nichts mehr zu thun haben, und fuhr auf der Stelle nach Jena, ſich mit der längſt begonnenen Anordnung der Bibliothek zu beſchäftigen. Dort erhielt er ein vom 13. April datirtes Schreiben Sereniſſimi: „Aus den Mir zugegangenen Aeußerungen habe Ich die Ueberzeugung gewonnen, daß der Herr Geheimerath von Goethe wünſcht, ſeiner Funktion als Intendant enthoben zu ſein, welches ich hiermit genehmige.

Karl Auguſt.

Dies Schreiben wurde den Theatermitgliedern abſchriftlich mitgetheilt, Goethe's Sohn trat mit dem Vater ab, der Graf von Edling ergriff die Zügel der Intendanz, und der Hund des Aubry wurde am 12. und 14. April 1817 — indeſſen doch unter lauter Oppoſition des Publikums — auf der Weimar'ſchen Hofbühne aufgeführt.

Das war der Ausgang der letzten Schulepoche der deutſchen Schauſpielkunſt. Die Wiege des idealen Drama's, die Kunſtſtätte, welche das Schauſpiel zum edelſten Geſchmack, zum höchſten Gedankenleben erheben ſollte, war auf den Hund gekommen.

Es liegt eine furchtbare Ironie in allen Beziehungen dieſes Vorganges. Goethe, dem man ſo oft vorgeworfen: daß er die Schauſpieler wie Papageien und Hunde dreſſiren wolle, wurde von einem dreſſirten Pudel aus dem Felde geſchlagen. Der Abſolutismus, der alle ſeine Unternehmungen getragen hatte, richtete ſich nun gegen ihn ſelbſt. Der größte Mann ſeines Jahrhunderts, der Freund ſeines Fürſten, mit dem er das brüderliche Du tauſchte, mit dem er in einer Gruft ruhen ſollte, wurde um des Gelüſtes willen: einen Pudel Comedie ſpielen zu ſehen, Preis gegeben.

Gewiß, wenn auch Goethe's Direction überlebt und nicht mehr zu halten war, ſo hätte ſie — zur Ehre der Kunſt, zur Ehre des fürſtlichen Schutzes — nimmer enden müſſen.

XI.

Reſultate und Ausſichten.

Angelangt iſt hier die Kunſtgeſchichte auf der Höhe ihrer großen Periode, abgeſchloſſen der Kreislauf innerer Entwicklungen. Keine neue Gattung dramatiſcher Gedichte war der Schauſpielkunſt fernerhin zu bieten, kein neues Princip, keine neue Schule ließ ſich aufbringen, und Meiſter hatte dieſe Zeit hervorgebracht, wie ſie nie werden übertroffen werden. Bis hierher zeigte die Geſchichte ein unabläſſiges Steigen und Erringen, jezt war die Höhe gewonnen, kein Gipfel weiter zu erklimmen, nun galt es: ſich zu behaupten, auszubreiten, in allen Theilen zu befeſtigen.

Noch einmal mögen wir nach allen Seiten hin die Summe des Errungenen überſchauen die Phyſiognomie, welche das theatraliſche Leben bekommen hatte, in allen einzelnen Zügen prüfen, um zu erfahren: mit welchen Ausſichten wir von dieſem wichtigen Momente ſcheiden dürfen?

Die Exiſtenz der deutſchen Schauſpielkunſt war geſichert. Wenn auch als höhere Nothwendigkeit noch nicht anerkannt, war ſie es doch als geſellſchaftliches Bedürfniß; im Schutz der Fürſten und Magiſtrate hatte ſie, in etwa 80 Theatern, ſich anſäſſig gemacht.

Die Schauſpielhäuſer hatten meiſtentheils noch die mäßige Größe, welche auch eine mäßige, naturtreue und fein ſchattirte Darſtellungsweiſe der Schauſpieler zuließ. Erſt auf die neuerdings erbauten äußerte die ausgedehntere Theilnahme des Publikums ihren nachtheiligen Einfluß; man baute ſie immer größer und zwang dadurch die Schauſpieler zu lauterer Stimmerhebung, zu markirterer Mimik und einem nach allen Richtungen hin ſtärker aufgetragenen Spiele. Die alte Kunſt der naturtreuen Menſchendarſtellung — deren Reiz im Reichthum leiſer und feiner Färbungen lag — war in Gefahr aus dieſen großen Häuſern allmählig verdrängt zu werden und künftig der Stärke der Lungen und der Uebertreibung den Sieg überlaſſen zu müſſen.

Sonnenfels ſchrieb: das Wiener Burgtheater ſei nur für ſtentoriſche Stimmen gebaut; während damals der Zuſchauerraum noch nicht einmal die heutige Tiefe hatte, und die Bühne gilt jetzt für eine der kleinſten in Deutſchland. Iffland, als er der Mannheimer Bühne angehörte, deren Proſceniumsbreite nur 24 Fuß maß, ſagte in ſeinen Fragmenten: „Unſere Schauſpielhäuſer ſind faſt alle mehr für die Naumachien der Römer, als für Stücke von Leſſing, Destouches und Gotter gebaut; gleichwohl ſind die gewöhnlichen Beſucher nicht zahlreicher, als dasjenige Haus ſie faſſen kann, in dem Converſationsſtücke Wirkung thun. Ich war oft Zeuge, daß die Wüſtenei eines großen Hauſes Stücke um drei Viertheile des Eindruckes herabwürdigte. Hamlet habe ich auf einer kleinen Bühne minder verlieren ſehen, als Mariane auf einer großen.“

Ochſenheimer ſagte von dem neuen Berliner Schauſpielhauſe*): ſeine Bruſt würde es nicht ein Jahr aushalten, auf dieſer Bühne zu ſpielen**).

Die Decorationen hatten ſich natürlich mit der wachſenden Opulenz der Theater ſehr verbeſſert und erweitert. Schröder ſchon hatte weſentlich auf Charakteriſtik der ſceniſchen Bezeichnung durch die Decoration gehalten und alle Requiſiten damit in Uebereinſtimmung zu bringen geſucht; Iffland, der bereits in Mannheim in

*) Daſſelbe, nach unſern heutigen Vorſtellungen mäßig große Haus, das 1817 abbrannte.

**) Was würden dieſe Männer ſagen, wenn ſie jetzt ein Converſationsſtück auf der Bühne von Hamburg, München, Dresden ſpielen ſollten?

demſelben Sinne gewirkt, ging in Berlin, wo ihm reichere Mittel zu Gebote ſtanden, noch weiter. Man warf ihm ſogar eine Neigung zum Prunke vor, vergaß aber dabei: daß er den Vergleich mit der Ausſtattung der italieniſchen Oper auszuhalten hatte und daher der Verwöhnung des Publikums nachgeben mußte; was Schröder und Goethe nicht nöthig hatten. Der letztere mußte, bei den knappen Mitteln ſeiner Kaſſe, der ausgleichenden Imagination ſeiner Zuſchauer ſehr viel überlaſſen und von der paſſenden Charakteriſtik abſehen*), aber ſein Urtheil hatte bereits die richtigen Beſtimmungen für die Theatermalerei und ihr Verhältniß zur Totalwirkung aufgefunden. „Im Allgemeinen,“ ſagte er, „ſollen die Decorationen einen für die Farben der Anzüge des Vorgrundes günſtigen Ton haben, mehr oder weniger in's Bräunliche fallen und die Farbe der Gewänder in aller Friſche herausſetzen. Und ſelbſt wenn der Maler in dem Fall iſt, ein rothes oder gelbes Zimmer, oder einen grünen Garten, oder Wald zu malen, ſo ſollen dieſe Farben immer etwas ſchwach und duftig gehalten werden, damit jede Geſtalt im Vordergrunde ſich ablöſe und die gehörige Wirkung thue.“

---

*) Es kamen Verſtöße vor, wie jener in Terenz Brüdern, wo das alte Rom durch eine moderne Straße repräſentirt wurde und an der Thür des Hegio ſogar gepuderte Perrücken gemalt waren.

Die Veränderungen, welche mit der Bühneneinrichtung überhaupt ſeit ihrem Beginn geſchehen waren, ſind der Vergleichung werth. Erinnert man ſich der dreiſtöckigen Myſterienbühne, welche die ſceniſchen Vorgänge nicht nur über die Breite, ſondern auch über die ganze Höhe des Bühnenraumes ausdehnte, welch eine Fülle reicher und maleriſcher Gruppirungen hatte ſie dargeboten! Während nun, wo die dramatiſche Handlung meiſtentheils auf plattem Boden vorging, ſelbſt bei den niedrigſten Proſcenien, fünf Sechstheile der Höhe des Bühnenraums nicht nur unbelebt blieben, ſondern auch auf dem, für gewöhnliche Vorgänge immer zu großen, viereckigen Podium die handelnden Perſonen ſich verloren; ſich in unnatürlicher Entfernung von einander halten mußten, um nur den kahlen Raum einigermaßen zu beleben. Welche Vortheile hatte die teppichverhangene Vorderbühne des ſiebzehnten Jahrhunderts dem Spiele gebracht*), indem es die Perſonen enger zuſammen und in ein angemeſſenes Verhältniß zu dem Bühnenrahmen brachte, Bildung und Auflöſung von Gruppen erleichterte und die Situationen vertraulich von allen Seiten abſchloß! Dieſe Eindrücke ließen die unverhältnißmäßig großen Bühnen, mit ihren immer beunruhigend offnen Couliſſen, nicht mehr aufkommen. Die geſchloſſene Zimmerdecoration war bis jetzt nur verſucht, noch nicht eingeführt worden und die Höhe des Bühnenraumes wurde nur auf ausdrückliche Forderung der ſceniſchen Vorgänge, durch Brücken, Mauern, Berge oder Wolkenwagen benutzt. Es mußte als eine Aufgabe für die künftige Fortbildung der Bühneneinrichtung betrachtet werden: auch ohne äußere Nothwendigkeit, blos um das Maleriſche der Darſtellungen zu heben, wieder mannichfaches Bühnenterrain zu gewinnen und die Größe der Theater für die engere Handlung unſchädlich zu machen.

---

*) S. 1. Band S. 239

Im Coſtüm ſetzte ſich mit dem neuen Jahrhundert allmählig das Princip des Charakteriſtiſchen und der Treue für die Natur der Sache feſt. Noch zu Ende der neunziger Jahre war die Vermiſchung der damals modernen Tracht mit dem Coſtüm nicht ganz verbannt. Selbſt in Berlin und unter Iffland's Direction, erſchien in Gluck's Iphigenia Mad. Beſchort als Prieſterin der Diana mit gepuderter Friſur, die Scythen und Furien in kurzen Schnallenhoſen. Freilich nur ein Einzelfall, der auch öffentlich gerügt wurde, aber er war doch noch möglich. In den letzten funfzehn Jahren hatte eine mehr verbreitete Kenntniß der Antike das griechiſche und römiſche Coſtüm ſehr berichtigt. Talma's Coſtümreform in Paris, die den ſeidnen Flitterſtaat der Oper aus der Tragödie verbannte und auf eine treuere Herſtellung der Trachten in Schnitt und Stoffen ausging, hatte ihren Einfluß auf Deutſchland geäußert; wie denn überhaupt ſeine Autorität die bisher gültige Garrick's abgelöſt hatte. Auch die mittelalterlichen Trachten hatte man angefangen mehr zu variiren, indeſſen waren das ſpaniſche Mantelkleid aus der Zeit Philipps II. und das Collet aus dem dreißigjährigen Kriege immer noch die beiden Hauptgattungen. Im Ganzen herrſchte das Knappe, Geſchniegelte und Geputzte im Theatercoſtüm; ſein Typus war noch immer das Seiltänzermäßige, was man ideal zu nennen pflegte. Iffland war es, der auch hierin den Fortſchritt am Entſchiedenſten vertrat. Er ließ von Dahling eine Reihe von Coſtümzeichnungen nach wirklichen Trachten entwerfen, welche die Anſicht über Coſtüm — die damals unter den Malern nicht weniger beſchränkt war, als unter den Schauſpielern — merklich erweiterte. So wurden die von Iffland vorbereiteten Coſtüme zum Wallenſtein zuerſt ſchon für die Aufführung in Weimar benutzt, wo im Allgemeinen eine karge, oft nachläſſige Praxis in der Theaterkleidung herrſchte. Ueberhaupt darf man — trotz glänzenden Erſcheinungen, wie die Berliner Aufzüge in der Jungfrau von Orleans und in der Weihe der Kraft, die allerdings dem Coſtümweſen in ganz Deutſchland einen großen Aufſchwung gaben — nicht an den opulenten und übereinſtimmend geordneten Zuſtand unſerer Tage denken, wenn man ſich den der damaligen Zeit vorſtellen will. Namentlich war der Abſtand zwiſchen den Hauptperſonen und den untergeordneten in Hinſicht auf die

Sorgfalt im Coſtüm ſehr groß, bei Choriſten und Statiſten lief er oft, ſelbſt bei angeſehenen Theatern, auf Vernachläſſigung, Unvollſtändigkeit und Armſeligkeit hinaus*).

Sehen wir von dieſen äußeren Requiſiten auf den Zuſtand des inneren Lebens der Schauſpielkunſt, ſo macht der gewaltſame Stoß, den die Entwicklung durch Schiller und Goethe empfangen, ſich nach allen Seiten hin in weitausſehenden Folgen geltend.

Es wurde damals oft ausgeſprochen: Schiller's Carlos und Wallenſtein, d. h. das ideale Drama, ſei für Publikum und Schauſpieler zu früh gekommen; gewiß war, daß der Weg des Fortſchrittes, den Leſſing angegeben hatte, ein andrer und allmähligerer geweſen war. Er ſtützte ſich auf bereits erwieſene Fähigkeit der Schauſpielkunſt, empfahl eine vorſichtige Erziehung, worin kein Glied der Erkenntniß und der Fertigkeit überſprungen, ſondern ſtets von einem zum andern fortgebaut wurde. Eine Reihe von Uebergangsſtücken, wie Egmont, eine allmähliche Gewöhnung an den Jambus, wie Nathan der Weiſe ſie durch ſeine gemeſſene Proſa anbahnte, hatte die bisherige Fortſchrittsweiſe garantirt. In der plötzlichen Gewaltſamkeit ihrer Einführung hatte die Weimar'ſche Schule ebenfalls eine Aehnlichkeit mit der Gottſched-Neuber'ſchen.

---

*) So wurden z. B. die Stiefeln, wie ſie eben von der Straße kamen, zu allerlei Coſtümen beibehalten. In Weimar war das bei den Genien in der Zauberflöte geſchehen, welche von Chorknaben geſungen wurden, in Dresden ſogar noch 1810 bei dem Chor der Veſtalinnen, die in Ermangelung von Choriſtinnen, von Kreuzſchülern, in ihren ſchwerfälligen Stiefeln, vertreten wurden.

Wieder war die Schauſpielkunſt auf den Scheideweg geſtellt worden: ob ſie durch charakteriſtiſche Menſchendarſtellung oder durch deklamatoriſches Pathos wirken wolle? Es gab nicht viele Talente, begabt genug, wie Sophie Schröder und Eßlair, um beide Elemente glücklich zu verſchmelzen.

Fern ſei die Behauptung, daß Schiller's dramatiſche Geſtalten der inneren charakteriſtiſchen Lebendigkeit entbehrten, aber der rhetoriſche Reichthum, der ſie umkleidet, trat ſo blendend und verführeriſch hervor, daß die Schauſpieler bald anfingen, darauf allein ihre Rechnung zu machen. Mißlich und undankbar erſchien es bald, die ſchwachen charakteriſtiſchen Elemente der Rollen auszubilden und ins Licht zu ſtellen, viel ſicherer war es, ſich von dem lyriſchen Wellenſchlage des Jambus wiegen und von der anſchwellenden Woge von Schiller's ſchönen Gedanken zu bequemen Triumphen tragen zu laſſen. Es gehörten nur geringe, bald zu gewinnende Schwimmerkünſte dazu: um den Beifall, den eigentlich der Dichter erwarb, mit dem Netz des Schauſpielers einzufangen.

Bis jetzt hatten die Häupter der alten natürlichen

Schule noch das Ueberhandnehmen der Deklamationsmanier verhindert; in Wien, Berlin, Hamburg u. ſ. w. konnte ſie noch nicht aufkommen. Aber Weimars Beiſpiel, die Verführung der Schiller'ſchen Verſe war zu groß, die Bildung der Schauſpieler zu gering um dagegen zu waffnen, und das Verderben, das Kotzebue mit ſeinen hohlen Charakteren geſäet, brachte Schiller jetzt zur Reife. Literariſche Gemeinheit und hochpoetiſcher Adel verbündeten ſich ſeltſamer Weiſe: die Schauſpielkunſt von ihrer weſentlichen Aufgabe, der Menſchendarſtellung, abzulenken.

Schon machten ſcharfblickende Kenner, wie **Ludwig Tieck**, in warmer Sympathie für die Schauſpielkunſt, auf die wachſende Gefahr des aushöhlenden Deklamationsweſens aufmerkſam, aber das Publikum war zu ſehr von dem Gewinn der rhythmiſchen Formen, von der geiſtigen Gewalt ſeiner großen Dichter berauſcht, als daß es an den Rückſchritt geglaubt hätte, der ſich in dieſem Fortſchritte barg; an dieſe Gefahr: daß der Gedanke die Charakteriſtik, das Wort die Handlung verdrängen werde.

Dazu riſſen die großen Muſter alle nachwachſenden **Dichter** in ihre Bahn. Alles warf ſich in die poetiſche Form, ohne den Geiſt zu beſitzen, der ſie erfüllen muß, und immer dürftiger wurde nun der Schauſpielkunſt das Element der Charakteriſtik zugemeſſen. Das Genie **Heinrichs v. Kleiſt** wurde verkannt, erſt gegen Ende dieſer Epoche wurde er auf der Bühne, und nur durch die Umarbeitung bekannt, welche Holbein mit ſeinem Käthchen vorgenommen hatte. Im bürgerlichen Drama, das die Praktiker **Iffland**, **Holbein**, **Vogel**, **Schmidt** u. A. cultivirten, zeichnete **Ludwig Robert** durch ſein Trauerſpiel: die Macht der Verhältniſſe, ſich glänzend aus. Im Luſtſpiele ſtellte er ſich zu **Müllner**, **Conteſſa**, **Schall**, **v. Steigentesch**, **Julius v. Voß** u. A., denen die Schauſpielkunſt viel Schätzenswerthes zu danken hatte. In Ueberſetzungen und Bearbeitungen machten **Caſtelli** und **Theodor Hell** vor Andern ſich beliebt.

Das Trauerſpiel dagegen war faſt gänzlich der Nachahmung Schillers verfallen. **Collin**, **Theodor Körner**, **Klingemann** u. A. nährten wenig mehr als die formelle Technik. **Zacharias Werner** brachte allerdings neue Kraft und eigenthümliches Leben, das aber bald in's Fantaſtiſche ausartete. **Müllner**, der Werner's modern-romantiſche Schickſalsidee fortſpann, war der erſte, der den trügeriſchen Reiz der modernen, unnatürlichen Spannung in die Theatergeſtalten brachte; dies Gemiſch von überreizten, krankhaften Stimmungen, das, ſo charakteriſtiſch es ſchien, doch der Schauſpielkunſt eigentlich geſunde Naturmotive nicht bot. Das Uebergewicht der Rhetorik vermehrte auch er, machte in Nachahmung der ſpaniſchen Formen, durch epigrammatiſche Wendungen und den Reiz des

Reimes den Trochäus beliebt. Von allen Seiten wurden Versexperimente gemacht, das Publikum fing an ſich im Theater vornehmlich an der *ſchönen Sprache* zu delectiren, und ſchon beuteten einzelne Schauſpieler und Schauſpielerinnen den Vortheil eines ſchönen Organs aus, das ſie in ſingender Recitation von einem wechſelnden Rhythmus, von einem Reim zum andern ſich wiegen ließen und damit bei ihren Zuhörern ein wohliges Entzücken erregten.

Dazu fing man nun auch in den Ueberſetzungen an, die fremden Formen nachzuahmen. Das *Nationaliſiren* der Stücke nahm ein Ende, die Schauſpieler mußten zuſehen, wie ſie mit engliſchen, franzöſiſchen und ſpaniſchen Conſtructionen fertig wurden.

Es war klar, daß mit der Weimar'ſchen Schule die deutſche Schauſpielkunſt einer bedenklichen Klippe zugeführt wurde. Nur durch eine gründlichere Durchbildung konnte ſie die Gefahr beſtehen. Sie mußte nothwendig zur Höhe des Verſtändniſſes der neuen Literaturbewegung herangezogen werden, wenn ſie ſich nicht nur ihre Form, ſondern auch ihren Inhalt zu Nutzen machen, wenn nicht ein tiefer Spalt zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt, zwiſchen der lebendigen Darſtellung und dem poetiſchen Stoff einreißen ſollte. Denn es gab Schauſpieler genug, welche den Sinn der Verſe ſchlechthin nicht verſtanden, die ſie herſagten und den „*Jambenſchmied*“

Schiller bis über's Grab hinaus mit den grimmigſten Verwünſchungen verfolgten.

Jetzt war offenbar die Zeit gekommen, die längſt beſprochenen Theaterſchulen endlich ins Leben zu rufen. Der Schuleinfluß der Bühnen und ihrer Directoren — ſelbſt wenn er in der bisherigen Weiſe fortgewirkt hätte — konnte nicht mehr ausreichen; die Nothwendigkeit einer vorbereitenden Fachbildung drängte ſich immer einleuchtender auf. — Leider ſollte ſie noch weit über dieſe Epoche hinaus unbeachtet bleiben.

Der allgemeine Bildungszuſtand der Schauſpieler hatte ſich nicht verändert, die Neigung: aus eigenem Antriebe ſich um Kenntniſſe und feinen Schliff des Geiſtes zu bemühen, war unter ihnen immer noch ſelten. Sie geringſchätzten auch wohl den als einen „Gelehrten", der ſich um Bildung bemühte, ſchlugen gern auf die Bruſt mit dem Ausrufe: „Hier ſitzt der Schauſpieler," um durch dies Pochen auf das angeblich volle Herz den leeren Kopf zu rechtfertigen.

Immer günſtiger ſtellte ſich dagegen das Verhältniß des Standes zur bürgerlichen Geſellſchaft. Die Schauſpieler wurden ſittlicher, weil die Geſellſchaft überhaupt es wurde und der moraliſche und religiöſe Aufſchwung der Freiheitskriege den ganzen Ton des Lebens verwandelte. Wenn auch der groben Unſittlichkeiten genug dem Stande noch zur Laſt blieben, ſo wurde dagegen die Zahl ſeiner anſtändigen und bürgerlich untadeligen Mitglieder immer größer und das Verhalten im Ganzen unanſtößiger.

Auch die größere Sicherſtellung der äußeren Lage, die glänzenderen Gehaltsverhältniſſe der Künſtler*), erleichterten ihre geſellſchaftliche Annäherung an die übrigen Stände nicht wenig. Dennoch fehlte unendlich viel, daß die Scheu vor dem Umgange mit Schauſpielern hätte als aufgehoben gelten können, und Traiecke, in einer ſogleich näher zu beſprechenden Schrift bezeichnet ihre Stellung noch folgendermaßen: „Die Welt ſchilt auf die Schauſpieler, wie ſie auf die Juden ſchilt, und iſt doch eben ſelber Schuld, daß beide nicht beſſer ſind. Wen man niedrig ſtellt, der ſteht niedrig; und wem man die Kreiſe verſchließt, in welchen er gedeihen könnte für ein edleres Sein, der iſt nicht verworfen weil er ſchlecht wäre, ſondern er muß ſchlecht werden weil er verworfen iſt.“

---

*) Außer den Penſionszuſicherungen, welche die Höfe ausgedienten Künſtlern gegeben, waren ſchon an verſchiedenen ſtädtiſchen Theatern Penſionsanſtalten errichtet worden. Die Schof'ſche Idee einer allgemeinen deutſchen Penſionscaſſe und Schauſpielerverbindung tauchte noch einmal auf und verurſachte ſogar einen ziemlich zahlreichen Verein von Mitgliedern, beſonders ſüddeutſcher Theater, zu dieſem Zwecke, welcher ſich unter dem Titel eines Ordens oder Bundes vom blauen Stein conſtituirte. An ſeiner Spitze ſtand der Schauſpieler Hunnius. Unter dem Deckmantel der Penſionsangelegenheit ſchlichen ſich aber in dieſe Verbindung Verabredungen zu übereinſtimmenden Maßregeln gegen die Theaterdirectionen ein. Natürlich wurden dieſe Umtriebe bald verrathen und der Bund durch einige nachdrückliche Maßregeln geſprengt; wobei die ziemlich bedeutend angewachſene Bundescaſſe ſammt allen vorgeſpiegelten Penſionsausſichten verſchwand.

Gleichwohl waren die Angriffe gegen die Moralität der Schaubühne faſt eingeſchlafen. War die freigeiſtige Richtung des erſten Jahrzehntes des neuen Säculums daran Schuld, oder hatte die entſchiedene ideale Richtung, welche die Kunſt einſchlug, die Eiferer beſchwichtigt? Vielleicht beides. Aufmerkſamkeit aber verdient es, daß im zweiten Jahrzehnte, als die Bedrängniſſe der Zeit den religiöſen und kirchlichen Sinn in Deutſchland wieder weckten, Stücke von religiöſer Tendenz, ja Darſtellungen bibliſcher Gegenſtände auf der Bühne erſchienen und willkommen geheißen wurden. Die Abendmahlsertheilung in Schiller's Maria Stuart wurde zwar nirgends geſpielt, aber doch faſt überall die modificirte Scene der Beichte und Abſolution.

Wie weit die Anſicht vom Weſen des Theaters ſelbſt unter den Geiſtlichen vorgedrungen war, lehrt uns eine Vorleſung des allgemein verehrten Predigers Dräſecke in Bremen (1815 veröffentlicht): „Ueber die Darſtellung des Heiligen auf der Bühne.“

Er beſeitigt zunächſt die gemeine Nützlichkeitsfrage an das Theater, indem er ſagt: „Die Kunſtwelt ruhet auf ſich ſelber, iſt in ſich ſelbſt beſchloſſen. Man kann als vernünftiger Menſch eben ſo wenig fragen: wozu die

Kunſt diene? als man fragen kann: wozu der Glaube, die Tugend, die Weisheit diene? Und es heißt die Kunſt, die freie, erniedrigen, wenn man an ihrer königlichen Hand um Brod, oder, was ebenſo ſchlecht iſt, um Beifall bettelt; oder mit ihr beſchäftigt, irgend etwas Anderes als ſie ſelbſt meint.“

Er fragt nun: warum die höchſten, die heiligen Gegenſtände der Bühne verwehrt ſein ſollen, deren Darſtellung doch den bildenden Künſten zugelaſſen wird? „Kann das in ihrem Verhältniß zur Darſtellung des Heiligen etwas ändern, daß der ſceniſche Künſtler durch ſeine Mienen, Geberden, Stellungen, Worte das bewirkt, wofür der Maler Farben, der Bildhauer den Marmor hat? Und daß bei dem Schauſpieler Künſtler und Kunſtwerk in Eins verſchmelzen, während bei allen andern beides getrennt erſcheint? — Ich ſehe hieraus für die Bühne nichts Nachtheiliges folgen. — Auch das Spiel als Kunſt betrachtet iſt hoher Ernſt. Es werde nur Alles recht verſtanden, recht geſchieden!“ —

Nun führt er aus: daß der Schauſpieler das Heilige nur an ſich darſtellen wolle und keineswegs die Prätenſion mache: ſeine Individualität als deſſen Erfüllung gelten zu laſſen; wie denn auch die Zuſchauer, trotz aller erwünſchten Kunſttäuſchung, den Schauſpieler nicht mit der dargeſtellten Perſon verwechſeln. „Es kann folglich,“ ſchließt er, „nicht von Heuchelei und dergleichen die Rede ſein, weil ja hier Niemand betrogen werden ſoll, und wer ſich gleichwohl betrogen fühlte, ſich ſelbſt betrogen haben müßte*).

Draſecke giebt aber zu: daß, wie für die theatraliſche Kunſt nicht Alles ausführbar ſei, aus äußeren Gründen, es auch moraliſch zu große Gegenſtände für ſie gäbe. Den übrigen Künſten wäre das Heiligſte darzuſtellen eher vergönnt, weil ſie der Phantaſie noch freien Spielraum laſſen: was ihr angedeutet wird, weiter auszuführen, die Bühne dagegen nur unternehmen dürfe, was ſie auch zu vollerem Genügen der Einbildungskraft darzuſtellen vermöge.

„Moraliſch zu groß würde ſein eine Geſetzgebung auf dem Sinai, eine Oelbergsſcene, eine Kreuzigung, eine Auferſtehung, eine Himmelfahrt. Dieſe Gegenſtände erheben ſich theils ſchon als ſymboliſirte Ideen, die das Höchſte umfaſſen, was in eine Menſchenſeele kommen kann und die man daher lieber im Gemüthe trägt, ſtill und heilig, als durch ein gar zu körperliches Bild gleichſam äußerlich verwirklicht und dadurch ihrer Herrlichkeit entäußert ſieht; theils auch ſteigen ſie, als für ſich allein ſtehende Facta, zu ſehr hinweg über alle gewöhnliche Maße in den Erſcheinungen des Lebens, als daß ſie zwiſchen den Couliſſen nicht verkümmern und eben in dieſer Verkümmerung alle Würde der Kunſt aufheben ſollten.

---

*) Dies Argument ſchlägt den alten Vorwurf gegen die Schauſpielkunſt nieder, den ſchon Solon gegen Theſpis äußerte indem er mit dem Stock auf den Boden ſtieß und ausrief: „ſchämſt du dich nicht, ſo viel zu lügen?“ Die Schauſpielkunſt iſt eine Täuſchung, über welche Publikum und Künſtler durchaus offen übereingekommen ſind, alſo nichts weniger als Lüge; ja es würde dem Schauſpieler ſehr verdrießlich ſein, wenn das Publikum einmal den Schein für Wirklichkeit nähme und vergäße: daß es dem Künſtler die Täuſchung zu danken habe.

Aber außer dieſen großen geheimnißvollen Akten iſt die Religion auch ein integrirender Theil des Menſchenweſens, iſt der Hauptfaden, der ſich durch das Gewebe des Menſchenlebens, als eines überſinnlichen Daſeins, fortſpinnt. So gedacht hat die Religion nichts, was ſie der Bühne entzöge. Sie gehört ſogar auf die Bühne. Noch mehr: Die Bühne darf ſich, was ihr gehört, nicht ſtreitig machen laſſen, auch wenn der Mißverſtand damit umginge; oder ſie weihete ſich einer freiwilligen aber unverzeihlichen Erniedrigung und raubte ihrer Krone die ſchönſte Perle. Ein Luther, Bannflüche nicht achtend und vor Kaiſern und Fürſten nicht zitternd, ein Paulus zu Athen oder zu Epheſus, oder zu Jeruſalem, oder zu Rom, für den neuen Glauben wirkend und zum Martyrertod ſich bereitend; ein Johannes, im Gefängniſſe derſelbe wie an Herodes Hoflager und an den Ufern des Jordan; dieſe und ähnliche ſind aus keinen ſtatthaften Gründen moraliſch zu groß für die Bühne. — Schande für den Dichter, oder für den Schauſpieler, oder für das Publikum, wenn irgendwo die Perle ſolcher Vorwürfe zertreten wird? Die Kunſt hat dies nie zu verantworten. Auch am Altare kann Göttliches zu Spott werden unter ungeweihten Händen."

Solche Anſichten ſchienen der Bühne wieder ihr altes Recht zurückzugeben: ſich als Dienerin des göttlichen Wortes im weiteren Sinne zu betrachten. Die Aufführung der Weihe der Kraft, des ſtandhaften Prinzen, der Andacht zum Kreuz, des Saul von Alfieri, des Moſes von Klingemann, Johannes von Krummacher, Jephta von L. Robert u. A., gaben in der That dem Repertoir eine faſt vergeſſene Phyſiognomie wieder. Aber die fromme Miene hielt nicht lange an, nahm ſich auch, bei der alten, bunten Zuſammenſetzung, neben den ärgſten Fratzen wunderlich genug aus. Denn das burleske Element behauptete ſich fortdauernd neben den Erſcheinungen des reinſten und ernſteſten Geſchmacks.

An Theatern, wo jeden Abend geſpielt wurde und die zum täglichen Brode gewordene Kunſt durch Abwechſelung gewürzt werden mußte, mochte das kunterbunte Repertoir allenfalls Entſchuldigung finden; aber auch die Hoftheater, welche wie in Stuttgart, Karlsruh, Manheim, Dresden, Weimar, Deſſau u. ſ. w., höchſtens vier, wohl auch nur zwei Spieltage in der Woche hatten, — ihr Publikum alſo ſehr wohl durch ein abwechſelndes Repertoir innerhalb der Grenzen des beſſeren Geſchmacks, hätten feſſeln können — auch dieſe zeigten ſich völlig feſtgefahren im Gleiſe des alten Herkommens und ſpielten auf ein und derſelben Bühne, mit ein und demſelben Kunſtperſonale Alles, von der geiſtloſeſten Hanswurſtiade bis zum abſtrakt literariſchen Experiment. Selbſt Goethe's Direction huldigte dieſem Miſchmaſch des Repertoirs. Er fügte ſich hierin den Forderungen des hohen und niedern Publikums, obgleich er ſich des Nachtheils davon deutlich bewußt war.

„Es wird ſchwer halten,“ ſagte er zu Eckermann „daß das deutſche Publikum zu einer Art von Urtheil komme, wie man es etwa in Italien und Frankreich findet. Und zwar iſt es beſonders hinderlich, daß auf unſern Bühnen alles durcheinander gegeben wird. An derſelben Stelle, wo wir geſtern den Hamlet ſahen, ſehen wir heute den Staberl und wo uns morgen Don Juan entzückt, ſollen wir übermorgen an den Späßen des neuen Sonntagskindes Gefallen finden. Dadurch entſteht bei dem Publikum eine Confuſion im Urtheil, eine Vermengung der verſchiedenen Gattungen, die es nie gehörig ſchätzen und begreifen lernt. Und dann hat Jeder ſeine individuellen Forderungen und ſeine perſönlichen Wünſche, mit denen er ſich wieder nach der Stelle wendet, wo er ſie realiſirt fand. An demſelben Baume, wo er heute Feigen gepflückt, will er ſie morgen wieder pflücken und er würde ein ſehr verdrießliches Geſicht machen, wenn etwa über Nacht Schlehen gewachſen wären.

Iſt aber jemand Freund von Schlehen, der wendet ſich an die Dornen.

Schiller hatte den guten Gedanken, ein eignes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück blos für Männer zu geben; allein dies ſetzte eine ſehr große Reſidenz voraus und war in unſern kleinen Verhältniſſen nicht zu realiſiren.“

Des Nachtheils, den dieſe Vermengung auch für die Schauſpielkunſt haben mußte, erwähnt Goethe hierbei nicht, aber er liegt am Tage. Nicht nur daß das Publikum zu derſelben Verwirrung der Erwartungen von den Künſtlern, wie von dem Orte wo ſie ſpielten, veranlaßt wurde, auch die Darſteller wurden, bei ſo extremen Aufgaben, in der Spielweiſe bald hier bald dorthin gezogen. Wie oft ſchlichen ſich Burleskenmanieren ins Trauerſpiel ein und umgekehrt wohl das ideale Pathos in die Poſſe. Ein aus allzu heterognen Elementen gemiſchtes Repertoir läßt ſchlechterdings die Ausbildung eines reinen Styles der Darſtellung nicht zu. Ludwig Devrient's Genie mochte der Klippe Hohn ſprechen, welche darin lag: heut den König Lear und morgen Schneider Kakadu oder gar Frau Rußkachel*) zu ſpielen, den Kunſtgenoſſenſchaften aber, wie den Theaterbeſuchern im Allgemeinen, mußte das Durcheinander des deutſchen Repertoirs geſchmackverderblich bleiben.

---

*) Die Rolle einer Schornſteinfegerwittwe in einer Geſangspoſſe, einer Burleske des unterſten Ranges, worin er ſang und tanzte.

Das am weiteſten ausgebildete theatraliſche Leben in Wien hatte das Aergſte dieſes Uebelſtandes bereits beſeitigt und der Burleske beſondere Bühnen und beſondere Schauſpieler angewieſen. Jetzt ſuchte man dort auch die Abſonderung Gattung, die der Oper anzubahnen. Oper und Schauſpiel wurden zwar noch auf beiden Kaiſerl. Theatern abwechſelnd gegeben, aber Schreivogel und Treitſchke ſuchten doch die Kunſtperſonale zu ſondern und jedes für ſich zu conſolidiren; dies wurde für die Schauſpielkunſt mit jedem Tage wichtiger und nothwendiger.

Die Spielweiſe der Hiller'ſchen, Dittersdorfſchen, Salieri'ſchen, ſo wie der franzöſiſchen leichten Opern hatte die Schauſpielkunſt von ihrer natürlichen Entwicklung nicht abgelenkt, Gluck und Mozart hatten ſogar ihren idealen Fortſchritt vorbereiten helfen. Die Talente, welche zugleich der Oper und dem Schauſpiele angehörten, hatten in beiden faſt gleiche Darſtellungsweiſe inne halten können; nur geringe Steigerung des Vortrages und der Geberde forderte der muſikaliſche Ausdruck dieſer Meiſter. Auch Mehul, Cherubini und die gleichzeitigen franzöſiſchen Componiſten blieben noch dem natürlichen Ausdrucke treu.

Beethoven, der mit ſeinem Fidelio bisher ungekannte Tiefen der Innerlichkeit des Ausdrucks eröffnete*), führte ſogar die mimiſche Darſtellung zur größten Einfachheit und individuellen Charakteriſtik zurück. Es iſt eine ſehr bemerkenswerthe Eigenheit, daß die Rollen in Fidelio ſämmtlich wie die eines Schauſpieles auszuführen ſind; der muſikaliſche Ausdruck fordert nicht die leiſeſte Uebertreibung des Spieles.

Bisher waren die italieniſchen Componiſten es allein, die in ihrer Virtuoſität, neben dem Mangel an Charakteriſtik, das opernhafte Spiel, die bedeutungsloſen Bewegungen, den outrirten Ausdruck herausgefordert hatten.

Gleichzeitig mit Beethoven aber, und ſogleich mit ſtürmiſchem Erfolge, war ein Genie auf dem Kampfplatze erſchienen, das den Schmelz des italinieſchen Feuers mit dem dramatiſchen Verſtande der Franzoſen zu vereinen wußte und, ganz im Gegenſatz zu Beethoven's Innerlichkeit, die Aeußerung des Ausdrucks auf das Gewaltſamſte ſteigerte. Es war Spontini, der mit ſeiner Veſtalin und dem Fernand Cortez den entſchiedenſten Einfluß auf die Operncompoſition gewann. Die Heftigkeit und Gluth der Leidenſchaft ging nun in ungeſtümer Gewalt bis an die Grenze des menſchlichen Ausdrucks und der menſchlichen Kraft: hier mußte alſo auch die Darſtellungsweiſe gewaltſam und outrirt werden. Jetzt war es Zeit die Oper vom Schauſpiel zu trennen, damit die übertriebenen Accente, welche Spontini einführte, nicht von der einreißenden Declamationsmanier der Tragödie — der ſie ſo nah lagen — aufgegriffen würden.

---

*) Die beiſpielloſe Beharrlichkeit, welcher dies wunderbare Werk ſeine Vollendung verdankt, verdient durch einige Daten angedeutet zu werden. 1803 begann Beethoven die Compoſition, welche am 20. Nov. 1805 zum erſtenmale in Wien aufgeführt wurde. Sie gefiel nicht. Der Meiſter nahm eine Umarbeitung, von der Ouvertüre an, damit vor, wonach ein ganzer Act wegfiel. Bei der Aufführung 1806 ſprach das Werk mehr an, aber Beethoven nahm es abermals zurück um noch acht Jahre lang daran zu beſſern. Nun erſchien es endlich 1816 in ſeiner jetzigen Geſtalt und bahnte ſich den Weg zu allgemeiner Bewunderung.

Wie verhielt ſich nun dieſen mannichfachen Bereicherungen, dieſem lebhaften Aufſchwunge des theatraliſchen Lebens gegenüber, die Theilnahme des Publikums?

Sie war maſſenhaft geſtiegen, ſie mehrte ſich mit jedem Tage, ſchon mußte man den Zuſchauern mehr Raum in den Theatern ſchaffen — aber dieſe Theilnahme fing an ihre Innigkeit zu verlieren. Das kennerhafte und feingeſtimmte Parterre, das Schröder in Hamburg geſammelt, das im erſten Jahrzehnt der Iffland'ſchen Direction in Berlin, während der Glanzepoche in Weimar exiſtirt und im Wiener Burgtheater ſich fort und fort erhalten hatte, das aufmerkſam jedes Dichterwort, jede Miene und Bewegung, jede Schwebung in der Declamation des Schauſpielers verfolgte, das ein und daſſelbe Stück immer wieder ſehen konnte und ſeine Luſt daran hatte zu ſehen: ob dieſer oder jener Moment dem Künſtler wieder gelingen, oder ob er eine neue Nuance in demſelben anbringen würde — dies Parterre der wahren Theaterfreunde hatte ſich faſt überall zerſtreut. Der ab- und zuſtrömenden Menge hatte es Platz gemacht, die, wenn auch mit geſpannter Theilnahme, doch mehr aus Neugier, Schauluſt, geſellſchaftlichem Intereſſe ſich ſammelte, keinen fortgeſetzten, zuſammenhängenden Antheil hegte, den Eindruck des Abends nach ſeiner Stimmung hinnahm und führerlos heut ſo und nächſtens anders über ein und dieſelbe Vorſtellung richtete.

Ehedem war die Zahl der Theaterfreunde klein geweſen, verſtohlen nur hatte der und jener — beſonders unter den jungen Leuten — ſich eingefunden, wie warm und nachhaltig aber ihr Antheil, beweiſen unter Anderem die vielen werthvollen Portraits von Schauſpielern und Schauſpielerinnen, welche damals im Stich erſchienen, alſo auch gekauft wurden; während nun, da alle Welt ins Theater ging, da deſſen Vorgänge zum Tagesgeſpräche geworden waren, nicht mehr das Bild des berühmteſten Schauſpielers die Herausgabe bezahlt machte.

Die Theilnahme des Publikums war allgemeiner geworden, aber flüchtiger.

So war denn auch der laute Beifall geſtiegen; doch haben wir ihn noch weit entfernt von dem Mißbrauch unſrer Tage zu denken. Der Hervorruf war noch immer eine ſeltne Ehre, ſelbſt Iffland, der bis jetzt ſich am meiſten um äußern Beifall bemüht und ihn erlangt hatte, wurde auch bei Gaſtſpielen nicht nach jeder Vorſtellung, ſondern meiſtens nur bei der erſten und letzten, als Willkomm und Abſchied, hervorgerufen.

Je ausgedehnter und unruhiger das Theaterleben geworden war, um ſo mehr forderte und verbarg es künſtleriſche Immoralität. Hie und da wurden ſchon Beſchuldigungen gegen einzelne Schauſpieler laut: daß ſie ihren Beifallsdurſt auf unerlaubte Weiſe zu befriedigen ſuchten, daß Freibillets ihnen den Applaus garantirten, daß ſie mit den Journaliſten unter eine Decke ſpielten, wohl auch, da ſie ſich auf Andre nicht verlaſſen mochten, mit eigner Feder für ihre kritiſche Anerkennung ſorgten. Solche Schauſpieler waren aber damals noch verrufen; die Kunſtgenoſſenſchaften wie die Directionen trugen Scheu ſich mit ihnen einzulaſſen.

Die Beifallsſucht der Künſtler, ſo wie die Neuigkeitsgier des Publikums, wurde durch das immer mehr um ſich greifende Gaſtſpiel nicht wenig genährt. Goethe war deshalb ein entſchiedener Gegner deſſelben. Auf den Vorwurf: daß er dem Publikum die Bekanntſchaft mit fremden Künſtlern vorenthalte, antwortete er: „ſind ſie ſchlechter als unſre Schauſpieler, ſo wollt Ihr ſie nicht ſehen, ſind ſie beſſer, ſo ſollt Ihr ſie nicht ſehen.“ Nur die bedeutendſten, auf deren Beſitz Weimar keinen Anſpruch machen konnte, die aber ſeinem Perſonal zum Muſter und zur Befeuerung, dem Publikum zum Maßſtab des Geſchmackes dienen mochten, wie Iffland, Frau Unzelmann-Bethmann u. A. berief er angelegentlich. Und in dieſem Sinne waren die vielen Kunſtreiſen der erſten Talente durch ganz Deutſchland auch von wohlthätigem Einfluſſe, denn ihre Ausbildung bezeichnete bis zu dieſem Momente hin, immer noch Fortſchritte der Kunſtentwickelung im Allgemeinen, deren Verbreitung dringend wünſchenswerth war. Andrerſeits aber war dies Ueberhandnehmen des Gaſtſpiels ein Zeichen, daß die Virtuoſität des Einzelnen in der Schauſpielkunſt anfing die Geltung der Geſammtwirkung zu überragen; wie denn das Gaſtſpiel ſelbſt offenbar nachtheilig auf die Harmonie der Darſtellung wirken mußte.

Denn der Eintritt eines fremden Schauſpielers bringt jederzeit eine fühlbare Alteration des Enſemble hervor. Iſt er ein Meiſter, ſo wird er den Nachtheil auszugleichen, vielleicht ſogar einen neuen Geſammtgeiſt, und einen beſſern, wecken können, aber man ließ damals ſchon viele mittlere Talente zum Gaſtſpiele zu, weil die Abwechslung Mode war und weil man ſich dadurch bequemer die Bekanntſchaft der in Deutſchland vorhandnen Talente verſchaffen wollte. Hierdurch mußte die Uebereinſtimmung des Zuſammenſpieles zuletzt gänzlich geſprengt und das Repertoir zu einer bloßen Koppel von Paradepferden für die Gaſtſpieler werden, die keineswegs zur Förderung des guten Geſchmackes gleichen Strang zogen.

Aus allen Bereicherungen des Kunſtlebens — das wird beim Ueberſchauen der bisherigen Reſultate klar — erwuchſen neue Gefahren für daſſelbe auf. Seine Erweiterung höhlte es innerlich aus. Der Höhenpunkt der Entwicklung drohte zum Wendepunkte für den innern Werth zu wenden.

Die hiſtoriſchen Stücke mit ihrem großen Perſonal, die Vermiſchung der idealen mit der realiſtiſchen Schule, die durch Iffland autoriſirte Virtuoſenrichtung, das Gaſtſpiel, alles das bedrohte die Harmonie der Darſtellungen Das ideale declamatoriſche Pathos, der Einfluß der neueren Oper, die größeren Schauſpielhäuſer gefährdeten die charakteriſtiſch natürliche Spielweiſe, die Suprematie der Literatur, in ihrem neuen Aufſchwunge, drohte den Schauſpieler zum bloßen Herolde des Dichterwortes zu machen.

Noch nie hatte die Schauſpielkunſt ſich ſo glänzenden Verſuchungen, ſo verlockenden Gefahren gegenüber befunden, jetzt thaten ihr geſinnungstüchtige Führer Noth.

Es waren alle Elemente gewonnen, um der Nation ein vollkommenes Theater anbieten zu können, es kam nur darauf an ſie zu ſammeln, gleichmäßig auszubilden und die gemeinſame Richtung auf ihre wahre Beſtimmung hinzulenken. Kunſterfahrne Führer waren es, die ihr Noth thaten.

Aber Schreyvogel, vielleicht der fähigſte unter Allen, die jetzt das Steuer führten, war eingeengt in die Wiener Verhältniſſe. Klingemann, Holbein, Herzfeld, Schmidt, Profeſſor Rode, waren eben fähig genug eine würdige Praxis in ihrem Kreiſe zu erhalten, aber nichts darüber hinaus. An den meiſten Hoftheatern regte ſich gar die Neigung: ein büreaukratiſches Regiment an die Stelle des künſtleriſchen zu ſetzen; Goethe war ihr Opfer geworden, Schröder war todt und Iffland todt.

Von jeher waren die Errungenſchaften der Schauſpielkunſt wieder in Frage geſtellt geweſen, wenn der Führer, dem ſie zu danken waren, ausſchied; denn dem Theater fehlten Einrichtungen, welche die Fortbildung des Erworbenen von den Perſönlichkeiten unabhängig machten.

Organiſation war es, deren das Theater bedurfte: conſequente Ausbildung deſſen, was Joſeph II., Dalberg und Schröder verſucht und gewollt, um die Kunſt in ſich ſelbſt ihren Schwerpunkt und die Kraft zu fortdauernder Erneuerung finden zu laſſen; um ſie fähig zu machen: die erlangte Entwicklung den höheren Culturzwecken der menſchlichen Geſellſchaft anzuſchließen.

Und wirklich geſchah in dieſer Periode auch ein Schritt, der das deutſche Nationaltheater dem eigentlichen Ziele ſeiner Idee hätte zuführen, es zu dem hätte machen können, was ſein Name verſprach: der Staat zeigte den Willen ſich der dramatiſchen Kunſt zu bemächtigen.

Die glorreiche Geſetzgebung aus Preußens Unglücksjahren war es, welche auch hierin weit in Deutſchlands Zukunft vorausgriff.

In dem am 16. Dec. 1808 zu Königsberg erlaſſnen Publikandum, betreffend die veränderte Verfaſſung der oberſten Staatsbehörden, wurde das Theater den Anſtalten zugezählt, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und deshalb, gleich den Akademien der Wiſſenſchaften und Künſte, der Section des Miniſteriums für den öffentlichen Unterricht und Cultus untergeordnet.

Dieſe Maßregel kann einer oberflächlichen Betrachtung unerheblich erſcheinen, in der That aber enthält ſie die weſentliche Grundlage vollkommenſter Ausbildung des theatraliſchen Lebens nach allen Seiten hin.

Daß die preußiſche Regierung dieſe im Sinne gehabt, daß ſie den Cultureinfluß der Künſte nach ſeinem ganzen Werthe zu verwenden beabſichtigte, beweiſt des Miniſters Wilhelm von Humboldt 1809 dem Könige überreichter Vorſchlag: zur Organiſation der Muſik im ganzen Lande.

Er nennt dieſe „ein natürliches Band zwiſchen den unteren und höheren Klaſſen der Nation“ er ſagt, „dies iſt es, was ihr vorzüglich beim Gottesdienſte, denen ganzer Zweck es iſt: alle Glieder der Nation nur als Menſchen und ohne die zufälligen Unterſchiede der Geſellſchaft zu vereinigen, einen ſo großen Einfluß verſchafft“.

Findet dies alles nicht ebenfalls auf die Schauſpielkunſt die vollſte Anwendung? Iſt dieſe menſchheitverbrüdernde Gewalt der theatraliſchen Wirkung nicht das Argument, womit Schiller ſeinen Aufſatz über die Schaubühne als moraliſche Anſtalt ſchließt?*)

Wilhelm von Humboldt ſchlägt die Errichtung einer ordentlichen muſikaliſchen Behörde vor, von welcher die Verbeſſerung der öffentlichen Muſik ausgehen und deren Aufſicht ſich bis auf die im Dienſte der Gemeinden angeſtellten Muſikanten (Kunſtpfeifer) erſtrecken ſolle.

Von welchem ſegensreichen Einfluß konnte nicht erſt eine theatraliſche Behörde werden, von welcher ſyſtematiſche und durchgreifende Verbeſſerung der Schaubühnen ausgehen und deren Aufſicht ſich bis auf die kleinſte Wandertruppe im Lande erſtrecken würde! Wie übereinſtimmend hätte eine ſolche Behörde die von Kaiſer Joſeph ausgeſprochene Beſtimmung der Bühne: daß ſie zur Verbreitung des guten Geſchmackes und zur Veredlung der Sitten wirken ſolle, in Erfüllung bringen können!

---

*) S. 201 dieſes Bandes angeführt.

Humboldt fährt fort: „Unläugbar iſt, daß die öffentliche Erziehung der Muſik nicht entbehren kann, theils um der ſo leicht einreißenden Rohheit entgegenzuarbeiten, noch mehr aber um das Gemüth früh an Wohlklang und Rhythmus zu gewöhnen. Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunſtgenuß iſt einer Nation unentbehrlich, wenn ſie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben will; durch welche Kunſt aber ließ ſich derſelbe bis in die unterſten Volksklaſſen verbreiten, als durch Muſik?“

Unfehlbar iſt dieſe Frage — was die tiefgreifende Wirkung betrifft — zu Gunſten der Schauſpielkunſt zu beantworten und Alles, was Humboldt ſich von der Muſik für die öffentliche Erziehung verſpricht, kann die Schaubühne in höherem Maaße leiſten. Sie ſammelt alle Künſte in den gewaltigen Brennpunkt des unmittelbaren Lebens und wirkt nicht nur durch den Reiz des Schönen, ſondern auch durch beſtimmte ſittliche Anwendung.

Wenn die Verordnung vom 16. Dec. 1803 in allen ihren Folgerungen zur Ausführung gekommen wäre, wie die Geſinnung des Miniſters es verhieß, ſo wäre damit der dramatiſchen Kunſt ein organiſches Gedeihen garantirt geweſen. Das theatraliſche Leben würde eine ſyſtematiſche Entwicklung genommen haben, wie der Staat ſie allen ſeinen Anſtalten bereiten muß, und ganz von ſelbſt würde ſich die Befriedigung aller Forderungen ergeben haben, welche ſchon ſo lange an die Bühne und an den Schauſpielerſtand gemacht worden waren.

Aber die Zeit war noch nicht gekommen die Kunſt in das höhere Stadium ihres Lebens und Wirkens, in das der ſtaatlichen Bedeutung zu heben. Die Ausführung jener Verordnung verſtieß in Berlin gegen die genaueren Beziehungen des Hofes zum Theater, welche Iffland eifrig zu erhalten bemüht war. Zunächſt mochte ihn dabei ſeine perſönliche Neigung, dann aber auch die Ueberzeugung leiten: daß das Theater noch einige Zeit als ein Schooßkind des Hofes erhalten werden müſſe, weil die Zugeſtändniſſe und materiellen Vortheile, welche es zu ſeinem Flor brauchte, nur durch die Gunſt des Hofes zu erlangen ſeien.

Die Geſchichte, die immer durch ihren Verlauf die Nothwendigkeit der Dinge darthut, hat durch ihre nächſte Periode dieſer Anſicht beigeſtimmt.

So kam es denn, daß die Oberaufſicht des Cultusminiſteriums nur dürftigen Einfluß äußern konnte, auch bald formell geſtürzt wurde, als Preußen überhaupt die Schwingen ſeines Staatslebens wieder kürzte.

Die veränderten Beſtimmungen über die Verfaſſung der Behörden vom 27. Oct. 1810 rangirten das Theater unter die öffentlichen Anſtalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen und überwieſen es der Polizei mit Ausnahme der Theater in den Reſidenzen, welche in Abſicht auf ihre Direction vom Hofe reſſortiren ſollten.

Dem Miniſterium für Cultus und Unterricht wurde nur noch überlaſſen, falls es in Abſicht auf das Theater Bemerkungen zu machen habe, ſolche dem Staatskanzler oder dem Polizeichef mitzutheilen. *)

Das war das niederſchlagende Ende eines erhebenden Anfangs. Zu einer öffentlichen Anſtalt zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen — eine Bezeichnung, welche die ſchimpflichſte Deutung herausfordert — war das Theater erniedrigt. So tief, wie ſie faſt niemals in der Schätzung geſtanden hätte, eine Kunſt herabgeſetzt, welche durch ihre merkwürdige Elaſticität ein ſo erſtaunlich raſches Wachsthum gezeigt und endlich eine gerechte Anerkennung der erleuchteteſten Staatsmänner gefunden hatte.

Denn welche Kunſt, welche Wiſſenſchaft oder andere menſchliche Thätigkeit hat einen ſo wunderbaren Entwicklungsprozeß aufzuweiſen, als die deutſche Schauſpielkunſt?

Aus den unterſten Volksſchichten hervorgewachſen ſahen wir ſie bis in's ſiebenzehnte Jahrhundert eine trotzige Unabhängigkeit bis zur Verwilderung treiben; daraus mit beiſpielloſer Energie ſich aufreißen, nur von fremd-

---

*) Unterm 24. Nov. 1810 wurden ſämmtliche Acten über Theateranſtalten von Seiten des Unterrichtsminiſteriums an die Polizei abgeliefert.

ländiſcher Poeſie genährt, die erſte Achtung der Nation erringen, und dadurch die vaterländiſche dramatiſche Literatur erſt erwecken und ſich nachziehen.

Es iſt oft geſagt worden: Deutſchland habe eher Schauſpieler als Schauſpieldichter gehabt; im Grunde liegt das in der Natur der dramatiſchen Kunſt, nur hat in keinen andern Lande die Dichtkunſt ſo lange auf Förderung der Bühne warten laſſen.

Als aber nun unſre moderne Literatur erſtand, mit welcher Hingebung hat die Schauſpielkunſt ihrem Aufſchwunge gedient! Mit wie viel Kämpfen und Plagen haben ihre begeiſterten Vorkämpfer jeden Fortſchritt erkauft! Und dennoch, Trägerin des Köſtlichſten, was der Geiſt unſers Volkes geſchaffen, iſt ſie, wenn auch beliebt, doch geringſchätzt geblieben; ihr buntes luſtiges Leben, welche eine Menge von Menſchenopfern hat es verſchlungen! Von einem glänzenden Reſultate zum andern fortgewachſen, haben alle ihre Führer doch entmuthigt und am Gelingen ihrer Mühen verzagend, die Zügel aus der Hand gelegt.

Keine Kunſt hat mehr Heroen und Märtyrer, als die Schauſpielkunſt aufzuweiſen. Denn die Häupter der Schulen haben mit ihrem Einfluß auf die Kunſt zugleich einen ſittlichen ausgeübt, ſie mußten ihr beſſeres Wollen gegen den Widerſtand der feſtgeſeſſnen Gewohnheit, des Vorurtheils und der Gemeinheit durchſetzen. Alle großen

Führer der Schauſpielkunſt mußten bedeutende Charaktere ſein.

Und nun, da die — mit andern Völkern verglichen — über hundertjährige Verſäumniß der deutſchen Schauſpielkunſt in raſchem Fluge rühmlich eingebracht, da der Gipfel des Parnaß erſtürmt, der Lorbeer mit der Dichtkunſt getheilt war, jetzt muß der Freund der Kunſt mit ſorgenvollen Blick umherſehn: welch eine Stelle in der Kette des Nationallebens wohl das Theater finden werde?

Dies lebendige Auge des Völkerlebens, das von jeder Regung deſſelben beſeelt wird, das Alles auffaßt, Alles wiederſpiegelt und dem man jede Freude, jedes Leiden des großen Organismus anſehen kann, dieſer treue, lebenswarme Seelenſpiegel, er war dem deutſchen Volke geworden, ſo weit die Kunſt ihn verſchaffen konnte. Dem Antheile jedes Standes, jeder Bildungsſtufe, jedes Geſchmackes war genug gethan, nichts regte ſich in der Nation, was nicht auf der Bühne vertreten war. Von der harmlos luſtigen Volkspoſſe bis zur hochpoetiſchen Tragödie, die ganze Stufenleiter der verſchiedenſten Gattungen, geſunde und krankhafte, alle bewegte ſie der Pulsſchlag der Zeit. Was wird nun — das iſt die bange Frage dieſes geſchichtlichen Wendepunktes — was wird nun geſchehen, um die Kunſt ſelbſtändig und geſund zu erhalten und ſtark gegen die Verſuchungen, die wir rings um ſie gelagert geſehen haben, damit ſie dem Volke wirklich ſei, was ſie ihm ſein ſoll?

In dieſem Momente, wo Deutſchland das fremde Joch abgeſchüttelt hatte, ein neuer Völkerfrühling über Deutſchland hinwehte und ihm eine freie und ſelbſtändige Entfaltung ſeines Lebens verhieß, jetzt durfte doch auch die Schauſpielkunſt hoffen, ihren wichtigen Platz in der organiſchen Bewegung des Nationallebens einzunehmen.

Sie durfte es hoffen, weil ſie, ihrer Natur nach, jede Regung der Nation zu theilen hat. Aber ſie theilt auch ihre Schickſale. Das iſt die einzige Deutung für ihre nächſte Zukunft. Nichts bewegt den gewaltigen Körper der Zeit, was nicht auch den Herzſchlag der kleinen Kunſtwelt beſtimmte, und was dem ganzen Volke widerfährt, geſchieht auch ſeiner Bühne.

Ende des dritten Bandes.

Die Quellen,

aus denen ich für die vorliegende Arbeit geſchöpft, an jeder betreffenden Stelle anzugeben, war unmöglich: das Buch wäre dadurch unförmlich angeſchwollen. Auch haben ſo viele Materialien aus mündlichen Ueberlieferungen und Erkundigungen, durch Correſpondenzen und Reiſen eingezogen, oft auch körnchenweis aus Schriften ganz heterogenen Inhaltes geſammelt werden müſſen, daß der Nachweis zu umſtändlich und für den Leſer läſtig geworden wäre. Ich mußte darauf verzichten.

So außerordentlich freundliche Unterſtützung auch meine Arbeit gefunden, ſo vielen Dank ich dafür in die Nähe und Ferne zu richten habe, ſind mir dennoch viele Quellen unzugänglich, vielleicht auch unbekannt geblieben. Möglich, daß dieſer Mangel ſich nach Verlauf einiger Zeit beſſern läßt, jedenfalls würden mir Zurechtweiſungen darüber willkommen ſein.

Hier folgt die Angabe derjenigen Bücher, welche ich für meine Arbeit benutzt habe: die Namen derer, in denen ich geforſcht, aber keine wichtige Ausbeute gefunden, darf ich übergehn.

Gervinus: Geſchichte der poetiſchen Nationalliteratur; Theater und Kirche, von Heinr. Alt; Mone: altteutſche Schauſpiele und Schauſpiele des Mittelalters; Moritz Haupt; Zeitſchrift für deutſches Alterthum; Heinr. Hoffmann: Fundgruben für Geſchichte deutſcher Sprache; Fichart's Frankfurt'ſches Archiv; Schlager: Wiener Skizzen aus dem Mittelalter; Flögel: Geſchichte des grotesk Komiſchen, Geſchichte des Burlesken; Grieshaber: über die Oſterſequenz; Gottſched: nöthiger Vorrath; Hans Sachs; Jakob Ayrer: opus theatricum; Schmelzle: Schulſpile; Tieck: deutſches Theater; v. Schack: Geſch. der dram. Literatur und Kunſt in Spanien; Ulrici: Shakeſpeare's dramatiſche Kunſt; Graf Baudiſſin: Ben Jonſon und ſeine Schule; Charles Magnin: les origines du theatre en Europe; Emile Morice: histoire de la mise en scene depuis les mysteres jusqu'au Cid; Oeuvres de Louis Riccoboni; engliſche Tragedien und Comedien; engliſche und franzöſiſche Comedien; Polyeuctus der chriſtliche Märtyrer, von Cormart; Geſch. des Gymnaſiums zu Altenburg; Freiberger Nachrichten; neue Erweiterungen der Kenntniß; deutſche Monatsſchrift; v. Bucher: ſämmtl. Werke; v. Loen: geſammelte Schriften; v. Beſſer: geſ. Schr.; Heinr. Lindner: Karl XII., eine Haupt- und Staatsaction; Tzſchimmer: die durchlauchtigſte Zuſammenkunft; A. W. Schlegel: dramaturgiſche Vorleſungen; Kehrein: die dram. Poeſie der Deutſchen; J. Tittmann: die Nürnberger Dichterſchule; Prutz: Vorleſungen über Geſchichte des deutſchen Theaters; Schmidt: Chronologie des deutſchen Theaters; Schütz: Hamburger Theatergeſchichte; F. L. Schmidt: dieſelbe in ſeinem Almanach für's Theater; Lebrün: dieſelbe; Plümicke: Berliner Theatergeſchichte; Geſchichte des Theaters von Leipzig (Blümner); Oehler: Geſch. des geſammten Theaterweſens von Wien; Geſch. des Mecklenb. Theaters; Lewald: Theaterrevue; derſelbe: Entwurf zu einer praktiſchen Theaterſchule; Fink: Weſen und Geſchichte der Oper; Stäudelin: Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels; Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters; Theodor Mundt: über den Urſprung der modernen Bühne (Rötſcher's Jahrbücher); Harlekin, oder Vertheidigung des grotesk Komiſchen (J. Möſer); auserleſene Sendſchreiben an Gottſched (Handſchriften auf der Leipziger und Dresdner Bibl.); Leben und Thaten der Neuberin, Probe eines Heldengedichtes von Meyer: Müller: diplomatiſche Geſchichte von Dresden; Haſche: Dresdens Denkwürdigkeiten; Müller: Geſch. und Tageb. der Wiener Schaubühne; derſelbe: Abſchied, Biographie und Theatergeſch.; Sonnenfels: Briefe über die Wiener Schaubühne; Phil. Haffner: geſammelte Schriften; J. Fr. Löwen: Theatergeſchichte (in ſeinen Schriften); Leſſing's Schriften; Reichardt's Gothaiſcher Theaterkalender; deſſelben Gothaiſches Theaterjournal für Deutſchland; über die Leipziger Bühne 1770; Briefe über die Seyler'ſche Geſellſchaft, Frankf.; Schink: über Brockmann's Hamlet; deſſen Hamb. Theaterzeitung, dramaturg. Monate, dramaturg. Fragmente, Literatur- und Theaterzeitung; Zeitung für Theater und andere Künſte; Journal für Mode, Theater und andere Künſte; Ephemeriden; Annalen des Theaters (Bertram); neues Theaterorgan für Deutſchland; Kritik des Perſonals der Seconda'ſchen Geſellſchaft; Engel's Mimik; Brandes: Lebensgeſchichte; Joſ. Lange: Biographie; Peyba: Gallerie von deutſchen Schauſpielern, Biographien von Schauſpielerinnen; Biogr. von Phil. Klingemann, Abt; Meyer: Friedr. Ludw. Schröder; Fragmente eines Schauſpielerlerlebens; L. Schneider: Geſch. der Berliner Oper und des Opernhauſes; Levezow: Leben und Kunſt der Frau Schick; Eckardt Koch, was er iſt und wie er es wurde; Iffland: über meine theatral. Laufbahn, Fragmente über Menſchendarſtellung, Almanach für's Theater; Böttcher: Entwicklung des Iffland'ſchen Spieles; Briefe über Iffland's Spiel (Leipzig 1804); J. Funk, Erinnerungen aus dem Leben Iffland's und Ludwig Devrients; Kotzebue's Schriften; Tieck: Phantaſus; Döring: Goethe's Leben; Wachsmuth: Weimars Muſenhof; Weimar'ſches Album; Schiller's Schriften; Briefwechſel mit Körner, mit Goethe; Goethe: Schriften, Briefe an Kirms; Eckermann: Geſpräche mit Goethe; Falk: Erinnerungen an Goethe; Saat, geſät von Goethe (Leipzig und Weimar 1808); Draeſeke: über Darſtellung des Heiligen; F. L. Schmidt: Aphorismen; Caſtelli: kleine Schriften; deutſches Theater, wie es iſt, war, ſein ſollte und als Hoftheater ſein könnte (Deutſchland 1801); dramaturg. Blätter (Frankf.): kleine Beiträge zur Hannover'ſchen Dramaturgie; neue Berliniſche Dramaturgie; neue deutſche Dramaturgie; Annalen der Berliner Nationalbühne; Theaterjournal v. der Schmieden (Altona); Münchner, Wiener u. a. Theaterjournale; allgemeine Theaterzeitung von Rhode; illuſtrirte Theaterzeitung; Abendzeitung; Morgenzeitung; Morgenblatt u. a. bekannte Zeitſchriften; Wiener, Mannheimer, Berliner, Würzburger, Münchner, Stuttgarter, Petersburger u. a. Theateralmanache; Theaterlexicon; Brockhaus' Converſationslexicon; Krünitz: Encyclopädie.

Namen- und Sachregiſter.

A.

Abbt II. 288, III. 115.
Abendmahlsverweigerung I. 385.
Ackermann (Konrad) II. 66, 71, 134, 140, 146, 149, 160, 244, 246, (Frau A.) II. 149. (Dorothea A.) II. 150, 334, 370, (Charlotte) II. 150, 334, 368.
Actor I. 121, 130.
Actus gregorianus I. 368.
Adamberger (Nanny Jacquet) II. 414, III. 138, 316.
Aeſchylus I. 8.
Affligio II. 20, 214, 220, 223.
Alayrac (d') III. 40.
Albrecht (Dr.) III. 112. 2. (Sophie A.) III. 90.
Alceſte von Gluck II. 224.
Alembert (d') II. 315, 322.
Alexandriner I. 213, 296, II. 420.
Alexandrinerſtücke II. 8, 16, III. 89, 167.
Alexi II. 391.
Allram (Frau) III. 319. (Herr A.) III. 320.
Alterniren II. 418.
Altmutter (Frau) III. 323.
Altonaer Nationaltheater III. 112.
Alxinger III. 129, 130.
Amberg II. 396.
Ambroſch III. 102.
Amphitheater I. 9.
Angilbert I. 19.
Anſchlagzettel I. 246, 315, 322, 345, 346, 349.
Anſchütz III. 357.
Anſtand II. 29, 117, 227.
Antigone von Sophokles III. 372.
Antoine (Frl. ſpäter Frau Lang) III. 323

Antuſch II. 12, 33, 67.
Apel II 67.
Apelt II 401. III. 108.
Apparat I. 34, 98, 116.
Areſto III. 336.
Argenſola I. 140.
Argumentator I. 130.
Arien (d') III. 40.
Arioſto I. 141.
Arzt (Quakſalber, Kaufmann in den Myſterien) I. 30.
Aſchenbrenner (Frau) III. 108, 328.
Auferſtehungsſpiele I. 23, 67.
Aufresne II. 139.
Augsburg I. 114, 272, III. 111.
Ausſchuß II. 401, 413, III. 17.
Autos ſacramentales I. 139.
Ayrenhoff (von) II. 216, 224.
Ayrer (Jakob) I. 133, 167, 196.

B.

Babo II. 401, III. 40, 107, 324.
Bachmann III. 114.
Bänkelſänger I. 93.
Bäuerle III 317.
Ballet I. 248, 274, 329, II 132, 167, 238, 339, 371, 391.
Bamberg III. 329.
Barden I. 92.
Barnhelm (Minna von) II. 153, 181.
Barantius (Frau) III. 73.
Baſtiari I. 313.
Batuti (Geſellſchaft der) I. 32.
Baudet III. 174.
Bauernſpiele I. 370, 399.
Baumann (der ältere) III. 146, (der jüngere B.) III. 139, 147, (Dem. B., ſpäter Frau Ritter) III. 3.
Baye I. 289.
Bayer III. 320.
Bazoche (Confrerie de la) I. 32. 141. 142.
Beaumarchais II. 280.
Beccarie (Auguſtin) I 269.
Beck (Johann Ferdinand) I. 334, II. 239, III. 4, 6, 34, 40, 41, 55, 243, 324, (Frau B.) III. 243.
Becker III. 242, 339, 337, (Frau B.) III. 340, 378.
Beethoven III. 373, 416
Behrmann II 20, 43.
Beil II. 239. III. 41, 43, 53, 211.
Bellomo III. 93, 110, 239.
Bender (Freiherr von) II. 219.
Benke I. 226.
Berge II. 112.
Berger II. 89, 140, 396.
Bergopzoomer II. 304, 401, III. 323.
Berlin I. 201, 326, II. 71, 139, 222, 296, 390, III. 71.
Bernardon (Kurz) II. 193, 222.

Bernardoniaden II. 193, 195.
Beroſini I. 342.
Bertuch III. 234.
Beſchort III. 169, 277.
Beſſer (von) I. 310.
Bethmann III. 304. (Frau B. ſ. Fr. Unzelmann.)
Bildererklärer I. 93.
Bildungszuſtand der Schauſpieler I. 337, II. 317 u. f. III. 207.
Bibiena I. 141.
Bibliſche Stücke I. 246, III. 373.
Birken I. 218.
Blaue Stein (der) eine Schauſpielerverbindung III. 407.
Blume III. 302.
Blumenauer III. 328.
Bock II. 89, 347.
Bode II 132, 289, III. 40, 234.
Bodmer II 289.
Boheim II. 318, 391.
Bohler (Chriſtine, ſpäter Fr. Genaſt.) III. 319, (Dorothea B.) III. 320.
Böck II. 132, 241, 253, 399, III. 4, 21, 32, 53.
Bönicke I. 334.
Böſenberg III. 97, 101.
Bötticher III. 53, 102.
Bondini II. 298, 393, III. 87.
Bonn III. 101, 109.
Borchers II. 132, 372, 392, III. 111, 131, 211.
Boſſan III. 110, 354.
Bott (Pote) I. 29, 157.
Boxberg (Sarah von) I. 258.
Brahm II. 224.
Brambacher (Balthaſer) I. 238.
Brand III 109, (Karoline, ſpäter Frau Karl Maria von Weber) III. 320, 329.
Brandes II. 73, 96, 141, 187, 241, 290, 292, III. 5, 10, 72, 119, 134, (Frau B.) II. 187, 248, 392, III. 162, 163.
Braun (Freiherr von) III. 29, 383.
Braunſchweig (Julius Herzog von) I. 152.
Braunſchweig-Oels III. 109, 332.
Brawe II. 237, 288.
Brede (Auguſte) III. 220, 328.
Brenner II. 204.
Breslau I. 272, III. 112, 337.
Breſſand I. 233, 273, II. 7, 20.
Bretzner III. 40.
Brighella I. 314.
Brizzi III. 130.
Brockard (Frau) II. 304, 404, III. 325.
Brockmann II. 336, 343, 348, 362, 369, 410, III. 125, 126, 138, 139.
Brömel III. 152.
Bruck II. 54, 103, 108, 112, 130, 137.
Brückl III. 91, 321.
Brückner II. 101, 118, 124, 128, 130, 290, 391, III. 79. (Frau B.) II. 130, 391.

Brühl (Graf von) III. 389.
Brunn III. 111.
Brunetti (Frau) III. 419.
Brunian III. 304.
Brunius I. 355.
Bubbers II. 67, 160, 171, 412.
Bucher (Anton von) 370, 371.
Bücherdrama I. 213, III. 237.
Büchner ſiehe Reuſchüb.
Bühne I. 8, 26, 113, 195, 239, 272, III. 168, 335, 398.
Bühnendecorum III. 270.
Bürgerliche Stellung I. 390, II. 316, u. f. III. 208, 406.
Bürgerſpiele I. 372.
Burgtheater III. 130, 312.
Buhlerſchwänke I. 167.
Burlin II. 204.
Burlesken I. 293, 313, II. 200, 222.
Bulla III. 108.
Burmeiſter III. 332.

C.

Caccini I. 269.
Calderon I. 139, III. 330, 373.
Calderoni I. 331.
Camprieli I. 282, 283.
Carlin II. 412.
Carlos (Don) von Schiller III. 40, 89, 163.
Carnier III. 113.
Caſtelli III. 144, 404.
Cato, der ſterbende, v. Gottſched II. 20, 49.
Cavaliere (Emilie del) I. 270.
Celtes, Conrad I. 88, 127.
Cenſur I. 206, II. 200, 213, 231, 416, III. 203, 313, 318, 325, 339.
Cervantes I. 140.
Charakteriſtik II. 40, 55.
Cherubini III. 415.
Chineſiſches Theater I. 7.
Chor, der antike I. 8.
Chriſt II. 371, 391, III. 97, 104, 114.
Chronegk II. 288.
Cid I. 142. III. 366.
Clairon, Demoiſelle II. 307.
Claſſiſche Drama, (das franzöſiſche) I. 142.
Clodius II. 289.
Coleman (Miß) I. 281, 378.
Coliſeum als Myſterientheater I. 141.
Collin III. 312, 404.
Colloredo (Graf) III. 129.
Colombine I. 314.
Comédiens (Geſellſchaft der) I. 142.
Comédia dell'arte I. 143.
Comédiantenmeiſter I. 201. II. 173, 202, 293.
Comödiantenzünfte I. 118.
Comödie (rührende) III. 25.
Confrérerie de la Paſſion I. 32, 142.
Concluſor I. 130.
Conteſſa III. 404.
Conventionen III. 270.

Converſationsſtück III. 316.
Copiren II. 51.
Coppenhagen I. 352.
Cormarten I. 224.
Corneille I. 233.
Coſtenoble III. 112, 336.
Coſtüme I. 25, 37, 121, 196, 364, II. 22, 134, 155, 239, 297, 307, III. 399.
Cothurn I. 9.
Crescentini III. 130.
Criginger I. 130.
Crispin II. 13.
Curioni II. 185, 369.
Curtiſan I. 248.
Czechtitzky III. 74, 114.

D.

Dähling III. 400.
Dänemark III. 115.
Dalberg II. 400, III. 13, 21. 54, 103, 328.
Danzig I. 202.
Daphne, erſte deutſche Oper I. 208, 269.
Darmſtadt III. 328.
Dedekind I. 277.
Decoration I. 53, 116, 195, 274, 362, II. 298, 353, III. 396.
Denner I. 313, 315, 331, 344, II. 8, III. 102.
Deſſauer Hoftheater III. 110.
Devrient (Ludwig) III. 309, 384. u. f.
Diable en quatre II. 31.
Diablerie I. 31.
Dieterich II. 71.
Dietrich III. 115.
Dilettantentheater am Weimariſchen Hofe III. 234.
Dilettantismus der erſten Periode I. 146.
Dionyſos I. 7.
Dithyrambiſche Chöre I. 7.
Dittersdorf III. 80.
Döbbelin (Theophilus) II. 58, 129, 140, 142. 187, 299, 391, (Tochter D.) II. 391, III. 71. (Karl D.) III. 111.
Donna Diana III. 315.
Dorſch I. 227, 238.
Dorſeus I. 313.
Dorwal II. 412.
Dräſecke III. 407, 408.
Drama, älteſte Form deſſelben in Deutſchland I. 20. u. f.
Drama (bürgerliches) II. 56. 97. III. 36. 219.
Dramaturgie Leſſing's II. 169, 174, 178.
Dreikönigsſpiele I. 26.
Dresden I. 34, 207, 228, 245, 264, II. 298, III. 332
Dreyer II. 132, III. 152.
Dſchatra indiſches Schauſp. I. 5.
Dupree III. 329.
Durand III. 377
Düring (Auguſte) III. 302.
Dürr (Conrad) I. 379.

Durazzo (Graf) II. 201. 203.
Dyk III. 40.

E.

Echo I. 176, 277.
Eckardt ſiehe Koch.
Eckenberg I. 353. II. 45, 71.
Eckhof (Konrad) II. 67, 83, 89, 97, 100, 101, 104, 105, 124, 128, 130, 133, 148, 165, 179, 189, 241, 242, 247, 248, 250, 255, 256.
Edeling Graf von III. 388, 392.
Egloff (Graf) III. 111.
Egmont III. 250.
Eigenſatz III. 302.
Einſiedeln (von) III. 234
Eintrittspreiſe erſte, I. 37.
Elenſon I. 226, 319, 320.
Elmenhorſt I. 382, 383.
Elmenreich (Frau) III. 329.
Emolumente der Burlesken-ſpieler II. 208.
Enfans ſans ſouci I. 142.
Engel II. 291, 407, III. 73, 75, 213.
Engelſchall II. 210.
Engliſche Comödianten I. 148, 149, 153, III. 111.
Engliſche Comödien und Tragödien I. 161.
Engliſche Manier I. 155, 170, II. 25.
Engliſche Schauſpielhäuſer, erſte, I. 115.
Engliſches Theater um's J. 1600. I. 144.
Engſt (Frau) III. 75.
Entree (der Dichter) II. 223.
Equilibriſtenkünſte I. 167, 168.
Erklärer I. 41.
Erzähler I. 41.
Eſelsfeſte I. 29.
Eſop I. 137.
Eſterhazi (Fürſt) II. 201 III. 313.
Eßlair III. 319, 327, 328, 345, 364.
Eule III. 156, 162, 164, 183. 336, 339.
Eulenſpiegel I. 40. 137.
Eunicke III. 104, 115, 279, (Frau E., ſpäter Händel-Schütz) III. 276, (Frau E. geb. Schwachhofer) III. 2, 77.
Expoſitor I. 41.
Extemporanten II. 194.

F.

Fabricius II. 12, 67, 89, 130.
Fäſch (Ingenieur) II. 134.
Familienſtück (ſ. bürgerl. Drama.
Fanchon III. 281
Farce I 142.
Faſtnachtsſpiele I. 93, 96, 97, 107, 113, 118, 142, 152 156, 372.
Feige II. 399.
Feind I. 272. 273.
Feld I. 336.
Fiala (Frau) III. 101, 104.

Fiesko v. Schiller III. 33.
Fiſcher (Joſeph) III. 328.
Fleck II. 372, 392, III. 61. 74, 77, 131, 153. 273, 279, 282, 287, (Frau F.) III. 75, 277, (Tochter, ſpäter Fr. Unzer) III. 302, 339.
Flugwerke I. 59.
Förſter I. 345, 349.
Forrer I. 180, II. 206,
Frankfurth III. 102, 103, 104, 328.
Franzöſiſche Truppen I. 206, 329, III. 179.
Frauen auf der Bühne I. 280, 381.
Freudenſpiele I. 326.
Friebach III. 115.
Frieſe I. 349.
Friſchlin I, 88, 127.
Frohnleichnamsſpiele I. 22.
Füger III. 316.
Führer II. 18.
Fuhrmann (Canter) I. 386.

G.

Gärtner I. 202.
Galotti (Emilia) II. 250.
Gantner II. 96, 102, 130.
Garnier I. 143.
Garrik I. 394, II. 308.
Gaſtrollen II. 362, III. 298, 119.
Gaukler I. 92, 146, 151.
Gebler (von) II. 224.
Gehalte II. 68, 310, III.
Geiſtliche Angriffe I. 266, II. 138, 312.
Geiſtliche Drama I. 110.
Geiſtlicher Theaterſtreit II. 187
Geiſtliche Tragödie I. 78.
Geißler I. 226, 319, 334, 355.
Gelehrte Drama I. 110 111, 234, II. 25, III. 257.
Gellert II. 26, 33, 56.
Gemmingen (von) III. 12.
Genaſt III. 243, 387, 390.
Gengenbach (Pamphilius) I. 118.
Gern III. 21, 279, 302.
Gerſtenberg II. 289.
Geſchloſſene Decoration III. 168.
Geſetze III. 51.
Geßner II. 289.
Ghelen II. 201.
Gherardi I. 242.
Gioja III. 130.
Gleich III. 317.
Gleim II. 289.
Gley III. 113, (Frau G.) III. 340.
Gluck II. 224, III. 80, 84.
Göchhauſen (Fräulein von) III. 234.
Goethe II. 296, 353, III. 234. u. f. 379. u. f. Auguſt v. G. III. 390, 392.
Götz von Berlichingen v. Goethe II. 296, 353.
Götze Paſtor II. 188.
Gonfalone I. 32, 114.
Gothaiſche Hofbühne II. 254. 255. 399.

Gotter II. 249, 289, III. 12, 40.
Gotthart I. 133.
Gottlieb II. 204, 218, 415., III. 137.
Gottſched II. 4, 8, 9, 20, 22, 26, 35, 44, 49, 53, (Frau G.) II. 21, 113, 130.
Graff III. 243, 377.
Graun I. 273, 278.
Grazioſo I. 248.
Green I. 144.
Gregoriusſpieler II. 205.
Gregoriustag I. 135.
Gretry III. 80.
Griechiſche Schauſpielkunſt I. 7.
Großmann II. 395, III. 100.
Gründler I. 334, II. 8. 44.
Grüner III. 367.
Gruner III. 74.
Gryphius (Andreas) I. 208, 322.
Guardaſeni III. 95, 100.
Guarini I. 141.
Günther II. 168, 393.
Guggler (von) II. 224.

H.

Haak I. 321, 322.
Hagelin II. 231.
Händel I. 273, 278.
Häring II. 214, 231.
Haffner (Philipp) II. 210, III. 97, 142.
Hagemann III. 102.
Hager I. 282.
Hamburg I. 202, 272, 273, II. 42, 45, III. 158, 335.
Hamburgiſche Dramaturgie II. 169, 174, 178.
Hamburgiſche Entrepriſe II. 159, 161.
Hamburger Schule II. 145, 160, 179, 412.
Hamlet II. 237, 359, III 373.
Hammen II. 412.
Hannover I. 272, II. 17, III. 102, 157, 332.
Hans Han I. 157, 178.
Hanswurſt I. 29, 30, 157, 177, 180, 279, 296, 300, 310, 314, 333, 334, II. 39, 70, 130, III. 318.
Hanswurſtcomödie I. 281.
Hardea I. 143.
Harlekin I. 313, 324, 355, 361, II. 35, 36, 37, 44, 142, 156.
Harsdörfer I. 326.
Hartwig (Frau) III. 97.
Haſelmeier III. 108.
Haſenhut III. 147, 317.
Haßkarl I. 354.
Haſſe I. 273, 278.
Hauptaktionen I. 244, 263.
Haupt- und Staatsaktionen I. 263, 289, 293, 327, II. 21, 41.
Haydn II. 224.
Heide III. 244.
Heigel III. 324, 325.
Heilige, das, als Dram: Stoff III. 373, 408, u. f.
Heinrich (Profeſſor) III. 112.
Heigendorf (Frau von) ſiehe Jagemann.
Heinſius I. 209.
Hell (Theodor) ſiehe Winkler.

Hellwich (Pater Ambroſius) I. 33.
Helwig III. 333, 334.
Hempel II. 168, 241, 393.
Hendel-Schütz (Frau Eunicke) III. 109.
Henkel (Frau) II. 67.
Henſel II. 101, 132. (Frau H.) II. 101, 151, 153, 156, 176, 248, 250, ſiehe Seyler.
Henßler III. 142.
Herdt III. 74, 278.
Herold I. 41, 66.
Hervorruf II. 362. III. 419.
Herzberg (Ludwig Devrient)
Herzfeld III. 169, 183, 336, 342, (Frau H.) III. 336.
Heufeld II. 212. 216. 219, 220, 225, 231, 233.
Heyden, Magiſter II. 210.
Heydrich II. 14, 57, 71, 198, 199, 217.
Heynitz II. 32, 43.
Hiller II. 160, 234.
Hilverding I. 330,331,355, II. 71, (H. von Weren) II. 213
Himmel III. 281.
Hirſchnack I. 331.
Hiſtoriſche Moralität I. 215.
Hiſtrio-Maſtix I. 318.
Hiſtrionen I. 92, 95.
Hönicke II. 255.
Hofcomödianten I. 206, 228, II. 82.
Hoffmann (Prinzipal) I. 322.
Hoffmann (A. T.) III. 329.
Hoffmann (von) Prinzipal. III. 100, 109.
Hofintendanz, zur künſtl. Direction werdend III. 13, 21.
Hoftheater I. 257, II. 129. 130, 238, III. 161.
Holbein (Franz von) III. 329.
Holberg II. 55.
Holland III. 115.
Holländiſche Comödianten ſiehe Niederländiſche.
Holzwart I. 130, 354.
Honorar (der Dichter) II. 225, 347.
Horribilicribilifax I. 210.
Hoſtovsky III. 111.
Hotter I. 282.
Huber I. 319, 334. II. 194, 199, 218, 296, III. 142.
Hubert I. 226.
Huck II. 304, 401, III. 325.
Hund des Aubry III. 390.
Hunnius III. 110, 115, 407.
Hunold I. 273, 278.
Hut (der grüne) I. 333.

J.

Jackerl II. 204.
Jagemann III. 55, 243, 262, 376, 388.
Jakoby II. 12, III. 336.
Jamben II. 237, III. 15, 265.
Janezſchky I. 258, 386.
Jaquet II. 203, 218, 415, III. 137, (Catharina J.) II. 410, III. 184, (Nanny J. ſiehe Adamberger.)
Jautz II. 415, III. 137.
Ideale Drama III. 261.

Jeſter II. 222.
Jeſuitenſpiele (comedien) I. 137, 202, 221, 369, 455.
Iffland II. 259, 291, III. 6, 11, 32, 36, 41, 47, 56, 85, 209, 221, 223, 226, 232, 274, 280, 293.
Iffland's Schule III. 284.
Ihlen III. 329.
Ilgener II. 396, 399.
Impreſſarien I. 342. II. 202.
Improviſation I. 162, 108, 242, 249, 232, 282, 296.
Indiſches Theater I. 5.
Inſpicient II. 404.
Insbruck III. 111.
Intermezzi II. 112, 131.
Inventionen I. 218.
Joculatores I. 72.
Jodelle I. 142.
Johannſen I. 382.
Jomelli II. 301.
Joſeph II. (Kaiſer) II. 238, 402, 423.
Joſephſtädter Theater III. 148.
Iſarthortheater III. 323.
Italien I. 114, 141.
Italieniſche Oper II. 306.
Italieniſche Truppen I. 206, 329.
Judenbart I. 226, 319.
Jüdiſch-Dramatiſcher Gottesdienſt I. 6.
Jüdiſche Comödiantentruppen in Amſterdam III. 115.
Jünger III. 40, 129.
Julius III. 332, 337.
Jutta (Frau) I. 78.

K.

Kabale und Liebe III. 33.
Kämpfer I. 93.
Käthchen von Heilbronn III. 330.
Kaffka III. 109.
Kalden II. 299.
Karlsruhe III. 108, 326.
Karſten III. 390.
Kaſelitz III. 74, 279.
Kaſperl III. 143.
Kaſperltheater III. 143.
Kaſſel II. 302. III. 108, 329.
Kaufmann I. 30. (Myſterien)
Kayſer I. 273, 276, 282, II. 44.
Keglewics II. 233.
Keilholz III. 102, 109, 115.
Keßler (von) II. 224.
Kern II. 312.
Kirchendrama (Kirchenſpiele) I. 15, 23, 25, 87, 217.
Kirchhof II. 67, 89, 101.
Kirchmeyer I. 127.
Kirms III. 245.
Kirſch II. 33, 101, 107.
Klay I. 217.
Kleefelder II. 54, 56, 58.
Kleiſt II. 289, (Heinrich v. K.) III. 330, 372, 404.
Klemm II. 212, 213, 216, 225.
Klingmann (Philipp) III. 127, 139, 154, 156, 164, 169.

Klingemann (Auguſt) III. 332, 404.
Klinger II. 391.
Kligten (Kluchten) I. 242.
Klopſtock II. 143, 289.
Klos III. 133.
Kletſch II. 12, 58, (Frau K.) II. 108.
Kluchten (Klichten) I. 242.
Knauſt I. 346.
Knebel (von) III. 234.
Knecht im Faſtnachtſp. I. 157.
Knittelvers III. 266.
Koberwein II. 299, III. 109, 139.
Koburg I. 272.
Koch II. 244, 255, 298, (Fr. K.) II. 253, (Johann K.) I. 382, II. 2[illegible], 53, 57, 68, 71, 81, 106, 107, 109, 117, 393, (Eckard K.) III. 53, 55, 103, 104, 114, 132, (Betty K.) III. 104, 139.
König I. 273, II. 393.
Königsberg I. 202, III. 113, 334.
Körner (Theodor) III. 404.
Kohlhardt I. 321, 391, II. 7, 20, 23, 31, 32, 68.
Konradine die ſchöne, I. 282.
Korn III. 316.
Kotzebue III. 40, 130, 223, 227, 333.
Krakau III. 114.
Kratter III. 40.
Krebs III. 327.
Kreuzercomödie II. 300.
Krickeberg (Frau) III. 339.
Krippelſpiele I. 330.
Kritik (ſiehe Theaterkritik).
Kröning II. 67.
Kronſtein (von) II. 415.
Krüger (Joh. Chriſt.) II. 54, 67, 288, III. 102, (Karl K. III. 242, 316.
Kufſtein (Graf) III. 128.
Kühne III. 339, (Frau K.) III. 336.
Kummerfeld (Frau) III. 4.
Kuniger I. 355.
Kurländer II. 214.
Kurz (Bernardon) II. 192, 194, 203, 208, 220.
Kurzweiler I. 157.

L.

Labes II. 391, III. 74, 319.
Lambert I. 346.
Lambrecht II. 168, 187, III. 106, 325.
Landfahrer I. 151.
Landolfi I. 206, 227.
Lange II. 7, 236, 409, III. 134.
Langerhans II. 391, III. 74, 219, 336.
Laroche III. 143.
Laudes II. 212.
Lazzi I. 191, 315.
Leander I. 344, II. 74.
Lear (König) II. 371.
Lebende Bilder in den Myſterien I. 34, 60.
Lebenslängliche Anſtellungen III. 46.
Lebrun (Karl) III. 330.
Lecain II. 139, 307.
Legrand II. 50.
Leinhaas I. 334, II. 194, 218.

Leipzig I. 224, 272, II. 8, 107, 134, III. 332.
Leipziger Schule II. 3, 23, 27, 63, 106, 120, 137, 144.
Leiſewitz II. 289.
Leißring III. 244, 329.
Lemm III. 307.
Lengsfeld I. 154.
Lenz (Dichter) II. 288.
Lenz (von Kühne) III. 336, 337.
Leo III 113, 329, 339, 357.
Leonhardt III. 328.
Leopoldel II. 204.
Leopoldſtädter Theater III. 144, 317.
Leppert II. 48, 107, 109.
Lerſe II. 288.
Leſeproben II. 343. III. 267.
Leſſing II. 37, 121, 132, 143, 158, 169, 179, 290, 313, 402.
Lichtenſtein, Freih. von III. 110.
Liebich III. 100, 101, 109, 318, 322, (Frau L.) III. 319.
Lindner (Caroline) III. 331.
Linz III. 111.
Lipper'l II. 204.
Lippert III. 139.
Litteratur (Dramatiſche) Beginn derſelben I. 207.
Lobkowitz (Fürſt v.) III. 113.
Löhrs III. 136, 164, 183, 336.
Loen (von) 310.
Löwe II. 137, 296. 399, III. 110, 113, 321, (Frau L.) II. 168, (Julie L.) III. 316, 319.
Löwen II. 93, 99, 102, 134, 137, 169, 171, 187, 288.
Logeion I. 8.
Lobenſtein I. 244.
Lokalpoſſe II. 70, 212.
Lokatelli II. 299.
Lorreſti II. 196.
Lorenz I. 322, 353, II. 7, 54, 56, 57, 198, 199.
Lorenzoni II. 300.
Ludi Caſarei I. 221.
Ludwig II. 20.
Ludowici I. 292. 293, 346.
Luſtigmacher I. 29, 128. 137, III. 318.
Luſtſpiel I. 142, II. 30, (das rührende L.) II. 56.
Luther I. 123.
Lux III. 109, 329.
Lully I. 281.

M.

Maas (Titus) I. 327.
Maaß III. 302.
Macaroni (Signor) I. 177.
Machiavelli I. 141.
Märchner II. 73.
Maye I. 289.
Magdeburg III. 111.
Mainz 202, III. 102, 103.
Malcolmi III. 243, (Amalie M., ſpäter Frau Wolf) III. 243, 262, 370, 376.
Mannheim II. 303, 400, III. 3.
Mannheimer Schule III. 36, 39.
Mantelrollen II. 13.
Manuel (Nikolas) I. 118.

Marchand II. 303, III. 106, 324.
Marcheſi III. 103.
Maria Thereſia II. 200, 203, 217, 233.
Marienſchauſpiele (Marienklagen) I. 22.
Marinelli (Karl von) III. 141.
Marini I. 211.
Marionetten I. 327, 329, 335.
Markgraf I. 354.
Markus I. 355.
Marlowe I. 144.
Martini II. 54, 68, 89, 130, 296.
Mascarille I. 232, II. 13.
Maſchinenkomödie II. 197.
Maſchinerie I. 24, 53, 274, 457.
Masken I. 7, 8, 9, II. 37, 38, 263.
Maskenſpiele I. 141, 143.
Maskenſprüche I. 93.
Matheſon I. 282.
Mattauſch III. 73, 104, 277.
Maurer III. 302.
Mauvillon II. 310.
Mayer I. 383.
Mecklenburg-Schwerin II. 82, III. 110.
Mecklenburg-Strelitz II. 399.
Mecour (Suſanne) III. 68, 174, 249, 253, 369, 391.
Mehul III. 415.
Meier (Karl) III. 148, 225, 338.
Meil II. 298.
Mende III. 104.
Meisl III. 317.
Meiſterſänger I. 98, 114, 123, 158.
Melanchton I. 126.
Melodrama II. 232, 239.
Menninger II. 220.
Menſchendarſtellung I. 87, 94, III. 23.
Menſchenhaß und Reue III. 79.
Mercier II. 288.
Merſchy II. 168, 299.
Mevius (Frau) III. 328.
Meyer I. 34, II. 12. 168, III. 4, 12, 17.
Michael (Johann) I. 278.
Michaelis II. 242, 248, 288.
Michaud III. 164.
Miedke III. 328, (Frau M.)
Mierk II. 105.
III. 328.
Mietau III. 114.
Mihule III. 100, 108.
Miltitz (Boromäus v.) III. 334.
Mimiſch-plaſtiſche Darſtellung III. 276.
Minding III. 237.
Miré III. 163.
Miß Sara Sampſon II. 97, 123, 205.
Mittenwald I. 401.
Möller II. 336, III. 109.
Moſer, Juſtus II. 37.
Molé II. 412.
Molière I. 44, 230, 231, 262, 309, II. 119.
Monje I. 282.
Monſigny III. 80.
Montague (Lady) I. 3, 29, 336.

Moralitäten I. 32, 62, 139, 142.
Mordirektafel I. 170.
Moretti II. 299.
Moritz III. 112.
Moſer II. 204.
Moskau III. 114.
Mozart III. 80, 84.
Müller I. 313, 333, II. 17, 20, 31, 76, 96, 217, 223, 239, 323, 407, 413. (der ſogenannte ſchwarze Müller) I. 313, (Wenzel M.) III. 80, 134, 142.
Müllner III. 292, 313, 373, 404.
München II. 299, 401, III. 106, 324.
Mohamedaniſches Schauſpiel I. 7.
Mummereien (Mummenſchanz) I. 93, 218.
Muſäus III. 38, 230, 234.
Mylius II. 55, 108, 255.
Myſterienbühne I. 55, 58, 142, 216, 273.
Myſterium I. 15, 21, 25, 27, 36, 45, 74, 142.

N.

Nachſpiel I. 62, 138, 247, 458.
Naſſizerin I. 331.
Nagel III. 113.
Narrenfeſte I. 29.
Nathan der Weiſe II. 381, III. 71, 263.
Nationaliſiren II. 289, III. 219, 403.
Nationaltheater II. 139, 189, 219, 288, 303.
Natürlichkeitsrichtung II. 128, 290, III. 370.
Nattare (Petro) I. 140.
Negromanten I. 185.
Neujahrswünſche der Wiener Komiker II. 209.
Neuber I. 322, II. 5, 51.
Neuberin (Frau) II. 3, u. f.
Neuhaus II. 401, III. 102.
Neuhof (Frau) II. 140.
Neumann (Chriſtiane) III. 242.
Nicolai II. 137, 250.
Nicolini II. 81, 111, 339.
Niederländiſche Comödianten I. 120, 146, 151, 152, II. 111.
Nieſer II. 299 401.
Nolting II. 188.
Nouſeul II. 391, 401, 410, 414, III. 134.
Noverre II. 224, 238, 301.
Nürnberg I. 97, 114, 272, II. 18, III. 111.
Nürnberger Dichter I. 217.
Nuth (Frau) II. 194, 218, III. 319.

O.

Oberammergau I. 401.
Ochſenheimer III. 98, 316.
Odoardo II. 192.
Oels III. 377.
Oeſtreicher Cantor I. 132.
Ohlin II. 71.

Olla Potrida des Fuchsmundi I. 331.
Oper I. 141, 208, 218, 263, 268, 328, II. 27, 76, 113, 253, 302, 339, 391, III. 246, 413.
Operette II. 112.
Opernhäuſer, die erſten I. 272.
Opernreform (Gluck's) III. 81.
Opitz (Martin, der Dichter) I. 208, 270.
Opitz (Chriſt. Wil. der Schauſpieler) II. 393, III. 93, 96, 114, 332.
Opus theatricum v. Ayrer I. 155.
Oratorium I. 217.
Orcheſtra I. 8.
Organiſation II. 401, III. 16.
Originaliſiren II. 289.
Oſterſpiele I. 27, 61, 63, 330.
Othello II. 366, III. 365.
Ottenwolff (von) II. 224.
Otto III. 329.

P.

Paceli I. 227, 258, 313.
Pachter II. 202.
Palffy (Graf v.) III. 313.
Pantke II. 20.
Pantzen I. 204.
Pantalon I. 314.
Pantomimen I. 92, 329.
Paraphraſen I. 23.
Paris I. 142.
Parterre, das kunſtrichterliche II. 348, III. 417.
Paſos I. 117.
Paſſau III. 109.
Paſſet (Jann) I. 157.
Paſſionsbrüder I. 114.
Paſſionsſpiele I. 21. 23. 46, 60. 141, 401.
Pauersbach (von) II. 224.
Paul (Karl) I. 202.
Pauli III. 328.
Pegnitzſchäfer I. 217.
Pelzel II. 225.
Penſionirung II. 283, 417. III. 46, 125, 184, 319, 407.
Peri (Jacopo) I. 269.
Perinet III. 142.
Perſiſches Schauſpiel I. 7.
Perſonal, das älteſte I. 39, 41, 124.
Perſpective I. 239.
Petersburg III. 114.
Petraſch II. 210.
Pfeffel II. 289.
Picander (Henrici) II. 20.
Piccini II. 254.
Piccolomini von Schiller III. 251.
Pichler III. 332.
Pickelhering I. 150, 154, 177, 180, 329.
Pircher (Mariane) I. 282.
Piſtrich (von) II. 233.
Polawsky III. 320.
Poltenſt I. 224.
Porſch III. 104.
Poſſenreißer I. 92, 157.
Poſſenſpiele I. 95.
Poſtel I. 273, 278.
Potage (Jean) I. 177.

Praden I. 322.
Präcurſer I. 41, 73.
Prämien der Burleskenſpieler II. 207.
Prag II. 304 III. 100, 318.
Prandt III. 328.
Prehauſer (Gottfried) I. 340. II. 191, 194, 219.
Preisſtücke, erſte, II. 167.
Previlla II. 412.
Prinzipal I. 201, 204, III. 322.
Prinzipalſchaft II. 138.
Probſt, Peter I. 101.
Proſa II. 290.
Proteſtantismus, ſein Einfluß I. 135, II. 303.
Prynne I. 378.
Publikumſprechen (zum.) zuerſt I. 64.
Pudding (Jack) I. 177.
Puffendorf (von) II. 224.
Pulcinella I. 206.
Puſchmann (Adam) I. 120.
Puſterbalk I. 12.

Q.

Quackſalber, Myſterienfigur I. 30, 71, 76.
Quandts Hof II. 33, 80, 108.
Quartal II. 71, 81.
Queren I. 352.

R.

Rabener II. 7.
Racknitz (Hofmarſchall von) III. 334.
Rademin I. 331.
Räder (Frau) II. 393.
Räuber (von Schiller) III. 30, 314.
Rainer I. 346, (Frau R.) II. 130.
Rammler II. 140, III. 73, 79
Rathskomödie I. 231.
Rauch I. 282, 383.
Raucour (Frau) II. 412.
Rautenſtrauch II. 224.
Rebhun (Paul) I. 129, 145.
Recitativ I. 270.
Reform der Kunſt durch Frau Neuber II. 7, durch Leſſing II. 122, durch Goethe III. 253.
Reformation I. 135, 136.
Regelmäßiges Drama II. 198, 199.
Regensburg III. 109.
Regent der Schulkomödien I. 121, 126.
Regieſyſtem II. 344, III. 257.
Regnard II. 30.
Regulus v. Pradon, erſte Alexandrinertragödie I. 321.
Reibehand I. 355.
Reicha III. 109.
Reichard III. 325.
Reihen (Reigen) I. 271.
Reimarus II. 280.
Reimers (Betty) II. 369.
Reinecke II. 246, 335, 343, 392, III. 87, 92, (Frau R.) II. 341, III. 87, 114, (R. Sohn) III. 320.
Reinhard und Frau III. 184. 325.
Reinwald II. 391, III. 74, 278.

Reiſer (Anton) I. 382.
Renner (Frau) III. 183, 325, 329, 331.
Reniſchüb (Büchner) II. 372, III. 11, 20, 47, 104.
Repertoir, I. 245, II. 16, 41, 97, 180, 236, III. 261, 381, 412.
Requiſiten bei den Myſterien I. 51.
Reuchlin I. 88.
Rhetorik I. 209.
Rhode III. 357.
Rhythmus II. 28, 29, III. 84, 265.
Riccobini I. 178, 252.
Richter I. 273, 353. 2. (Reinhard R.) I. 258.
Riedel I. 177, 314, 329.
Rieſe I. 226, 227, 258.
Riga III. 114.
Rinuccini I. 208, 269.
Riſch I. 346.
Riſchmüller I. 282.
Riſt (Paſtor) I. 202, 215, 382.
Riſtori I. 331.
Ritter (Frau, geb. Baumann) ſiehe dieſe.
Ritterdrama II. 356, III. 28, 219.
Robert (Ludwig) III. 404.
Robbe generiche I. 253.
Römiſche Theater I. 17.
Roll I. 178.
Romanus II. 289.
Romeo und Julia älteſte Bearbeitung I. 408. (Goetheſche III. 373.
Ronſard I. 143.
Rooſe III. 132, 139.
Roſche II. 67.
Roſenberg (Graf) III. 128.
Roſenplüt (Hans) I. 198.
Roß II. 53.
Roßeck II. 82.
Roswitha I. 20.
Rothe I. 33.
Rotrou I. 143.
Rouſſeau II. 315
Routiniers (durch Kotzebue erzeugt) III. 227.
Rubin I. 30, 72, 157.
Rucelli I. 141.
Rudolphi II. 67, 71.
Rueda (Lope de) I. 117, 140.
Rüthling III. 74, 279, 302.
Rufus I. 43.

S.

Sacco (Frau) II. 368, 410, III. 137.
Sachs (Hans) I. 101, 145, III. 236.
Sacramentsverweigerung I. 383, II. 312.
Sakuntala I. 6.
Salieri III. 80.
Salm-Kyrburg III. 109.
Salzburg III. 109.
Salzbürger I. 226, 258.
Salzſieder ſ. Salzbürger.
Samenhofer I. 330.
Sartori III. 317
Saſſe I. 313
Saß I. 226

Scarin I. 232, 314.
Scenarien I. 242, 435.
Scio (di) I. 327, 330, 388.
Schäfer III. 336.
Schäfereien I. 217.
Schäferſpiele I. 141, 173, 269, II. 34, 70, 289.
Shakeſpeare I. 144, 145, 150, 408, II. 237, 289, 374, III. 265, 289.
Schalksnarr I. 157.
Schall III. 404.
Schalltrichter I. 9.
Schampitaſche I. 177.
Schauſpieler-Akademie II. 88, 279, III. 18.
Schauſpieler (franzöſiſche) I. 206, II. 111, (italieniſche S.) I. 206, II. 111.
Schauſpielerinnen (die erſten) I. 238, 81, 378.
Schauſpielerſtand I. 134. II. 316.
Schauſpielhäuſer, die erſten I. 114, die modernen III. 393.
Schauſpielkunſt I. 284, 308, II. 126, 181, 291, 407, 422, III. 31, 401
Scheber I. 282.
Scheibe II. 35.
Scheller I. 282, 355.
Schernitzky I. 226, 386.
Schick (Frau) III. 104, 168, 279, 302.
Schiebeler I. 226. II. 288.
Schikaneder III. 109, 149.
Schiller III. 32, 197, 240, 249.
Schilling I. 134.
Schimpfſpiele I. 210.
Schirmer (Frau) III. 333.
Schlager I. 204, 330.
Schlegel (Elias) II. 21, 26, 34, 138, 288, (A. W. Sch.) III. 289.
Schleſiſche Dichterſchulen I. 208, 212.
Schleswig III. 110.
Schleiſſer II. 187.
Schmelka III. 320, 357.
Schmelz II. 168, 187.
Schmelzle (Wolfgang) I. 119, 127.
Schmieder (Dr.) III. 104, 112.
Schmidt III. 141, 336, 342.
Schnepperer (ſ. Roſenplüt) I. 98.
Schnupftuchſpiel II. 29, 148.
Schoch (Georg) I. 220.
Schönemann I. 346, II. 14, 45, 48, 54, 56, 65.
Scholz III. 64, 112, 114, 357.
Schopf II. 396, III. 109.
Schoßwitz I. 184.
Schott I. 273, 278, 383.
Schreyvogel (West) III. 342, 345.
Schriftſteller (unter den Schauſpielern) III. 208.
Schröder (Friedrich Ludwig) II. 149, 150, 167, 189, 242, 44, III. 94, 117, 134, 155, 164, 221, 222, 337, 338, 342, (Sophie S., früher Stollmers) II. 66, 70, 84, III. 132, 139, 316, 320, 336, 343, 348, 364.

Schröter (Andreas) I. 342, II. 12, 96, 152, 194, 218, (Corena S.) III. 234.
Schubert II. 12, 54.
Schuberth II. 108, 241, 248.
Schuch (Franz) I. 335, II. 48. 71, 140, 320, 396, (Gebrüder S. II. 140, 320.
Schüler III. 109.
Schütz I. 271, II. 369, 372,
Schulactus I. 126. 411, III. 138.
Schulcomödie I. 88, 123, 219, 368.
Schuld (von Müller) III. 313.
Schule II. 25, 235.
Schulz (Caroline) II. 132, 136, 167, (Sophie S.) II. 96, 103, 131.
Schuſter (Ignaz) III. 317.
Schwan III. 12.
Schwachhofer (ſpäter Frau Eunicke) III. 104, 277.
Schwarz (Anton) III. 335. 339, 357, (Carl S.) III. 328.
Schwarzleutner II. 214.
Schwedt II. 399, III. 109.
Schweitzer II. 242, 253, 256.
Sechſeläuten (das, in Zürich) I. 372.
Seckendorf (von). III. 234.
Seconda (Franz) III. 93, 332, 333, 372, (Joſeph S.) III. 93.
Seeau, Graf II. 401, III. 106, 346.
Sellier I. 342, II. 199.
Seneca I. 209.
Serenada I. 251.
Seſſi III. 130.
Seyler (Sebaſtian) I. 370. Abel, der Prinzipal II. 137, 139, 170, 234, 392, III. 5, 10, 153, 163, Frau S. (Frau Henſel) II. 176, III. 5, 10, 153, 156, 163.
Sganarelle I. 232, II. 13.
Siddons, Miß II. 308.
Singſpiele I. 138, II. 76. 114, 136, 137, 204, 406.
Soden (Graf Julius von) III. 329.
Solbrig III. 336.
Solothurn I. 133.
Sonnenfels II. 213, 223, 225, 226, 231, 237.
Sonnenhammer (von) I. 201.
Sonnleithner III. 313.
Sophokles I. 8.
Spaniſches Theater I. 114, 140, 248.
Spener I. 380, 387, 388.
Spengler II. 393, III. 88, 100, 114.
Spenzer I. 153.
Spiegelberg I. 313, 331, 344, II. 5, 8, 67, 100.
Spielhonorar II. 311.
Spielleute I. 92.
Spitzeder III. 109.
Spontini III. 417.
Springer I. 159.
Spruchſprecher I. 93.
Sauenz (Peter) I. 210.

Staberl III. 318.
Stabilität II. 110, 132, 162, 164, 296, III. 95.
Standfuß II. 113.
Starke I. 227, 238, deſſen Sohn II. 67, 71, 89, 105, 130, 3. (ſeine Frau) II. 67, 71, 89, 97, 130, 296, 369, III. 163, 186.
Stegmann II. 371, III. 104, 133, 169, 183, 336, 339, (Frau S.) III. 104.
Stegreif I. 97, II. 102, 206.
Stegreifſpiel I. 143, 242, 243, 329, 435, II. 37, 41, 72, 191, 219, 222, 332, 341, III. 237.
Steigenteſch II. 219, 415, v. St. III. 404.
Steiger III. 101, 109, 336, 339.
Steinbrecher II. 12, 96, 99, 108, 113, 137, 296, 319.
Stenzel II. 72, 73.
Steniſch III. 325.
Stephanie der ältere II. 101, 203, 217, 223, 224, 403, 405, 408, III. 117, 138, der jüngere II. 219, 223, 224, 233, 405, 406, 411, 415, III. 117, 125, 133, 134, 138.
Sternſchütz (von) II. 224.
Stich III. 301.
Stierle II. 414.
Stockfiſch I. 132, 177, 329.
Stoll I. 355.
Stranitzky I. 226, 331, 386.
Straſoldo (Graf) III. 129.
Streit III. 112, 337.
Strohmeier III. 390.
Strunagl I. 272.
Studentencomödianten I. 140, 200, u. f. 225.
Stüwen II. 21.
Sturz II. 289.
Stuttgart II. 301, III. 107, 326.
Styl II. 233.
Sulzer II. 315.
Suppig II. 14. 53, 58.

T.

Taber III. 102.
Tagewerke bei den Myſterien I. 37, 62, 66.
Talma III. 347, 399.
Tantieme, erſte II. 213, 225.
Tapetichten (Tapeten) I. 195. 239.
Taſſo (Torquato) I. 141, — von Goethe III. 369.
Teleman I. 273.
Terenz III. 263.
Teufel in den Kirchenſpielen I. 30.
Teutſcher II. 219.
Thaddädl III. 147.
Theater an der Wien III. 150, 317.
Theaterdichter, erſter angeſtellter II. 242.
Theaterkritik, II. 115, 175, 232, III. 133. 213.
Theatrum academicum I. 162, 203.

Theaterſchule II. 406, III. 72, 302, 326, 327, 406.
Theil I. 273.
Theokrit I. 7, 8.
Thering II. 393, III. 97.
Thimich (Paul) I. 272.
Thomas von Aquino I. 377.
Thöring (Graf von) II. 67.
Thürnagel III. 337.
Tieck I. 130, 161, 199, 209, III. 64, 403. 386
Tillemann II. 159.
Tilly I. 334, 335, III. 113, 320.
Timeoni III. 130.
Toskani (Frau) III. 5, 10.
Tragedie classique II. 26.
Trapolin I. 247, 257, 264.
Trauerſpiel (das bürgerliche) II. 125.
Treitſchke III. 312.
Treu I. 201.
Triſſino I. 141.
Türke II. 12, 51.
Tummler, Philippine II. 12, 67.

U.

Ugarte (Graf) III. 127.
Uhlich II. 12, 54, 67, 288, 313.
Umlauf II 406.
Umſchlag (der Kieler) II. 34.
Unterſpiele I. 138.
Unzelmann II. 391, III. 74, 101, 104, 152, 278, (Frau Friederike U. Bethmann) III. 75, 104, 275, (Karl U.) III. 378.
Unzer II. 370.
Urban II. 401.
Urwaſi I. 6.

V.

Vega (Alphonſo de la) 140, (Lope de V.) 139. 140.
Velthen (Johann) 224, 225, 394, (Anna Catharina) 312, 321, 386.
Venningen (Freiherr v.) III. 328.
Verpachtung II. 213, 401, III. 106, 129.
Vigano III. 130.
Vincenz III. 108, 127.
Vio III. 113
Virtuoſenkünſte III. 296.
Voght (von) 373.
Vohs III. 109, 242, 326, 328, (Frau V.) III. 262, 328, 329.
Volksthümliches Drama I. 91, 93, 111, 234, II. 25, 183, III. 218.
Volz (Hans) I. 101.
Vondel I. 209.
Vorderbühne I. 116, 239.
Vorhang I. 41, 116, 195, 240.
Vorleſung II. 345, III. 267. (ſ. Leſeprobe)
Vorſpiele I. 138, 156.
Voß (Joh. Heinr.) III. 365, (Julius v. V.) III. 404.
Vulpius III. 245.

W.

Wachter (Baron v.) III. 327.
Wäſer II. 139, 396, (Frau W.) III. 112.
Wahr III. 100.
Waizhofer III. 109.
Waldgedichte I. 217.
Waldhanſel II. 300.
Wallenſtein von Schiller III. 257, 264, 281.
Wallenſtein (Frau) III. 4.
Walter (Frau) III. 332.
Wandertruppen I. 200, 204, II. 162, 164, 320, 396, III. 113.
Warſchau III. 114.
Warſing (von) III. 79.
Wauer III. 302.
Weber (Karl Maria von) III. 330.
Wechſelgeſänge I. 93.
Weidmann II. 225, 415.
Weidner II. 198, 217, (Frau W.) II. 409, 414, III. 137, (Julius W.) III. 329, 333, 353.
Weihnachtsſpiele I. 26.
Weimar II. 129, 250, III. 110, 233, 240.
Weimariſche Schule III. 255, 269, 363, 370, 379.
Weiſe I. 220, II. 12.
Weiße II. 113, 137. 260, 289.
Weißenthurn (Frau von) III. 134, 139.
Weißkern II. 192, 206, 215. 218.
Werdy III. 165, 169, 185, 329.
Werner, (Zacharias) III. 373, 404.
Weſſely II. 132.
Weſt ſ. Schreivogel.
Wezell I. 346.
Wieland II. 250. 253. 289.
Wien I. 119, 204, 221, 328, II. 191, 222, 401, III. 117, 312.
Wiener Volkstheater III. 140.
Wilhelmi (von Pannewitz) III. 321.
Winkler, Paſtor I. 383, 386, (W., genannt Theodor Hell) III. 334, 404.
Winzinger II. 12.
Wirthſchaften I. 218, 310
Witter II. 21.
Witthöft II. 58, 108, 131, 168, 187, 391, III. 21, (Frau W.) II. 296, (Tochter W.) II. 296.
Wöchner II. 404, III. 245.
Wohlbrück III. 113, 336.
Wolf, Componiſt II. 138.
Wolff, P. A. III. 367, 369, 373, 377, 378, 383, 389. (Frau Amalie W. ſiehe Amalie Malcolmi.
Wolfram II. 12, 108.
Würzburg III. 329.

Z.

Zachariä II. 289.
Zaubercomödie II. 197, 204.
Zeitſchriften III. 213.
Ziegler II. 415, III. 134.

Zimmern (Karl von) I. 202.
Zſchokke III. 221.
Zuckarini II. 5, 106, 131, 136, 164, 169, 172, 325.
Zünfte der Comödianten I. 97, 338, II. 318.
Zwiſchenakte I. 123, 195, II. 35.
Zwiſchenſpiele I. 138, 192, 216, 238, 456.
Zwiſchenvorſtellungen I. 54, 73.

Berichtigungen.

Seite	53	Zeile	2	von	unten	ſtatt	Weller lies Wallen
„	73	„	4	„	oben	„	Gend'armen lies Gensd'armen
„	91	„	6	„	„	„	beſchränkt lies befähigt
„	135	„	5	„	unten iſt nach 1000 fl. einzuſchalten: als Theaterdichter		
„	137	„	3	„	„	ſtatt	Zaur lies Zauß
„	189	„	3	„	„	„	nein lies wie
„	255	„	3	„	„	„	ähnliches lies Aehnliches
„	259	„	11	„	oben	„	großer Meiſter lies großes Muſter
„	302	„	10	„	„	„	Döring lies During
„	339	„	12	„	unten	„	Erhaltung lies Erfüllung

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Dramatiſche

und

Dramaturgiſche Schriften

von

Eduard Devrient.

Achter Band.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Vierter Band.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1861.

Geſchichte

der

Deutſchen Schauſpielkunſt.

Von

Eduard Devrient.

Vierter Band.

Das Hoftheater.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1861.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorwort.

Nach zwölfjähriger Unterbrechung knüpfe ich den Faden meiner Erzählung von den Schickſalen der deutſchen Schauſpielkunſt wieder an.

Die große Lücke muß der Umſtand entſchuldigen, daß ich ſeitdem leitend in das thätige Leben der Kunſt einzugreifen hatte, zu ihrer Geſchichtserzählung daher nur ſparſam Muße finden konnte. So iſt es denn auch zunächſt nur ein kleiner Zeitabſchnitt, über den ich berichte, aber er zeigt ſich von tief eingreifender Wirkung auf die Schauſpielkunſt, von entſcheidender und beſtimmender für die Bühnenzuſtände unſrer Tage.

Dieſen Zeitabſchnitt habe ich mit erlebt, ſpreche alſo viele eigne Erfahrungen aus, ſchildere perſönliche und thatſächliche Eindrücke. Auch das mußte Theil an der verzögerten Veröffentlichung haben; denn je inniger und andauernder meine Freude iſt, daß die erſten drei Bände meiner Geſchichte mit ſo viel Vertrauen zur Wahrheit meiner Darſtellung aufgenommen worden ſind, um ſo mehr mußte ich in Sorgen ſein, ob meine Darſtellung von miterlebten Zuſtänden, von Perſonen, zu denen ich ſelbſt, und zum Theil in ſehr naher Beziehung geſtanden — denſelben Glauben an unparteiiſche geſchichtliche Wahrheit finden werde.

Die Vollendung meines ſechszigſten Lebensjahres, welches leidenſchaftliche Anſchauungen auszuſchließen pflegt, die langjährige Prüfung meiner Arbeit, unter Verhältniſſen, welche mich den Einfluß der Theatervorgänge auf die Schauſpielkunſt ſehr ſcharf und im ganzen Umfange erkennen ließen, das Alles hat mir den Muth gegeben, mich jener Sorge zu entſchlagen und mit Vertrauen auf Vertrauen hervorzutreten, indem ich die Verſicherung wiederhole, mit der ich die erſten Bände meines Buches eingeführt: „Ich gebe, was ich gefunden, ich zeige, was ich geſehen. Was mir zur geſchichtlichen Wahrheit geworden iſt, ſpreche ich aus, ohne Scheu vor dem Anſtoß, den es finden mag. Ich ſchreibe im Intereſſe meiner Kunſt und meines Standes, und weiß, daß ihnen eine geſchminkte Geſchichte nichts nützen könnte.“

Und ſo fahre ich denn getroſt fort in meiner Erzählung von den folgenſchwerſten Vorgängen; ſie werden das Wort bewähren, womit ich vor dreizehn Jahren begann: „Es iſt eine ernſte Geſchichte, die ich zu erzählen habe, ſo luſtig es auch oft darin zugeht.“

Karlsruhe, im Auguſt 1861.

Inhalt des vierten Bandes.

I. Der Wendepunkt der Theaterorganiſation mit der Intendanz des Grafen von Brühl in Berlin.

(1813—1828.)

Seite

Was der geſchichtliche Moment forderte 3
Umwandlung der Nationaltheater in Hoftheater 4
Einwände gegen Künſtlerdirection 6
Der unparteiiſche Director 7
Graf Moritz von Brühl Intendant. Seine Perſönlichkeit . . 9
Die reichere Bühnenausſtattung 10
Sorgfalt für die künſtleriſchen Kräfte 11
Brühl mit Dalberg verglichen 12
Bureaukratiſcher Charakter der Intendanz 13
Das Repertoir 15
Das Künſtlerperſonal 21
Lemm und ſeine ſchriftlichen Studien 24
Ludwig Devrient 26
Das Wolff'ſche Ehepaar 31
Auguſte Düring (Frau Stich-Crelinger) 33
Der Zuwachs des Perſonals 35
Die Tradition der Schulen 37
Charakter und Verfall der Regie 39
Schwierigkeiten für die Intendanz. Theaterbrand . . . 43
Einfluß des Hofes 43
Suprematie der Oper. Spontini. 44
Das Königſtädter Theater 45
Deſſen Organiſation 46
Sein Perſonal 46
Falſche Stellung beider Bühnen zu einander 48
Erſter Bankerott des Königſtädter Theaters 49

Seite
Brühl's Enthebung 51
Reſultat ſeiner Intendanz 52

II. Die Verhältniſſe der andern Hoftheater.

München 54
Karl Director des Iſarthortheaters 55
Perſonal des Hoftheaters 56
Regie. Oper und Ballet 57
Das große Theater 58
Karlsruhe. Perſonal 58
Amalie Morſtedt (Frau Neumann-Haitzinger) 59
Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater 60
Organiſationswechſel. 61
Regie. Perſonal 61
Weimar. Wechſel der Oberleitung 62
Zuſtand der Kunſt. Theaterbrand 63
Das Dresdner Hoftheater 63
Seine Leitung 64
Das Künſtlerperſonal. K. M. von Weber 64
Veränderung des Directionsſyſtems 65
Ludwig Tieck Dramaturg 66
Seine dramaturgiſchen Blätter 67
Seine dramaturgiſche Wirkſamkeit 69
Ihr Fehlſchlagen 72
Das Repertoir 75
Perſonalveränderungen. Pauli und Karl Devrient . . . 77
Das Wiener Hof-Burgtheater 80
Das Schauſpiel von Oper und Ballet ganz getrennt . . 82
Abermalige Behördenveränderung 84
Das Kunſtperſonal 84
Die Richtung der Thätigkeit 85
Schreyvogels Bemühen um Hebung der klaſſiſchen Stücke . . 86
Eine Lücke ſeines künſtleriſchen Einfluſſes 90
Sein Sturz 91
Würdigung ſeines dramaturgiſchen Einfluſſes 92
Braunſchweig. Klingemann's Direction des Aktientheaters . . 94
Es wird zum Hoftheater. Einfluß des jungen Herzog's . . 95
Erſte Aufführung von Göthe's Fauſt 96
Klingemann's Tod 97

Seite
Hannover. Königliches Theater 97
Holbein Oberregiſſeur 98
Das Kunſtperſonal 97
Paulmann 98
Die vorherrſchende Verſtandesreflexion 99
Seydelmann 100
Anfänge in Breslau 101
In Grätz Regiſſeur 103
Von Olmütz nach Prag unter Holbein's Leitung 104
Kaſſel. Reorganiſation und Idee des Theaters 105
Seydelmann's Entwicklung zu voller Eigenthumlichkeit 106
Darmſtadt. Herrſchaft der Oper. Gruner 112
Seydelmann's kurzer Aufenthalt daſelbſt 113
Stuttgart. Wechſel der Oberleitung 114
Verfahren der ſchwäbiſchen Stände mit dem National-Theater 114
Wieder Hoftheater. Suprematie des Ballets 115
Seydelmann tritt in das Kunſtperſonal 116

III. Die Verhältniſſe der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

Abhängigkeit vom Beiſpiel der Hoftheater 117
Das Theater an der Wien, ſein Perſonal 118
Karl ubernimmt die Pachtung 119
Charakter ſeiner Direction 120
Das Joſephſtädter Theater 120
Das Leopoldſtädter Theater, ſein Perſonal 121
Korntheuer 121
Raimund 123
Seine poetiſche Erhebung der Volksposſe 124
Seine Veränderung der poſſenhaften Darſtellungsweiſe 126
Prag 127
Leipzig. Kuſtner's Direction 128
Das Perſonal 129
Charakter von Kuſtner's Direction 130
Ihr Ende 133
Breslau. Wechſel in der Direction 133
Karl von Holtei Theaterſekretair 134
Sein ſkandalöſer Abgang 137

Seite
Verachtung des Theaters und ſein Verfall . . . 138
Hamburg. Das Perſonal des Stadttheaters . . . 139
Emil Devrient und ſeine Frau . . . 140
Das neue Theater und die Wirkung der übergroßen Bühnen auf die Schauſpielkunſt . . . 142
Frankfurt . . . 144
Karoline Lindner . . . 144
Weidner und das weitere Perſonal . . . 145
Die Wandertruppen . . . 147
Die Faller'ſche Geſellſchaft . . . 147
Die gräflich Hahn'ſche Geſellſchaft . . . 148
Ueberblick des Zuſtandes . . . 153

IV. Einfluß der Literatur auf die Schauſpielkunſt.

(1830.)

Ergiebigkeit dieſer Periode . . . 155
Tieck gegen die Schiller-Nachahmer . . . 157
Einfluß derſelben auf die Schauſpielkunſt . . . 158
Einfluß des Calderon . . . 158
Rückſchlag auf die Schauſpielkunſt . . . 160
Verwirrende Fortwirkung des Weimar'ſchen Ideal's . . . 161
Der Deklamationston und ſein Unfug . . . 164
Die Wiener Manier . . . 167
Die Dehnung in der Deklamation . . . 169
Behandlung der Ueberſetzungen . . . 172
Das Luſtſpiel . . . 172
Das moderne franzöſiſche Luſtſpiel und Tieck's Meinung davon . . . 174
Der Einfluß auf die Schauſpielkunſt . . . 177
Das Melodrama . . . 178
Ueberſicht des Literatureinfluſſes . . . 179
Grillparzer . . . 179
Raupach . . . 180
Die alte Spaltung zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt . . . 182
Weſt (Schreyvogel) über das Bücherdrama . . . 183
Die Literatur verlangt die Bühne zu ihrer Verfügung . . . 185
Streit um die Selbſtändigkeit der Schauſpielkunſt . . . 186
In Shakeſpeare Verſöhnung des Zwieſpaltes . . . 189

V. Die künſtleriſche Demoraliſation.

(1830.)

Seite
Das Wohlergehen der Künſtler als Urſache des Kunſtverfalls . 190
Die Perſönlichkeit der Hofintendanten 192
Ihr Verhalten zu den künſtleriſchen Vorſtänden 194
Verfall der künſtleriſchen Autorität 194
Wirkung auf die künſtleriſche Praxis 196
Wirkung auf die künſteriſche Moral 197
Abhängigkeit der Intendanten vom öffentlichen Urtheile . . 199
Um ſo größeres Bemühen der Künſtler um äußeren Erfolg . . 200
Das virtuoſe Sonderintereſſe 201
Die Journaliſtik 202
Ihre Ausartung 203
Ihre Verbreitung 204
Ihr Bündniß mit der Virtuoſität 206
Die Claque 207
Die Gaſtſpielwuth 207
Effect um jeden Preis 209
Folgen der Führerloſigkeit 211

VI. Weitere Ergebniſſe der bisherigen Entwicklungen.

(1830.)

Operneinfluß 215
Spielhonorare 213
Finanznoth auch der Hoftheater 216
Das Enſemble geſicherter in der Oper 217
Entwicklung derſelben der Darſtellungskunſt nachtheilig . . 218
Die Theatercoſtümreform Brühl's 220
Tieck's Angriffe darauf 220
Berichtigungen 221
Inconſequenz der Coſtümtreue 224
Decorationen 227
Die geſchloſſenen Zimmer 228
Der Dichterſtolz 229
Manuſkriptendiebſtahl 230
Cenſur 231
Widerſpruchsvolle Stellung der Bühne zum Staate . . . 233
Bürgerliche Stellung der Schauſpieler 234

Seite
Lebenslängliche Verſorgung 234
A. W. Schlegel's Angriff darauf 235
Die Gegner der Sittlichkeit der Schauſpieler 237
Die Ehen der Schauſpieler 238
Das ſittliche Richteramt des Publikums 239
Stand der allgemeinen Bildung 240
Geſellſchaftliche Stellung 241
Ausſchluß von Ordensverleihungen 243
Geiſtliche Angriffe. Tholuck 244
Vorwurf der Charakterloſigkeit 247
Dauernde Gleichgültigkeit des Staates gegen das Theater . . 249
Durch die Verbreitung konſtitutioneller Formen nicht geändert . 252
Ueberblick des herrſchenden Zuſtandes 253

VII. Immermann's Direction.

Immermann's Eintritt in die Düſſeldorfer Verhältniſſe . . 257
Seine theatraliſche Einmiſchung 258
Stiftung des Theatervereins 259
Immermann's Grundſätze 260
Sein Verfahren beim Einſtudiren 261
Die erſten Muſtervorſtellungen 262
Mendelsſohn's Hinzutritt 263
Seydelmann's Theilnahme 264
Immermann übernimmt die Intendanz des Actien-Theaters . . 264
Spaltung mit Mendelsſohn 266
Die Thätigkeit des Theaters 267
Das Repertoir 268
Undurchführbarkeit des Unternehmens 269
Seine Reſultate. Bearbeitungen. Scenirungen . . . 271
Charakter von Immermann's Direction Shakeſpeare gegenüber . 273
Seine Anſichten über Schauſpielkunſt 275
Entſchieden literariſcher Standpunkt 279
Würdigung ſeines Unternehmens 280
Sein Lob der Schauſpieler 281
Sein Unmuth über die Gleichgültigkeit des Staates und der Fürſten 284
Schlußbetrachtung 286

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Der Wendepunkt der Theaterorganiſation mit der Intendanz des Grafen Brühl in Berlin.

(1815—1828.)

Keinen entſcheidenderen Moment hat die Entwicklungsgeſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt in ihrem ganzen Verlaufe zu zeigen, als den nach Beendigung der Freiheitskriege. Ihre Lebensgeſtalt erfährt eine tiefgreifende Veränderung, eine, nach aller Arbeit der früheren Jahrhunderte, unerwartete, unverdiente. Auch über die Entwicklung ſeiner Schauſpielkunſt täuſchte dieſe Zeit des Vaterlandes Erwartungen.

Der Abſchluß der vorigen Periode hat gezeigt*), daß der bis dahin erreichte Höhepunkt der Entwicklung zum Wendepunkte für den inneren Werth der Kunſt zu werden drohte, daß ihr darum mehr als je kunſterfahrene und geſinnungstüchtige Führer noththaten.

---

*) III. Band S. 421.

Denn die groſſen Häupter der Schulen: Schröder, Iffland, Goethe traten vom Schauplatze ab. Die verſchiedenartigen Forderungen aber, welche ſie geſtellt hatten, drohten einen willkürlichen Eklekticismus zu erzeugen, ein geſchmackverwirrendes Gemiſch von Manieren. Es mußte jetzt ein ſichres Maaß der Schönheit und Natur gefunden, ſtreng eingeſchult und gewiſſenhaft im Geſammtgeiſte der Kunſtgenoſſenſchaften bewahrt werden.

Mehr als zu irgend einer Zeit hing alſo Alles von der Organiſation der tonangebenden Theater ab, mehr als zu irgend einer Zeit war zu beklagen: was hierin geſchah.

Der Pariſer Friede hatte den deutſchen Höfen Macht und Herrlichkeit zurückgegeben. Das Theater war es, das zunächſt von dem erneuten Glanze Zeugniß abzulegen hatte. Neue Hofbühnen wurden errichtet, die beſtehenden in größeren Flor gebracht, indem die Fürſten reichlichere Zuſchüſſe ſpendeten. Die Nation dagegen begab ſich überall, wo ſie in landſtändiſchen Berathungen über die Reorganiſation der Staaten, oder bald in den neuen conſtitutionellen Formen das Recht dazu erhielt, des Anſpruchs: das Nationaltheater nationalen Zwecken zu beſtimmen. Nirgends, wo man an die Sonderung des Eigenthums und der Befugniſſe von Staat zu Krone ging, ſprachen die Landesvertreter das Theater als Eigenthum des Landes an, nirgends wurde ſeine ſtaatliche Bedeutung proklamirt, nirgends die Nothwendigkeit anerkannt: es nach Staatsgrundſätzen — alſo von der Landesregierung — regeln und überwachen zu laſſen*). Die Sorge um die Koſtſpieligkeit der Erhaltung war das Einzige, was ins Auge gefaßt wurde, und ſo begnügte man ſich: die Theaterſubventionen in den Civilliſten der Fürſten in Anſchlag zu bringen, die Erhaltung und Leitung der Bühnen aber den Höfen unbedingt zu überlaſſen, damit dieſelben auch für etwa erhöhte Unkoſten aus ihren weiteren Mitteln aufkommen möchten**); was denn auch meiſtentheils geſchah. Um ſo mehr hatten die Höfe nun das Theater als ihr Eigenthum zu betrachten, da ſie es auf ihre Gefahr übernommen, da es ihnen überlaſſen war, ſeine Einrichtung und Leitung mit der Liberalität ihrer Unterſtützung in Uebereinſtimmung zu ſetzen.

Wie und von wem dieſe reicher dotirten Kunſtanſtalten geleitet werden ſollten, welche von nun an den Einfluß der Stadttheater entſchieden überflügeln und tonangebend für den geſammten Kunſtzuſtand werden mußten — dies war eine Frage von der höchſten Wichtigkeit.

---

*) Das Beſtehen der Regierungscommiſſaire am Mannheimer Theater kann nicht als eine Ausnahme hiervon gelten; es ſollte damit ein höheres Staatsprincip durchaus nicht vertreten ſein.

**) Denſelben Verlauf hatte dieſe Angelegenheit bei der ſpäteren Verbreitung der conſtitutionellen Staatseinrichtungen 1830 und 48.

Sie ſollte ſofort, an einer für dieſen geſchichtlichen Moment wichtigſten Stelle, in Berlin entſchieden werden, wohin gerade jetzt die erwartungsvollen Blicke Deutſchlands gerichtet waren, von wo man eine entſcheidende Erhebung des geiſtigen und ſtaatlichen Lebens erhoffte.

Iffland war geſtorben, der Künſtler und Director, welcher die Gegenſätze des künſtleriſchen Entwicklungsmomentes biegſam und gewandt zu vermitteln gewußt, die größten Directionsſchwierigkeiten, die wir im Verlauf der Geſchichte beobachtet, ſiegreich bezwungen hatte. Wer ſollte dieſen Mann an dieſer Stelle erſetzen?

Ein Comité, beſtehend aus den Künſtlern Beſchort, Herdt, Gern, Unzelmann und dem Theaterſecretair Esperſtedt, führte einſtweilen die Directionsgeſchäfte, man wartete der königlichen Entſchließung.

Es konnte nicht fehlen, daß in dieſem fünfmonatlichen Interimiſtikum die Frage der Theaterleitung überhaupt um ſo lebhafter erörtert wurde, als jede Anſicht einen Einfluß auf die wichtige Entſcheidung beanſpruchte.

Obgleich man in Berlin nur künſtleriſche Leiter des Theaters kannte, von Döbbelin, Ramler und Engel, Fleck bis Iffland, obſchon die nur zweijährige adminiſtrative Thätigkeit des Geheimraths von Warſing die Beamtendirection ſehr ſchlecht empfohlen hatte, ſo fehlte es dennoch nicht an Gegnern der Künſtlerdirection. Man führte an: Die Schauſpieler und Dichter hätten jederzeit ſelbſtſüchtigen Zwecken die Vorhand gegeben.

Dieſe hätten mit ihren eigenen Stücken das Repertoir überſchwemmt und andern Schriftſtellern den Raum verſagt, jene eine Rollenuſurpation ausgeübt, zum Nachtheil der Darſtellungen wie ihrer Mitkünſtler. Man konnte den letzteren Vorwurf allerdings mit dem Beiſpiele Eckhofs, Schröders und dem naheliegenden Ifflands beweiſen. Wie unerheblich aber der Nachtheil dieſer Uebergriffe der Eigenliebe, den unermeßlichen Vortheilen der Künſtlerdirectionen gegenüber, war, das vermochte man in dieſer Epoche gar nicht richtig zu ſchätzen, weil das deutſche Theater bis dahin nur in ſehr ſeltenen Fällen ohne künſtleriſche Leitung geweſen war. Man vergaß bei dieſem kleinlichen Vorwurfe, daß die einer Intendanz untergeordneten künſtleriſchen Vorſtände immerhin auch eigenliebigen Gelüſten folgen konnten, was obenein unter der Aegide der Intendanzverfügung noch ungeſtrafter geſchehen durfte. Und ſollte man etwa, um die Direction des Theaters von allen egoiſtiſchen Beeinträchtigungen frei zu halten, keinen Schauſpieler zum Regiſſeur, keinen Dichter zum Theaterſecretair und Dramaturgen, keinen Componiſten zum Muſikdirigenten machen? Das hieße die Natur der Dinge verkehren, um den Uebeln aus dem Wege zu gehen, die von der Natur der Dinge unzertrennlich ſind.

Nichtsdeſtoweniger wurde die Anſicht ſtark vertheidigt: daß es gerathen ſei: die Leitung des Theaters einem unpartheiiſchen Mann, d. h. einem ſolchen zu übergeben, welcher keiner von allen den Künſten angehörte, die ſich in der Dramatik vereinigen, damit er ein gerechtes Gleichgewicht in das complicirte Zuſammenwirken zu bringen vermöge.

Bei dieſer Beamtenanſicht war freilich der künſtleriſche Standpunkt gänzlich aufgegeben: Man ignorirte, daß eine theatraliſche Darſtellung ein organiſches Ganzes iſt, welches, von ſeinen erſten Anfängen bis zu ſeiner Vollendung, von einem einzigen Lebenspunkte ausgehen und von dieſem unausgeſetzt Antrieb und Regelung empfangen muß; daß aber dies nur mit erfahrungsmäßiger Kenntniß von den jedesmaligen richtigen Hülfsmitteln geleiſtet werden kann. Man ſah den Complex der Kunſtthätigkeiten und Erforderniſſe, welchen eine theatraliſche Darſtellung bedingt, nur als einen Mechanismus von Dicht- und Schauſpielkunſt, Muſik- und Tanzkunſt, Decorationen, Maſchinen und Beleuchtung, Kleidern und Perrücken an, deſſen Uhrwerk nur pünktlich und ſorgfältig aufzuziehen ſei, um das Stück regelmäßig abgeſpielt zu ſehen.

Dieſe Conſequenzen verhehlte man ſich freilich bei der Empfehlung eines künſtleriſch unbetheiligten Bühnenvorſtandes und ihr kam die allerdings begründete Angabe zu Hülfe, daß unter den Männern vom Fach ſolche Perſönlichkeiten ſehr ſelten ſeien, welche durch allgemeine Bildung, Gleichgewicht der Haltung und Geſchäftsgewandtheit denjenigen gleichgekommen wären, welche man aus andern Ständen — alſo doch wohl vornehmlich aus dem der Staatsbeamten — wählen konnte. Wenn nun aber auch die rechten Männer unter den zur Leitung befähigten Dichtern und Schauſpielern ſelten waren, ſo waren ſie doch noch nicht gänzlich ausgegangen und immerhin der widernatürliche Gewaltſchritt nicht gerechtfertigt: Der Schauſpielkunſt ſtandesfremde Führer aufzubringen. Weil ein vollgültiger Erſatz für Iffland nicht zu finden war, ſollte darum der Grundſatz künſtleriſcher Leitung des complicirteſten Kunſtinſtitutes beſeitigt werden?

Die Debatte hierüber wurde zunächſt geſchloſſen, da am 14. Febr. 1815 der zum General-Intendanten der königl. Schauſpiele ernannte Kammerherr Graf Karl Moritz von Brühl ſein Amt antrat und es auf die künſtleriſche Leitung in allen ihren weſentlich beſtimmenden Theilen ausdehnte.

Dieſe Organiſationsveränderung war tief einſchneidend, aber Brühl's perſönliche Eigenſchaften ſchienen damit zu verſöhnen.

Er war ein Mann von wahrhaft adeligem Sinn, lebhaftem Geiſte und gefühlvollem Herzen, ebenſowohl von vornehmer Repräſentation als von gewinnender Liebenswürdigkeit des Benehmens.

Eine leidenſchaftliche Liebe für das Theater war ſein Familienerbtheil*), ſie hatte bei einem Jugendaufenthalt in Weimar beſtimmte Richtung erhalten. Er dilettirte in Schauſpielkunſt**), Muſik, Poeſie und Zeichenkunſt.

Alle dieſe Eigenſchaften waren bei dem Leiter einer Kunſtanſtalt vielverheißend, dem zu gleicher Zeit die reichlichſten Geldmittel zur Verfügung geſtellt wurden. Die ſummariſche Inſtruction, welche der Staatskanzler Fürſt von Hardenberg dem Grafen von Brühl gab, lautete: „Machen Sie das beſte Theater in Deutſchland und danach ſagen Sie mir, was es koſtet***).

Daß unter ſolchen Umſtänden die äußere Ausſtattung der Berliner Bühne die auffallendſte Veränderung erfuhr, war um ſo weniger zu verwundern, als Brühl große Vorliebe für Decoration und Coſtüm hegte, ja die Anordnung des letzteren zu ſeinem Steckenpferde machte. Er führte dabei die hiſtoriſche Richtigkeit der Kleidertracht mit ſolcher Conſequenz, mit ſoviel Glanz und Solidität durch, daß das Coſtümweſen der deutſchen Bühne durch ihn in eine neue Phaſe gehoben wurde, deren genauere Betrachtung für die Kunſtgeſchichte von Wichtigkeit iſt*).

---

*) Sein Oheim, Friedr. Ludw. v. Brühl, der eine Anzahl Stücke geſchrieben, unterhielt ein reich ausgeſtattetes Liebhabertheater auf ſeinem Landgute.

**) In Weimar hatte er, von Goethe einſtudirt, den Paläophron in der Hofvorſtellung geſpielt.

***) Aus Brühl's Munde vernommen.

Indeſſen muß es Brühl nachgerühmt werden, daß er auch für den inneren Lebensgeiſt der Schauſpielkunſt einen richtigen und feinen Sinn hatte und daß er den guten Geiſt der Schule, deſſen Erbſchaft für ſeine Intendanz ein unermeßlicher Vortheil war, ehrte und wenigſtens zu erhalten ſuchte, da er ihn fortzubilden nicht im Stande war. Um den Nachwuchs junger Talente war er ſorgfältig bemüht, verſchaffte ihnen mit großer Liberalität Lehrer, mußte dieſen dann freilich alles Weitere überlaſſen, wodurch denn der Erfolg den Abſichten ſelten entſprach. Zu einer ſyſtematiſchen Vorſchule wurden die reichlich gebotenen Mittel nicht verwendet. Aber Brühl förderte mindeſtens die Bühnenfortſchritte junger Talente durch entſprechende Beſchäftigung und begleitete die gelungenen Bemühungen mit aufmerkſamer Theilnahme, wußte einen edlen Ehrgeiz dadurch zu erregen, und verſtand in ernſter und väterlicher, dabei vornehmer Weiſe zu loben wie zu tadeln. Jede Aeußerung ſelbſtſüchtigen Sonderintereſſes mußte auch bei den reiferen Künſtlern ſeiner Mißbilligung gewärtig ſein, jeder Beweis beſonderer Hingebung an das Geſammtintereſſe durfte auf ſeine Anerkennung rechnen, die oft zur Belohnung wurde; er war alſo weder abſichtlich noch wiſſentlich am Verfall der künſtleriſchen Geſinnung ſchuld, die von dieſer Zeit datirt.

---

*) Folgt in Kap. VI.

Dazu wurde weſentlich durch ſeine Bemühung die äußere Lage der Künſtler mit außerordentlicher Liberalität geordnet und geſichert; in lebenslänglichen Anſtellungen und reichlichen Penſionirungen rivaliſirte nun Berlin mit Wien und zog die andern Hoftheater nach ſich.

Dem immer wachſenden Uebergewichte der Oper, des glänzenden Ballets — das die Vorliebe des Königs pflegte — gegenüber hatte er den beſten Willen, das Schauſpiel in Anſehen zu erhalten, auch begünſtigte er einheimiſche Dichter und bot, vielleicht nur allzuwillig, die künſtleriſchen Kräfte literariſchen Verſuchen an.

Sollte man nicht glauben, daß das Zuſammentreffen ſo ſchöner Eigenſchaften und Intentionen, das Ergreifen ſo vieler an ſich heilſamer Maaßregeln Brühl's Intendanz zu einer der förderlichſten Kunſtperioden ſtempeln mußten? Und doch war es nicht ſo.

Seine Lobredner haben ihn oft den zweiten Dalberg genannt; und gewiß, an perſönlichen Eigenſchaften, an edlem Willen durfte er dieſem verglichen, vielleicht vorgezogen werden, dagegen iſt er mit ihm weder in ſeiner künſtleriſchen Stellung, noch in den künſtleriſchen Grundſätzen ſeiner Führung zu vergleichen.

Wie wir geſehen haben*), ſtützte Dalberg ſich nicht blos auf das ihm vom Hofe ertheilte amtliche Anſehen, ſondern auf künſtleriſche Mitarbeit und Erfahrung. Er ſtellte ſich in Mitte der Thätigkeit und lernte dabei den

---

*) III. Band S. 14 u. f

Sachverſtand ſo reſpectiren, daß er den Künſtlern, je länger je mehr, die ganze künſtleriſche Leitung überließ. Brühl dagegen konnte niemals inmitten der künſtleriſchen Thätigkeit, ſondern nur über derſelben ſtehen. Er hatte in keiner eigenen öffentlichen Production lebendige Kunſterfahrungen gemacht, um ſo unerſchütterter war in ihm das Selbſtvertrauen eines vornehmen Dilettantismus geblieben, der ſich, wenn es auf letzte Entſcheidungen ankommt, über jedes Urtheil der eigentlichen Kunſtverſtändigen zu ſtellen pflegt. Die liebenswürdige Humanität, die weltmänniſche Feinheit, womit Brühl dieſen Abſolutismus zu verſüßen verſtand, konnte ihn nicht unſchädlich machen.

Hierzu kam, daß die ganze Führung der Berliner Bühne eine bureaucratiſche wurde.

Der Theaterzettel führte nicht mehr den Titel: „Königliches Nationaltheater", ſondern „Königliche Schauſpiele." Ein umfängliches Bureau umgab den General-Intendanten. Aus Ifflands geräuſchloſer Schreibſtube, wo er, von untergeordneten Federn unterſtützt, faſt allein alle Bureauarbeit als ein Nebengeſchäft abthat, war nun die unruhige, imponirende Expedition einer Dikaſterie geworden. Vier Geheimſecretaire und eine entſprechende Anzahl untergeordneter Schreiber verbargen in der General-Intendantur hinter hohen Pultgittern ihr geſchäftiges Nichtsthun, während die Nothwendigkeit der nächſten techniſchen Abfertigungen die Errichtung eines zweiten kleineren Bureaus im Theatergebäude herbeiführte;

eine Maaßregel, welche im Dramatiſchen Wochenblatte öffentlich vertheidigt werden mußte. Für Geſchäfte, welche bis dahin Schauſpielern als Nebenfunction übertragen worden waren: Billetverkauf, Hausverwaltung, Inſpection über Garderobe u. A., wurden nun eigene, theilweiſe doppelte Beamte angeſtellt*). Natürlich ging aus dieſer prätenſiöſen Einrichtung der weitläufigſte Geſchäftsgang hervor. Dinge, die unter Iffland von Mund zu Munde raſch entſchieden worden waren, mußten jetzt jedem Angeſtellten erſt ſein Theil Geſchäftigkeit abwerfen und dauerten darum wochenlang. Alles bekam den geheimnißvollen, Ehrfurcht- und Bangigkeit-einflößenden bureaucratiſchen Charakter.

Brühl, der ſich in dieſem officiellen Nimbus wohlgefiel, fand begreiflicherweiſe unter ſeinen Bureaubeamten weit gefälligere Rathgeber, als unter den künſtleriſchen Vorſtänden. Die Officianten waren daher bald die Hauptperſonen am Theater, die Künſtler nur untergeordnete Arbeiter.

Der Unterſchied zwiſchen Dalberg's und Brühl's Intendanzen iſt alſo augenfällig: ſie liefen in entgegengeſetzten Richtungen auseinander. Während Dalberg den künſtleriſchen Geiſt zu heben, ihm höhere Befähigung zur

---

*) Ein Spottvogel brachte aus: daß demnächſt für die linken und für die rechten Stiefel verſchiedene Inſpectoren angeſtellt werden ſollten.

Selbſtregierung zu verleihen trachtete, hat Brühl ihn in Unmündigkeit zu verſetzen geſucht, um ſeine Thätigkeit nach ſeiner Willkür zu lenken.

Bevor die unausbleiblichen Folgen dieſes Syſtems zu betrachten ſind, wird ein Ueberblick der Arbeiten zu nehmen ſein, welche die Schauſpielkunſt in Berlin während Brühl's dreizehnjähriger Leitung lieferte.

Werner's „der vierundzwanzigſte Februar" iſt im Jahre 1815 als erſte außergewöhnliche Erſcheinung zu nennen, ein Stück, das Iffland zurückgelegt hatte, Brühl aber, nach Goethe's Beiſpiel, aufführen ließ, ebenſo wie deſſen Epimenides Erwachen und die dramatiſche Einrichtung von Schillers Glocke; auch die Brüder des Terenz in der Weimar'ſchen Einrichtung, ſelbſt mit Nachahmung der Maskenanwendung*); Ludw. Devrients unübertreffliche Schöpfung des Kochs Syrus erhielt das Stück dauernd auf dem Repertoir. Lamotte Fouqué verſuchte ſich mit einem vaterländiſchen Drama: „Die Heimkehr des großen Churfürſten" ohne Glück auf der Scene. Robert in dem bürgerlichen Trauerſpiele „die Macht der Verhältniſſe" mit Anerkennung.

1816 debütirte Clauren, der mit auffallendem, wenn auch kurzem Glück, in Kotzebue's Fußſtapfen trat, mit ſeinem Luſtſpiele „der Abend im Poſthauſe". Klingemann's Fauſt errang theatraliſchen Erfolg, nicht ſo der weitere Verſuch mit dem lateiniſchen Luſtſpiele in Plautus' „Gefangenen". Müllner's „29. Februar" bezeugte die ſchnelle Anſteckung von Werner's „24. Februar". Wolff gab ſein erſtes Trochäenſtück: „Pflicht um Pflicht" und führte Calderon's „ſtandhaften Prinzen" ein, der, bei dem durch die Freiheitskriege neu geweckten religiöſen Leben in Berlin, großen Eindruck hervorbrachte. Hatte Graf Brühl bis hieher ſich als entſchiedener Anhänger von Goethe's Richtung gezeigt, ſo entſprach dem wenig die Aufführung des berüchtigten Melodrama's „der Hund des Aubry".

---

*) III. Band S. 263.

1817 erſchien der I. Theil von Shakeſpeare's „Heinrich IV." und darin Ludw. Devrient's zum unausweichbaren Muſter gewordene Schöpfung des Falſtaff. Oehlenſchläger machte ſich der Bühne durch „Axel und Walburg" bekannt, Chateaubriand's „Germanikus" wurde verſucht, und Müllner enthüllte die Grenze ſeines Talentes in König „Yngurd."

1818 kam mit der Ahnfrau und Sappho der reich begabte Nachfahr Werner's und Müllner's: Grillparzer, auf die Bühne. Houwald ſchloß ſich ihm, zunächſt mit der Heimkehr, an. Calderon's Leben ein Traum ging in Scene.

1819 Weſt's Donna Diana, drei Jahre ſpäter als in Wien, aber mit dem größten Erfolge, den das meiſterhafte Spiel der drei Hauptperſonen, der Frau Stich-Düring, Wolff's und Beſchort's, und das vortreffliche Enſemble hervorbrachte, welches Wolff's Regie, durch eine Weimar'ſche Genauigkeit des Einſtudirens, erreicht hatte*).

Die Hoffnungen aber, welche die Schauſpielkunſt auf eine Verfolgung dieſer ſiegreich eingeſchlagenen Richtung ſetzen mochte, wurden in demſelben Jahre durch die Aufführung von: „Die Waiſe und der Mörder" gedämpft, womit nun das moderne franzöſiſche Melodrama in das Repertoir einzog und allen Nachtheil, der ſich ſchon beim erſten Erſcheinen dieſer Gattung für die Schauſpielkunſt erkennen ließ**), noch durch die modern überſpannten Effecte vermehrte.

1820 brachte den zweiten Theil von Shakeſpeare's Heinrich IV. und Calderon's Arzt ſeiner Ehre, ferner Müllner's letzte Anſtrengungen in der „Albaneſerin", dagegen aber auch den Erſtling eines Dichters, dem das deutſche Repertoir in einer unergiebigen Zeit viel zu danken haben ſollte: Raupach's „Fürſten Chavansky". Houwald's „Leuchtthurm" und „Fluch und Segen" fanden bereite Aufnahme, eine Aufführung von Shakeſpeare's „Was ihr wollt" dagegen glückte wenig, durch die verfehlte Bearbeitung, in welcher es unter dem Titel „die Zwillingsgeſchwiſter" gegeben wurde.

1821 erſchien Wolff's „Precioſa" mit Weber's Muſik, Houwald's „Bild", Calderon's „öffentliches Geheimniß", Goethe's „Stella" (mit tragiſcher Cataſtrophe) und Raupach's „Erdennacht".

---

*) Es waren gegen 20 Proben von dem Stücke geweſen.

**) II. Band S. 232.

1822 mißglückte die Darſtellung von Kleiſt's „zerbrochenem Krug", Clauren feierte mit dem „Bräutigam aus Mexico" ſeinen letzten Triumph. Die Reihe der dramatiſchen Romane nach Scott begann mit Lembert's Bearbeitung von „Kenilworth".

1823 brachte Shakeſpeare's „König Johann", Töpffer's Dramatiſirung von Goethe's „Hermann und Dorothea", Molière's „Tartüffe", Michael Beer's „Paria", und in den „Galeerenſklaven" den Gipfel des Melodramerfolges, der freilich hauptſächlich Ludw. Devrient's Darſtellung des Sträflings zuzuſchreiben war.

1824 kam, verſpätet genug und in Holbein's Bearbeitung, das Käthchen von Heilbronn von Kleiſt auf das Repertoir. Der große Erfolg ermunterte zu einem Verſuche mit der „Familie Schroffenſtein" deſſelben Dichters und Bearbeiters, er glückte wenig. Mit Delavigne's „Schule der Alten" ſuchte man den Ton der haute comédie in Erinnerung zu bringen, am matten Erfolge des „Wollmarkts" von Clauren erklärte ſich deſſen geſunkenes Modeglück.

1825 begann Raupach, der von Petersburg nach Berlin überſiedelt war, ſeine ganze Thätigkeit dem Theater und insbeſondere dem Berliner zu widmen. Dem Erfolg von „Iſidor und Olga" reihte ſich der ſeiner erſten Luſtſpiele an: „Kritik und Antikritik" und „Laßt die Todten ruhn“. Seine dramatiſirte Erzählung „Alanghu“ wirkte nicht. Shakeſpeare's „Macbeth“ wurde in einer Ueberſetzung von Spiker aufgeführt.

1826 erſchien „Medea“ von Grillparzer. v. Uechtritz trat mit einem verheißenden Erfolge ſeines erſten Werkes: Alexander und Darius auf, Shakeſpeare's „luſtige Weiber“ wurden ohne Glück verſucht. Raupach wirkte in dieſem Jahre wenig durch: „Raphaele“, „die Bekehrten“ und „die beiden Nachtwächter“.

1827 dagegen gelang die Aufführung ſeiner „Tochter der Luft“. v. Uechtritz brachte „das Ehrenſchwert“, Maltitz ein wohlgelungenes vaterländiſches Trauerſpiel „Hans Kohlhas“.

Im Jahre 1828, dem letzten von Brühl's Intendanz, lieferte Raupach fleißiger und erfolgreicher: „den Nibelungenhort“, „Genoveva“, „das Ritterwort“*), „Vormund und Mündel“, „Vater und Tochter“ und die Poſſen: „Die Schleichhändler“, „der verſiegelte Bürgermeiſter“ und „ein Sonntag aus Schelle's Jugendleben“ (eine Bearbeitung von Holberg's geſchwätzigem Barbier).

Daß andern Dichtern deßhalb der Raum nicht mangelte, beweiſen die gleichzeitigen Aufführungen von „Richard III.“ von Shakeſpeare, „Correggio“ von

---

*) Ein Stück, das er nur geſchrieben, um in der Rolle des ſtummen Ritters Wolf Gelegenheit zum Erſcheinen auf der Bühne zu geben. Die Abſicht mißlang, die Halskrankheit des Künſtlers erlaubte ihm auch nicht mehr ſtummes Auftreten.

Oehlenſchläger und Kleiſt's „Prinz von Homburg“, nach langem Kampfe gegen militäriſche Cenſur und nur in einer Verſtümmelung der poetiſchen Motive, wozu leider Ludw. Robert ſeine Hand geliehen hatte. Neuen Dichtern wurde die Bühne geöffnet mit „Beliſar“ von Schenk und „Hans Sachs“ von Deinhardſtein.

Im Uebrigen brachte Brühl's Repertoir Alles, was von den Dichtern der vorigen Periode noch geboten wurde, Kotzebue's letzte Stücke an der Spitze, ebenſo jede nur einigermaaßen Erfolg verſprechende Arbeit neuerer Talente. Man findet neben den Namen der claſſiſchen großen Dichter und den bisher genannten bei neu unternommenen Aufführungen die von Körner, Schall, Conteſſa, v. Steigenteſch, Julius v. Voß, Sonnleithner, Vulpius, Kind, Brühl, Gubitz, Levezow, Wilibald Alexis, Fr. Förſter, v. Tromlitz, v. Auffenberg, v. Barnekow, d'Elpont, Adalbert vom Thale, v. Elzholz, Adami, J. E. Mand, Jents, Geyer, Gollmick, Tietz. Ferner die der Schauſpieler-Dichter: Stephani, v. Holbein, v. Holtei, Blum, Lembert, Vogel, Schmidt, Ziegler, Coſtenoble, Wolff, v. Zahlhas (Neufeld), Hagemann, Areſto, Töpffer, Lebrun; der Frauen: v. Weiſſenthurn, Krickeberg, Ellmenreich, und der Ueberſetzer: Caſtelli, Theodor Hell, v. Kurländer, v. Lichtenſtein u. A.

An dieſem bunten Gemiſch dichteriſcher Aufgaben übte ſich denn eine Kunſtgenoſſenſchaft, in welcher die Gegenſätze der verſchiedenen Schulen durch die bedeutendſten Talente vertreten waren*).

Mattauſch repräſentirte noch mehrere Jahre den wilden Kraftausdruck der Ritterſtücke, der Leidenſchaft bis zur Grimaſſe und zum Gekreiſch, die unperſönliche Feindſchaft gegen die rhetoriſche Schule. Dafür bewahrte er aber auch den geſunden, lebenswarmen, herzlichen Ton der alten Zeit, das naturgemäße Spiel in bürgerlichen Stücken.

Und in dieſem Vorzuge ſchloſſen ſich ihm faſt Alle an, die aus der Iffland'ſchen Periode ſtammten; ſie vermochten auch — nach der Eigenheit der Talente alter Schule — in die älteren Rollenfächer mit voller charakteriſtiſcher Wirkung einzutreten. Voran Beſchort, deſſen Meiſterſchaft mit den charakteriſtiſchen Aufgaben zu wachſen ſchien, und deſſen Nobleſſe und elegante Gewandtheit mit dem rührendſten Ausdruck der Empfindung Schritt hielt. Unübertrefflich als Perin, ein Muſter überzeugender Individualiſirung als Polonius. Der ältere Gern — ehemals als Baſſiſt ausgezeichnet — war in humoriſtiſchen Vätern von unnachahmlich anmuthiger Heiterkeit, in zärtlichen von natürlich herzlichem Ton.

Der Tod lichtete in den erſten Jahren von Brühl's

---

*) Mit Band III. S. 277 u. f. zu vergleichen.

Intendanz die Reihe der älteren Künſtler; Kaſelitz, Herdt, Labes ſchieden, ja ſchon am 16. Auguſt 1815 raubte der Tod die Krone des weiblichen Perſonals: Frau Bethmann. Frau Schröck — ehemals Fleck's Frau — trat zum Theil in die Lücke. Ohne rechte tragiſche Kraft, war ſie im Luſtſpiel vortrefflich als vornehme Dame, wie als eiferſüchtige, bornirte oder eitle Frau. Frau Eunicke's unverwelklich friſche Drolligkeit kam jetzt dem älteren Fache zu Gute. Der alte Unzelmann erhielt ſich noch einige Jahre in Veteranenachtung. Mit friſcher Komik und unwiderſtehlich luſtigen Einfällen erſetzte ihn Wurm, der Liebling des großen Publikums, dem er ſchon 1816 durch einen ſkandalöſen Prozeß entzogen wurde. Seine Bemühungen in feinkomiſchen Charakterrollen liefen auf Copien nach Iffland hinaus.

Die eigentlichen Zöglinge Iffland's bewährten die Trefflichkeit ſeiner Schule. Rebenſtein erhielt ſich in voller Beliebtheit während der ganzen Periode, der gewandte Stich lebte ſie nicht aus*). Maurer, ein junges Talent von Kraft und ausgiebiger Leidenſchaftlichkeit, trat 1819 zum Stuttgarter Hoftheater. Wauer, deſſen Perſönlichkeit alle edlere Haltung verſagt war, bildete dagegen die, ſeinem Naturell verwandten Geſtalten bis zur Vollkommenheit aus: derbe Bürger, Bauern, Matroſen, Corporale, Hausknechte, Knappen u. ſ. w.

---

*) Starb 1824.

Rührende Treuherzigkeit, wüthende Leidenſchaft, glückliche Heiterkeit, anſteckendes Lachen, Trunkenheit in jeder Nüance: von der angenehmen Weinlaune bis zur Branntweinsabgeſtumpftheit, ſtand ihm mit täuſchender Wahrheit zu Gebot und wurde von ſeiner gedrungen corpulenten Geſtalt trefflich unterſtützt. Der jüngere Gern verließ allmälig das Fach der Intriguanten- und Charakterrollen, in denen ſein hohler Ton, ſeine hölzernen Manieren faſt ſtörend wirkten, und gewann in grotesken und lokalkomiſchen Rollen große Beliebtheit. Das Preisgeben ſeiner hagern Geſtalt, gewiſſe habituelle Ausrufungen, outrirte Seufzer, der grunzende Ton unterdrückten Lachens und der Gebrauch des Berliner Jargons waren die ihm eigenthümlichen Mittel, welche die Lachluſt des Publikums an ihn feſſelten: die Karikaturen ſtutzerhafter Ziererei gelangen ihm vorzüglich, der Barbier Schelle dürfte als ſeine vollkommenſte Darſtellung zu bezeichnen ſein; eine nimmermüde Energie, Sicherheit und friſche Lebendigkeit ſollten ihm bis in das höchſte Alter treu bleiben. Der jüngere Rüthling arbeitete ſich mit redlichem Fleiß, bei trockener Komik und natürlichem Witze, den er mit richtigem Verſtande und gewiſſenhaftem Maaße anwandte, zu erſten Rollen und gerechter Anerkennung empor. Für ihn ſchrieb Raupach die in ſeinen Luſtſpielen oft wiederkehrende Figur des Till*). Der ſchöne Baritoniſt Heinrich Blume half in allen Fächern des Schauſpiels mit Talent und Gewandtheit aus.

---

*) Gern ſowohl als Rüthling vertraten das erſte Stadium

Alle dieſe Mitglieder hielten die veredelte Natürlichkeitsrichtung der Iffland'ſchen Schule ein, ſelbſt Lemm, den man oft mit Recht der Künſtelei beſchuldigte, ſuchte auf dieſem Wege doch nichts Anderes als die Natürlichkeit. Unverkennbar war in ſeinem Spiel der Einfluß von Fleck's, wie von Iffland's Beiſpiel, aber er fand ſeine Selbſtſtändigkeit in einer peinlichen Sorgfalt, mit welcher er in ſeinen Rollen der Natur bis in den letzten Winkel nachſpürte. Um das, was er gefunden, gewiſſenhaft feſtzuhalten, gab er ſich in weitläufigen ſchriftlichen Auseinanderſetzungen Rechenſchaft über jedes Motiv, jede Schattirung des Ausdrucks in Rede und Bewegung, ſo daß mit dieſen ſchriftlichen Arbeiten die Erfindung ſeiner Auffaſſung bis ins leiſeſte Detail erſchöpft war. Jeder Tonfall der Rede, die Abwägung der Haupt- und Nebenaccente darin, Maaß und Tempo der Bewegungen von Armen, Händen, Füßen, jede Biegung des Leibes, jede Neigung des Kopfes, der Fortgang des Mienenſpieles bis auf die Bewegung der einzelnen Geſichtsmuskeln, die Richtung und der Ausdruck des Blickes, ja ein Zwinkern des Augenlides, Alles war in dieſen Ausarbeitungen genau angegeben. Es muß als der entſchiedenſte Beweis

---

der Ausbildung der Berliner Lokalkomik, dies Verdienſt hing aber dafür auch als Makel allen ihren Darſtellungen an.

von Lemm's ſtarkem Talente angeſehen werden, daß trotz dieſer peinlichen, ſchriftlichen Studien, ſein Spiel ſo viel Lebenswärme, Innigkeit und Energie bewahrte. Dabei muß zu Lemm's voller künſtleriſcher Ehre anerkannt werden, daß er in ſeinem grübelnden und berechnenden Verfahren niemals auf falſche Effecte, auf gefallſüchtige Momente ausging; er that dem Publikum gar Nichts zu Liebe, ja er nöthigte demſelben zu Zeiten die eigenſinnigſten und grilligſten Erfindungen auf, die ſeine eifrigſten Verehrer ſelbſt verdroſſen. In ſeiner Jagd nach dem Natürlichen, wohl auch in Erinnerung an Fleck, miſchte er den Ausdruck alltäglicher Wirklichkeit den Rollen von idealer Haltung bei, übertrieb das leichte Hinwerfen gewiſſer Redetheile bis zur Unverſtändlichkeit, ebenſo das Ueberſtürzen zorniger Reden. Es mangelte ihm feiner Tact und richtiges Maaß für die Anwendung gewagter Naturmotive.

So ahmte er in der Sterbeſcene des Talbot beim Anblick Burgund's in ſprachloſer Wuth den Kinnbackenkrampf eines Sterbenden mit entſetzlicher Natürlichkeit nach, die auf der Grenze des Lächerlichen ſtand. Um den ſchwarzen Ritter darauf gleich einer Nebelgeſtalt über den Boden hingleiten zu laſſen, unternahm er es mit geſchloſſenen Füßen ſeitwärts auf die Bühne zu hüpfen, was bei ſeinem Mangel an körperlicher Gewandtheit doppelt unglücklich ausfiel. Wo er ſich in komiſchen Rollen verſuchte, pflegte er immer zu übertreiben. Und trotz dieſer ſchroffen und ſtörenden Eigenheiten hatten Lemm's Darſtellungen unübertreffliche Schönheiten, beſaßen ſoviel männliche Würde und Hoheit, Kraft und herzgewinnende Innigkeit des Tones, ja oft eine Erhabenheit des Ausdrucks, die ſein männlich ſchöner Kopf unterſtützte, daß er den Heroen ſeines Rollenfaches beigezählt zu werden verdient. Odoardo, Lear, Wallenſtein, Nathan waren Schöpfungen erſten Ranges. Hätte Lemm ſo viel Geſchmack, als Talent und Geſinnung beſeſſen, wäre er durch eine verderbliche Krankheit ſeines Bluts nicht immer finſterer, grilliger und eigenſinniger geworden und körperlich gehindert geweſen, ſo würde er zu den berühmteſten Schauſpielern zählen.

Dieſe naturaliſtiſche Richtung der Berliner Kunſtgenoſſenſchaft, welche Lemm mühſam und pedantiſch ſuchte und feſthielt, wurde am ſiegreichſten und mit einer unfehlbaren Unmittelbarkeit von Ludwig Devrient vertreten.

Sein Ruf, wie der Einfluß ſeines Genies verbreitete ſich, ſeitdem er zum Berliner Theater getreten war, faſt unangefochten. Vielfache Gaſtſpielreiſen ſtellten ſeine vornehmſten Schöpfungen in der Theaterwelt als unausweichbare Muſter hin und zeigten — in einem höhern Grade, als es vielleicht je einem Schauſpieler gelungen iſt —, daß die ſelbſtſtändige Kraft des Darſtellers oft aus mittelmäßigen, ja geringen dichteriſchen Aufgaben die anziehendſten und lebensvollſten Geſtalten erſchaffen könne.

Leider ſollte die Zahl dieſer leichten Productionen ſeines komiſchen Talentes ungleich größer ſein, als die, an denen die ganze Größe ſeiner ſchöpferiſchen Genialität ſich zu erweiſen hatte. So erfreulich alſo auch die zahlloſen kleinen komiſchen Rollen waren, in deren ergötzlicher Erinnerung noch nach langen Jahren ſeine Zuſchauer ſchwelgten und die dem Leben völlig abgeſtohlen ſchienen: des franzöſiſchen Stutzers Paſtoureau in die Brüder Philibert, des Candidaten in der grade Weg, des alten dicken Herrn v. Werdenbach in die Mißverſtändniſſe, des polniſchen Hausknechts im Vorlegeſchloß, des Kochs im Sekretair und Koch, des Amtsraths in das Blatt hat ſich gewendet, des Polterers: Onkel Brand, der komiſchen Figuren der Raupachiſchen Luſtſpiele und vieler anderer mehr — ſo ſehr zu bedauern iſt es, daß in den dreizehn Jahren von Brühl's Intendanz (mit welcher auch Ludwig Devrients mühſam erhaltene Geſundheit und Kraft zu Ende ging) als neue, reine Schöpfungen eines tiefen Humors, denen die Originale im täglichen Leben fehlen, ſich nur der Koch in Terenz Brüdern und der Falſtaff in beiden Theilen von Shakeſpeare's Heinrich IV. nennen laſſen, als ernſte Charaktergeſtalten nur Oſſip in Iſidor und Olga, der Galeerenſklave und endlich Richard III. von Shakeſpeare.

Die Urſache hiervon war bei der Intendanz zu ſuchen, der offenbar der Vorwurf zu machen iſt, dem ſeltenen

Genie nicht in ſeinem vollen Vermögen freie Bahn geſtattet zu haben. Ludw. Devrient ſelbſt in ſeiner mißtrauiſchen und leidenſchaftlichen Weiſe hat die Schuld immer auf Wolff geſchoben, deſſen Einfluß bei Brühl ſeinen Wünſchen entgegenſtände. Vielleicht hat er in den erſten Jahren nicht ganz Unrecht gehabt, obſchon Brühl es entſchieden in Abrede ſtellte; der Kampf der alten und neuen Schule, der mit Wolff's Erſcheinen in Berlin nicht ausbleiben konnte, mußte es mit ſich bringen, daß das naturaliſtiſche Genie möglichſt niedergehalten wurde. Aber Wolff trat ſchon 1823 von der Regie zurück und ſeine Kränklichkeit entfremdete ihn dem Theatereinfluß, dennoch dauerten Ludw. Devrient's Beſchwerden fort, Beweis genug, daß Brühl ſelbſt es war, dem die rechte Theilnahme und Rückſicht dafür fehlte.

Freilich war Ludw. Devrient, verwöhnt durch ſein Breslauer Verhältniß, von falſcher Rollenſucht nicht frei, aber gerade dieſer wurde öfter nachgegeben, als ſeinem völlig berechtigten Verlangen. Er deckte mit Rollen wie die des jungen Dichters Weiß in die Macht der Verhältniſſe die Grenzen ſeines Talentes völlig auf. Don Gutierre in Calderons Arzt ſeiner Ehre verunglückte ihm ſo ſehr, daß er die Rolle nach den erſten Vorſtellungen ſelbſt an Lemm abgab, ja Charaktere wie Carlos im Clavigo und Marinelli mißlangen ihm. In allen Rollen, die ſichre Haltung, Anſtand, Weltmanier oder Würde und Ebenmaaß erforderten, fehlte ihm ſein ſonſt ſo ſichrer Griff in das innerſte Leben, er tappte umher und half ſich mit theatraliſchen Herkömmlichkeiten*). Dazu kam, daß ihm eigentliche rhetoriſche Wirkungen gänzlich verſagt waren. Begreiflich iſt es alſo, daß Brühl — der unbedingte Anhänger der Goetheſchen Schule — Ludw. Devrient aus der Tragödie fern zu halten ſuchte; aber daß dieſer es nie dahin hat bringen können, Rollen wie den Jago, oder den Goethe'ſchen Mephiſtopheles zu ſpielen, mit denen er jahrelang verlangend umging, daß es ihm erſt 1828 gelang, die Aufführung Richards III. durchzuſetzen, als ſeine Kraft dafür ſchon gebrochen war, iſt ein bleibender Verluſt für die Kunſt, der dadurch einige lebendige Offenbarungen räthſelhafter Charaktere entzogen wurden.

Zur Entſchuldigung der Intendanz darf freilich nicht verſchwiegen werden, daß des Meiſters trauriger Geſundheitszuſtand die Verwaltung abhalten konnte, ihm viele große und anſtrengende Rollen zuzumuthen. Er brachte ſchon in den erſten Jahren Rollen wie Franz Moor, König Lear u. ſ. w. nie ohne die vollſtändigſte Erſchöpfung ſeiner Kraft durch, wenigſtens war es in den letzten Akten zweifelhaft, ob er ausſpielen werde, mehrmals geſchah es nicht. Die Anſtrengungen ſeiner häufigen Gaſtſpielreiſen, die zugleich die ausſchweifende Unregelmäßigkeit ſeines Lebens nur förderten, der aufreibende Wirthshausverkehr, welchen er auch in Berlin führte, waren nicht geeignet, dieſem beklagenswerthen Zuſtande abzuhelfen. Um ihn und den genialen Kriminalrath Hoffmann, deſſen epochemachendes Dichtertalent damals in voller Blüthe ſtand, ſammelte ſich täglich und nächtlich ein Kreis witziger, geiſtvoller und liederlicher Leute. Dieſer Trinkclub verſchaffte der Lutter'ſchen Weinſtube eine Celebrität, wurde für Ludw. Devrient ein Quell fruchtbarer Anregungen, zugleich aber die Urſache immer wiederholter Krankheitsanfälle und der totalen Zerrüttung ſeiner Geſundheit.

---

*) Vergl. III. Band S. 338.

Es wurde nun eine verzeibliche Politik der Intendanz, den beliebten und hochgefeierten Meiſter für kleinere Arbeiten, welche ſeine Kraft nicht übermäßig in Anſpruch nahmen, dem Repertoir zu erhalten und ihm größere Aufgaben zu entziehen, welche immer längere Zwiſchenräume der Ruhe gefordert hätten. Das Verfahren war verwaltungsmäßig gerechtfertigt, für die Kunſt aber und für den Meiſter wäre es beſſer geweſen, man hätte ihn an großen Aufgaben ſich ſchneller aufreiben laſſen, als daß er bis auf die letzte Faſer abgenutzt, zuletzt an geringen und unvollkommenen Leiſtungen ſeinen eignen Ruf überlebte.

Dies traurige Ergebniß kündigte ſich aber erſt in den letzten Jahren von Brühl's Intendanz an, und trotz Allem, was man an Ludw. Devrient's Wirken anders gewünſcht hätte, trotz den Angriffen, welche die Anhänger der Weimarſchen Schule gegen ihn verſuchten, verlieh ſein Genie doch dem Schauſpiele unter Brühl's Intendanz den höchſten Glanz, die populäre Anziehungskraft, das imponirende Anſehen in der Theaterwelt.

In dieſem, ſo im Geiſt der alten Schule geſchloſſenen Künſtlerkreiſe mußte das Wolff'ſche Ehepaar anfänglich auffallend fremd erſcheinen. Es währte lange, bis die Vorzüge ihrer Kunſt in der Genoſſenſchaft Anerkennung und Nachahmung fanden, faſt länger noch, bis die doctrinäre Bewunderung der literariſch gebildeten Kreiſe ſich dem großen Publikum mittheilte. Man vermißte in Wolff's Liebhaber- und jugendlichen Heldenrollen friſches Leben und Kraft der Erſcheinung, auch warme Hingebung des Ausdrucks, man fand ſeine Bewegungen eckig und ausſtudirt, ſeinen Humor im Luſtſpiele abſichtlich und übertrieben. Alle Vorwürfe, welche der Weimariſchen Schule überhaupt gemacht wurden, mußte Wolff auf ſich nehmen. Die Darſtellungen ſeiner Frau hatten ungleich mehr innerlich warmes Leben, ihr Talent war erfindungsreicher, friſcher und unvermittelter, aber da ſie in tragiſchen Rollen den Kampf mit den Erinnerungen an die Bethmann zu beſtehen hatte, ſo ſtand die abgemeſſene Declamation der Weimariſchen Schule, die durch ihre dumpfe, klangloſe Stimme ſehr monoton wurde, ihren Fortſchritten in der Gunſt des Publikums ſehr im Wege. Die wirkliche Intenſität ihres Humors im Luſtſpiele mußte dazu die Brücke ſchlagen.

Immerhin hatte das ausgezeichnete Künſtlerpaar anfangs einen ſchweren Stand in Berlin und ohne Brühl's ganz entſchiedene und eifrige Protection würde es Wolff's vielleicht nicht gelungen ſein, die Stellung zu gewinnen, welche den Vorzügen ihrer Schule und ihres künſtleriſchen Geiſtes den wohlthätigen Einfluß verſchaffen konnte.

Denn außer allem Zweifel iſt es, daß ihre Vorbilder den Vortrag der Verſe auf der Berliner Bühne geregelt und den Ton und Griff gelehrt haben, womit die dichteriſchen Aufgaben dieſer Periode behandelt ſein wollten. Namentlich iſt dies von den ſpaniſchen Stücken und deren zahlreichen Nachahmungen, zu denen Wolff ſelbſt geſteuert, zu ſagen. Die verſtändige und von feinem ſchauſpieleriſchen Takt geleiteten Einrichtungen, welche er den claſſiſchen Stücken gab, die ſinnvollen ſceniſchen Anordnungen, die ſie durch ſeine Regie erhielten, dazu der Ernſt, der edlere und poetiſche Geiſt, den ſeine Leitung und Mitwirkung überall, wo ſie ſich geltend machten, verbreiteten, alles Das übte einen allgemein bildenden Einfluß auf die Berliner Schauſpielkunſt aus, der mit unverkürztem Danke anerkannt werden muß.

Dagegen war der Gewinn nicht gering, den Wolff durch die Anſteckung der unmittelbaren Natürlichkeit der Berliner Genoſſenſchaft für ſeine eigenen Darſtellungen zog; ſie verloren an Abgemeſſenheit und gewannen an Hingebung und Wärme. Immer lebendiger und populärer wurden ſeine Wirkungen, als er in das ältere und charakteriſtiſche Fach überging — was er ſchon 1821 mit der Rolle des Pariſer Bürgers in die Reiſe nach Dieppe erfolgreich begann. Rollen wie der alte Feldern in Hermann und Dorothea 1823, Lord in die beiden Britten, Lumpenſammler in die Ehrenrettung u. ſ. w. machten es auch für das große Publikum tief beklagenswerth, daß ſeine zunehmende Halskrankheit ihn faſt ein Jahr lang zum Schweigen verdammte und endlich im Auguſt 1828 ſchon im 46. Jahre dahinraffte.

Seine Frau war mit ihm in die älteren Fächer übergetreten und beherrſchte ſie mit voller Meiſterſchaft, von der gehaltenen Charakteriſtik vornehmer Damen, bis zum kecken Humor der Bürgersfrau, gleich erfindungsreich, lebendig, innig und getreu.

Einen großen Vorſchub erhielt die Geltung der durch Wolff's gepflegten rhetoriſchen Schule dadurch, daß das bedeutendſte der jüngeren Berliner Talente ſich, ſeiner Individualität nach, dieſer Richtung entſchieden zuneigte und mit dem größten Eifer und glänzendſten Erfolge darin ausbildete.

Es war Auguſte Düring, bald des Schauſpielers Stich Frau. (In zweiter Ehe Frau Crelinger.)

Iffland hatte, als er 1812 die erſten Verſuche des 17jährigen Talentes begünſtigte, demſelben ein vortheilhaftes Prognoſtikon geſtellt, das ſich an ihr vollſtändig erfüllen ſollte. Graf Brühl bevorzugte ſie um ſo mehr, als die vorherrſchende rhetoriſche Richtung der jungen Künſtlerin ſeiner Anhänglichkeit für die Weimar'ſche Schule zuſagte. Die wirkliche Begeiſterung für die Kunſt, welche ſie durch ihre ganze Laufbahn begleitet hat, ließ ſie die anregende und anfangs für ſie belehrende Nähe des Wolff'ſchen Paares mit Eifer und großem Fleiße benutzen. Der glückliche Umſtand, daß ſie im ganzen Umfange des jugendlichen Faches keine Nebenbuhlerin hatte, da die Maaß ſchon 1816 Berlin verließ und Ludw. Devrient's zweiter Gattin nicht gelang, ſich der Frau Stich gleichzuſtellen, dies entwickelte ihre Fähigkeiten mit reißender Schnelligkeit, und ſo ſtand ſie während der Dauer von Brühl's Intendantur in der vollen Blüthe der Schönheit und Kunſt neben Wolff's und vertrat deren Richtung mit reicherer Begabung und natürlicher Energie.

Frau Stich war eine künſtleriſche Individualität, wie die Bühne früher ähnliche in Frau Seyler und Frau Brandes beſeſſen hatte. Eine hohe, kräftige Geſtalt, ein ausdrucksvolles Geſicht, ein ſprechendes Feuerauge, ein wenn auch nicht umfangreiches, doch kräftiges und wohlklingendes Organ. Weibliche Weichheit, anmuthige Naivetät, biegſame Charakteriſtik waren ihre eigentlichen Gaben nicht. Im Luſtſpiel wirkte ſie daher mehr durch Verſtand und Nachdruck, als durch Grazie und Feinheit. Auch war ihr ein anſchmiegendes Zuſpiel nicht eigen, ſie neigte in ihrem Spiele zu einer ſtatuariſchen Abſonderung. In der Tragödie dagegen reifte ihre Plaſtik zu vollkommener Schönheit, ihre Rede gelangte zu der vollſten Reinheit und dem ſchönſten Ebenmaaße. In ruhigen Rollen, in denen die Künſtlerin ſich ſelbſt beherrſchen mußte, werden ihre Darſtellungen dem Vortrefflichſten, was die Bühne je geſehen, an die Seite geſetzt werden können.

Im Heroiſchen unterſtützte ſie die Begabung ihres Naturels, aber in der Leidenſchaft, der ſie mit Vorliebe ſich ergab, die auch die reichſte Beifallsernte ihr geboten, wurde ſie leicht grell, übertrieben, und der Ausdruck der Stimme blieb nicht immer edel. Auch hierin war ſie der Seyler und Brandes ähnlich. Begreiflich mußte ihrer ganzen Individualität nach ihre Kunſt ſich mit den reiferen Rollenfächern immer vollkommener ausbilden und ſo gaben zu Ende der Brühl'ſchen Intendanz das ſchönſte Zeugniß für die Beherrſchung ihrer Mittel und ihrer ſelbſt die Rollen der Prinzeſſin in Taſſo, Iphigenia nicht weniger, bis auf die Momente der Leidenſchaft, ferner Orſina, Gräfin Terzky. Die Heroinen der Raupach'ſchen Tragödien, Tochter der Luft, Nibelungen Hort waren ihre glanzvollſten Productionen.

Im Verlaufe der Brühl'ſchen Intendanz traten der Kunſtgenoſſenſchaft bei: Wilhelm Krüger 1820 an Maurer's Stelle, in das Fach der jugendlichen Helden. Mit einer ebenſo weichen, als kraftvollen Stimme begabt, wußte er dieſen Vortheil, bei glücklicher Routine, in vorherrſchender Deklamationsmanier durch geſangartige Toneffecte und Krafterploſionen beim Publikum zu verwerthen.

Frau Krickeberg, die ein Talent zweiten Ranges durch Verſtand und Feinheit in älterem Rollenfache angenehm zu machen wußte. Weiß 1825, der die Tradition der Schröder'ſchen Schule und ihren guten Geiſt von Hamburg mitbrachte, in humoriſtiſchen, gutmüthigen Väterrollen von unnachahmlicher Heiterkeit und Liebenswürdigkeit. Stawinsky, durch Erinnerungen an Mattauſch und Iffland gebildet, ein ſtattlicher Mann von würdiger Repräſentation. Die heitere Erſcheinung der ſchönen Caroline Bauer verblieb dem Hoftheater nur zwei Jahre.

An einheimiſchen jungen Talenten erwuchſen der Bühne unter Brühl's Protection, die ſich durch Gewährung von Unterricht thätig zeigte: Wilhelmine Franz (ſpäter Frau Unzelmann, dann Werner), durch eine ſchöne Perſönlichkeit und ein wohlthuendes Organ wirkend.

Luiſe Roger, der Darſtellungen kindlicher Naivetät unvergleichlich gelangen, nach mehrjährigem Verweilen am Breslauer Theater im Jahre 1824 als Fr. von Holtei der Berliner Bühne wiedergewonnen, die das Käthchen von Heilbronn hier zuerſt heimiſch machte, aber nach kaum einem Jahre einem frühen Tode verfiel.

Daſſelbe Loos entzog das ausgezeichnete charakteriſtiſche Talent des jungen Richter, das angenehme Liebhabernaturel Lombard's der Bühne. Eduard Devrient gehörte von 1819 an weſentlich dem Baritonfache der Oper an, wuchs aber in ſeiner Schauſpielthätigkeit ſchon bis zu erſten Rollen wie Oehlenſchläger's Correggio heran. Crüſemann, der in Humor und Gewandtheit ſehr bald zu Stich's Erſatzmann im Luſtſpiele reiſte, Ludwig Schneider, der mit der Zeit durch erfinderiſche Rührigkeit, ein elaſtiſches Talent und eine conſequente komiſche Manier die Gunſt des großen Publikums — und ſeltſamer Weiſe nur in kleinen Stücken und Vaudevilles, oder in Nebenrollen — in hohem Grade gewann. Franz, als Jüngling ſchon ausſchließlich für das alte Fach beſtimmt, der ſich an Lemm's Beiſpiel heraufzubilden ſtrebte.

Es muß den Anſchein haben, als ob bei der bedeutenden Vertretung, welche hier die entgegengeſetzten naturaliſtiſche und ideale Richtung in tonangebenden Talenten fand, ein Zwieſpalt in den Darſtellungen ſich fühlbar gemacht haben müſſe; — dem war keineswegs ſo.

Der Geiſt der kurzvergangenen glänzenden Kunſtperioden, der Geiſt der Schule überhaupt, war in allen Meiſtern dieſer Kunſtgenoſſenſchaft noch friſch und lebendig. Dieſer Geiſt aber, der ſich in allen Schulen gleichmäßig durch den einen oberſten Grundſatz der Uebereinſtimmung kundgegeben hatte, vermochte ſie: ſich einander zu conformiren. Die anerkannte

Nothwendigkeit: ſich nicht zu ſtark von einander zu unterſcheiden, trieb ſie an, die Miſchung der Schulen, deren Vermittlung Iffland bereits begonnen, in ihrem Spiele weiter durchdringen zu laſſen. Es war das Fortwirken des Iffland'ſchen Geiſtes, ſeines Beiſpiels, ſeiner Lehren, welches einen gewiſſen biegſamen Styl erzeugte, der den Extremen zu Gute kam. In allen Stücken, in denen Ludwig Devrient, Wolff, Beſchort, Lemm, Rebenſtein, Wauer, die Frauen Wolff, Schröck, Crelinger in erſter Reihe ſtanden, ſah man, wie verſchieden auch ihre Auffaſſungsweiſe war, die Achtung vor der Geſammtwirkung wie einen unſichtbaren Kunſtrichter jeden Moment des Spieles beherrſchen. Da war noch keine Spur eines Hervordrängens des Einzelnen, eines Beſtrebens, ſich von den Mitſpielern zu unterſcheiden, oder gar ſie zu übertrumpfen, die Hingebung an die Totalwirkung dictirte Allen Annäherung, Aneignung, Ausgleichung.

Ein ſolches Verhalten der Meiſter mußte die heranwachſenden Talente zur Nacheiferung ſpornen, und ſo die Tradition der letzten Schulepoche bei den Empfänglichen erhalten.

Dieſer gute künſtleriſche Geiſt, der die Brühl'ſche Intendanz glorreich ins Theaterleben hinaustrug, blieb wirkſam, ſo lange dieſe Meiſter es noch blieben, ſo lange die Erinnerung an Ifflands Regiment noch eine unſichtbare Herrſchaft fortſetzte, ſo lange ihr Zwieſpalt mit der veränderten Führung der Dinge nicht allzuſcharf empfunden wurde, die künſtleriſche Thätigkeit in der Regie wenigſtens noch einen leitenden Mittelpunkt zu finden glaubte. Dies dauerte aber kaum die erſte Hälfte von Brühl's Intendanz. Denn wenngleich Wolff und Ludwig Devrient, die beiden Häupter der verſchiedenen Richtungen, die Regie führten, ſo lag damit die Leitung der künſtleriſchen Thätigkeit doch nicht in ihren Händen. Bei allen Vorbedingungen derſelben: Zuſammenſetzung des Perſonals, Wahl der Stücke, Rollenbeſetzung, Ausſtattung, Repertoir hatten ſie nur einen, durch den Bureaueinfluß ſehr verkümmerten Antheil; ihre Pläne und Anordnungen wurden oft in begonnener Ausführung durch willkürliche Eingriffe und Abänderungen gekreuzt, Stücke eingeſchoben, Rollen beſetzt ohne ihr Wiſſen, oft gegen ihren Rath. Da alle Entſcheidungen überhaupt von dem Intendanten ausgingen, der freilich ſtets das Beſte wollte, aber theils ſeinem dilettantiſchen Urtheile und dem Rathe ſeiner Bureaubeamten zu viel vertraute, jedenfalls die Mittel nicht kannte, durch welche irgend eine Abſicht zu erreichen war — der Punkt, in welchem der Kunſtkenner und Kritiker ſich immer vom Künſtler unterſcheiden —, theils Bitten gern gewährte und Gunſt bezeigte und über den Nachtheil davon mit leichter Vornehmheit hinging, ſo war denn bald der künſtleriſchen Leitung, der Autorität der künſtleriſchen Vorſtände, die Spitze gebrochen. Die Künſtler merkten ſchnell, daß der Schwerpunkt der Direction im Bureau lag, von woher alle materiellen und künſtleriſchen Vortheile floſſen. Man lernte zuletzt die Regiſſeure als untergeordnete Executionsbeamte betrachten, die künſtleriſche Disciplin verfiel, ein läſſiges, loſes, auseinandergehendes Weſen riß ein; wußte man doch, daß die Gunſt eines Geheimſecretairs fruchtbringender war, als die Zufriedenheit der geſammten Regie.

So war denn Wolff, der berufen ſchien, der Führer einer neuen Kunſtphaſe zu ſein, der Erſte, der die Hand vom Steuer ließ. Er legte 1823 die Regie des ernſten Drama's nieder. Der ſehr erregte Zuſtand ſeiner Nerven motivirte den Schritt dem Intendanten gegenüber, mit dem er in gutem Einvernehmen zu bleiben wünſchte; der eigentliche Grund ſeiner Kränklichkeit ſowohl wie ſeines Rücktritts war der tiefe Mißmuth über die Vergeblichkeit ſeiner Bemühungen: künſtleriſche Grundſätze aufrecht zu erhalten. Beſchort, der durch die bisherige Regie der Oper ſchon verſtimmt genug war, wurde zwar vermocht, ſein Nachfolger zu werden, trug das Amt aber nur als eine Laſt, von der er täglich befreit zu werden verlangte. Nicht beſſer ſtand es um Ludwig Devrient, der 1819 die Führung des Luſtſpiels mit Feuereifer übernahm*) und, wenn auch in Hinſicht auf Einrichtungen und Vorarbeiten fahrläſſig und verwirrend, doch durch ſeine belebende Erfindungskraft und Inſpiration bei Leitung der Proben ſehr günſtig wirkte, bald aber, von Verdruß über die immer wiederholte Kreuzung und Hintanſetzung der künſtleriſchen Autorität, des Amtes müde ward. Zu ſchwach und ungeſchickt, der Liebenswürdigkeit und Ueberredungskraft Brühl's — dem daran lag, ſeiner Direction den Aushängeſchild vollklingender Namen zu erhalten — widerſtehen zu können, harrte er zwar immer noch auf dem Poſten aus, rächte ſich aber nicht nur durch die wildeſten Ausfälle gegen die Intendantenwirthſchaft und durch ihre empfindlichſte Verhöhnung mit der unwiderſtehlichen Gewalt ſeiner perſiflirenden Mimik, ſondern auch durch eine verächtliche Vernachläſſigung des Poſtens.

---

*) Der alte Unzelmann hatte ſie bis dahin geführt, wurde nun penſionirt.

So wurde bald nach dem Rücktritt Wolff's — der die künſtleriſche Autorität noch in Achtung zu erhalten gewußt — die Regie zu einem wahren Spotte ihrer ſelbſt. Der einſilbige, unwirſche Beſchort, über deſſen geſchloſſen vornehme Miene nur augenblicklich der Ausdruck höfiſcher Freundlichkeit hinzublitzen pflegte, lief — wenn die Dinge ihm zu kraus wurden — während der Proben hinter der Hintergardine erboſt auf und nieder und ließ das Perſonal auf der Bühne vorn treiben, wozu es Luſt hatte. Ludwig Devrient blieb oft gänzlich aus von den Proben, oder lief bald davon in's Weinhaus, ſeinen Verdruß und Spott über einen Zuſtand auszulaſſen, deſſen Mitſchuld er dadurch trug. Erſt gegen Ende der Brühl'-

ſchen Verwaltung, im Jahre 1827, übernahmen die kürzlich angeſtellten Stawinsky und Weiß die Regie. Zwei befähigte Männer, die aber die Dinge nahmen, wie ſie eben geworden waren, den Anſpruch auf die künſtleriſche Herrſchaft beſſerer Zeiten ſchwinden ließen und ſich mit dem Gebiete beſchieden, das der Regie von der Bureaukratie übrig gelaſſen worden war.

Dahin war alſo in ſo kurzer Zeit die Bühnenpraxis gerathen, die Iffland in ſo künſtleriſch freiem Geiſte und doch mit ſo ſicherer Ordnung feſtgeſtellt hatte; zu einem kaum äußerlich zuſammenhängenden Schlendrian war ſie hinabgeſunken. Entwichen war der Geiſt, nur der Vortheil, der Ehrgeiz und die Eitelkeit trieben den Einzelnen zu Anſtrengungen, die aber nur dem Einzelnen zu Gut kommen ſollten.

Mit wachſender Beſtürzung ſuchten die älteren Künſtler, die eine beſſere Zeit geſehen, ſuchten die redlich denkenden Jüngeren nach Abhülfe dieſes Verfalls — wo ſollten ſie ſie finden*)?

Um gerecht zu ſein darf man aber die beſondern Schwierigkeiten nicht überſehen, welche Brühl's Verwaltung auf ihrem Wege fand.

---

*) In dieſer Zeit entwarf Eduard Devrient ſchon den Plan zur Bildung eines Schauſpielervereins, der ſpäter zur Ausführung kam. Die ältern Schauſpieler, denen er ihn vorlegte, hielten ihn bei der Entmuthigung und Demoraliſation der Collegen damals für unausführbar.

Der Brand des Schauſpielhauſes am 29. Juli 1817 — abgeſehen von den Hinderungen, welche die Neubeſchaffung der Garderobe im nächſten Jahre herbeiführte — drängte Oper und Schauſpiel auf die einzige Opern-Bühne und beſchränkte dadurch die Entfaltung ihrer Thätigkeit, wobei das Schauſpiel am meiſten in's Gedränge kam, weil es überall den bei Hof und Publikum beliebteren Opern und Ballets weichen mußte. Dazu kam der überaus nachtheilige Umſtand, daß die Schauſpielkunſt genöthigt war, ſich an die verſtärkte redneriſche und mimiſche Ausdrucksweiſe zu gewöhnen, welche der weite Raum des Opernhauſes ihr abforderte. Hier wurde Uebertreibung faſt zur Nothwendigkeit, die nach vierjähriger Gewohnheit ſich auf die kleinere Bühne des neu von Schinkel erbauten Schauſpielhauſes übertrug.

Als eine andere Schwierigkeit für das höhere Gedeihen des Schauſpiels iſt der Brühl'ſchen Intendanz vielfach die Nothwendigkeit, vor Allem des Königs Wünſche zu befriedigen, angerechnet worden. Bei einer mehr ſyſtematiſchen und conſequenten Führung der Dinge hätte ſich der Einfluß dieſer Schwierigkeit ſehr vermindern laſſen, denn es iſt unwahr, daß der König ein Feind des ernſten Drama's geweſen ſei, ſein allabendlicher Theaterbeſuch verlangte nur große Abwechſelung des Dargebotenen.

Die fürſtliche Theilnahme, welche noch vor fünfzig Jahren von allen Seiten begehrt worden, führte, bei ihrer vollſten Gewährung, nun ſchon den Uebelſtand herbei, daß die höchſten Kunſtaufgaben, für deren Löſung man gerade den fürſtlichen Schutz erſehnt hatte, um deswillen hintangeſetzt wurden; man bot hier der Oper, dem Ballet und dem komiſchen Drama das Repertoir, Zeit, Geld- und Kunſtmittel vorzugsweiſe an.

Dieſe Bedrängung des höhern Schauſpiels wurde zur förmlichen Zurückſetzung, als Spontini, im Jahre 1819 berufen, ſeine Stelle als General-Muſikdirector, die ihn der Generalintendanz coordinirte, mehr und mehr geltend machte und nun auch noch innerhalb der Verwaltung die verderblichſte Spaltung der Gewalt und damit totale Verwirrung entſtand. Dem maaßlos ſelbſtſüchtigen Ehrgeize des fremden Mannes, dem deutſcher Geiſt und deutſche Muſik immerdar ein Räthſel geblieben ſind und dem Beides darum nicht am Herzen lag — war die Gewalt gegeben, Alles zu hindern, zu ſtören und zu verwirren, was nicht in ſeinem perſönlichen Intereſſe lag.

Wäre Graf Brühl nicht in der Hofmannsmaxime befangen geweſen: „um jeden Preis, ſelbſt den der Demüthigung, feſtzuhalten, was man hat,“ hier hätte ſich die Gelegenheit geboten, auf Grund der vollſtändigſten Unverträglichkeit einer machtvollkommenen General-Muſikdirection neben der General-Intendanz, die Oper vom Schauſpiele zu trennen und ſo dem letzteren eine freie und reinere Entwicklung zu geben; aber Brühl konnte ſich nicht überwinden, den Schein der oberſten

Gewalt aufzugeben und zog es vor, in dem Hinhalten von Tag zu Tag, Schritt für Schritt Spontini's Berechtigungen den Boden ſtreitig zu machen, wodurch Nichts entſtand, als ein klägliches Hin- und Herzerren im Regimente, widerſprechende Anordnungen, feindſelige Hinderungen, die das Schauſpiel am empfindlichſten trafen, weil das Perſonal, das großentheils zugleich bei Oper und Schauſpiel betheiligt war — Chor und Orcheſter nicht zu gedenken —, den Forderungen des General-Muſikdirectors vornehmlich bereit ſein mußte, welche oft die bis zur Aufführung gediehenen Arbeiten des Schauſpiels ſchonungslos vereitelten. Was daher das ſceniſche Leben des Berliner Hoftheaters durch die leidenſchaftliche Energie Spontini's bei Scenirung ſeiner Opern an Präciſion, Sorgfalt und das Aufgebot aller Kräfte und Mittel gewann, das büßte das Kunſtinſtitut mit der größten Zerrüttung ſeiner innern Verhältniſſe ein.

Ein anderer Feind von Brühl's Intendanz entſtand mit dem 1824 errichteten Königſtädtiſchen Theater.

Hatte die Unzufriedenheit mit der Intendantenleitung und die Erinnerung an Iffland's Direction ſchon Spontini's Berufung gutgeheißen, ſo erzeugte ſich allmälig ſogar das Verlangen, dem theatraliſchen Leben in Berlin den Stachel der Concurrenz einzuſetzen. Man ſchalt auf die vornehme Bequemlichkeit des reich dotirten Hoftheaters, glaubte damit den Nerv des Uebels getroffen und behauptete: eine Bühne, die, lediglich auf ihren Erwerb geſtellt, alle Kräfte anſpannen müſſe, werde es ſchnell über das Hoftheater gewinnen. Von dieſer Täuſchung ſollte man in wenigen Jahren zurückkommen.

Die Conceſſion zur Errichtung eines Volkstheaters — welche ein jüdiſcher Commiſſionär, ehemals Pferdehändler, Namens Cerf, ſich zu verſchaffen gewußt — war gegen einen Jahrgehalt von 3000 Thlrn. von einer Actiengeſellſchaft übernommen worden, welche aus ihrer Mitte eine Direction von Kaufleuten mit einem Juriſten, ſieben an der Zahl, niederſetzte, bei welcher ſich denn richtig Alles wiederholte, was ſeit der erſten Actioniſtendirection der Hamburger Entrepriſe 1767 das Erbtheil aller ſolcher Einrichtungen geweſen iſt und bleiben wird. Man hatte dem mangelnden Sachverſtande der Intendantenleitung opponiren wollen und fing damit an, die gerügten Uebelſtände zu verſiebenfachen. Freilich ſetzte man techniſche Directoren ein, zuerſt den penſionirten Hofſchauſpieler Bethmann, 1825 den Dichter Karl v. Holtei, 1827 den Componiſten und Dichter Karl Blum, aber es fand keiner von ihnen freie Hand zum Wirken und 1829 erklärte ſich das Directorium bankerott.

Gleichwohl hatte es von Anfang an der Königſtädter Bühne nicht an Talenten gefehlt, die das Beſte der angekündigten Gattung zu leiſten im Stande waren. Dem trefflichen Baßbuffo Spitzeder, in Komik und Perſönlichkeit faſt eine Wiederholung von Kornthener, ſchloß ſich Schmelka an, der allein einem Volkstheater Anziehungskraft zu verleihen im Stande geweſen wäre; der geſchickte Angely, welcher durch ſeine Lokaliſirung franzöſiſcher Vaudevilles ſehr nützlich wurde, und die jüngeren vielverſprechenden Komiker Röſicke und Beckmann. Das Leopoldſtädter Theater war nur in ſeiner glänzendſten Epoche ſo reich an komiſchen Talenten. Nicht minder anziehend waren die weiblichen von Karoline Müller, Catharina Eunicke, Caroline Bauer, Julie Holzbecher (Holtei's zweite Frau) und ehrenwerthe Schauſpieler wie Nagel, Genee u. A. vervollſtändigten das Perſonal. Es kam nur darauf an, dieſe Kräfte in beſtimmter Richtung eines Volkstheaters zu ſammeln und zu halten. Wenngleich zunächſt dafür der Quell der dichteriſchen Lokalproduction noch dürftig floß, ſo eröffnete doch das, was Holtei bot, eine fruchtbare Ausſicht, Angely ſorgte geſchickt für das nächſte Bedürfniß und bald entwickelten ſich der Talente mehr für Volkston und Lokalkomik. Dazu boten die Wiener Erzeugniſſe noch Nahrung genug, es kam nur darauf an: Geduld und Beharrlichkeit an die Ausbildung dieſer ausſchließlichen Gattung zu ſetzen.

Dagegen fehlte nicht nur die Königſtädter Direction, auch Graf Brühl verkannte abermals, was dieſer Moment von ihm forderte.

Er hatte die Sonderung der Oper vom Schauſpiel verſäumt, er ſtellte ſich ebenſo der Trennung der Poſſe und aller untergeordneten gemiſchten Gattungen des

Drama's von dem edleren und höheren entgegen. Er konnte ſich nicht entſchließen, irgend ein Gebiet aufzugeben und überſah, daß er damit zuletzt alle preisgab.

Anſtatt dem zweiten Theater mit einem Streiche das ganze burleske Genre unbeeinträchtigt zu überlaſſen und am Königl. Theater eine um ſo geſammeltere Ausbildung des feinen Luſtſpiels und ernſten Drama's zu betreiben, begann die Intendanz ſich auf die Rivalität in der Burleske zu verlegen. Neuſonntagskind und Schweſtern von Prag u. ſ. w. kamen wieder an die Tagesordnung, zuletzt machte man ſogar der Königſtadt die Triumphe Joko's, des Affendarſtellers, ſtreitig. Die dortige Direction beging den Fehler, auch ihre Grenze zu überſchreiten, ſich die Erlaubniß zu Darſtellung ernſter Dramen zu erwirken, worauf nun, auf die Beſchwerde der Intendanz, von der in Kunſtſachen durchaus incompetenten Oberbehörde, dem Miniſterium des Königl. Hauſes und der Polizei, ein Vertrag errichtet wurde, wonach die Repertoire beider Theater wettlaufen ſollten. Verboten wurde dem Königſtädter Theater, was ſeit zwei Jahren auf dem Königl. Repertoir war, oder als vorbereitet zur Aufführung für das nächſte Halbjahr angekündigt wurde; alles Uebrige war ihm freigegeben. Nun begann ein Spioniren nach den gegenſeitigen Projecten, ein unwürdiges Rupfen und Zupfen und die dabei unvermeidliche Chikane. Die Kaufmanns-Direction, ungeduldig nach glänzenden Reſultaten, wollte durch eine kühne Speculation die Intendanz überflügeln, und berief eine Operngeſellſchaft, die am 3. Auguſt 1825 ihre Vorſtellungen begann, an deren Spitze Henriette Sontag die Bahn ihrer Berühmtheit betrat. So verwirrte und vergeudete das junge Theater durch Verſuche in allen Gattungen ſeine vielverſprechenden Kräfte, der Opernaufwand ruinirte es zuletzt und die Unternehmung überlebte Brühl's Intendanz kaum ein Jahr.

Ludwig Tieck, der auf Errichtung dieſes neuen Theaters große Hoffnungen baute, weil es ein Lieblingswunſch von ihm war, daß die deutſche Kunſt ſich wieder aus Comödiantenbuden verjüngen ſolle, urtheilte ſchon 1827 darüber: „Alles hat nun originell ſein ſollen, die Farce, das Grelle und das Gemeine hat den Sieg davon getragen, vor allen aber die unglückſelige Oper, die unſer deutſches Schauſpiel überall in den Grund geſegelt hat, und doch von dieſem erhalten und genährt werden muß. So erzeugte ſich ein Wettſtreit, mehr der Eitelkeit, als des Theaters, zwiſchen beiden Bühnen, der beiden ſchaden mußte. Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat ſich gebildet, ſtatt Freude an der Bühne, Luſt am Dargeſtellten zu erzeugen, und ſo hat die neue Anſtalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen.“

So ſah denn Berlin zu Ende von Brühl's Intendanz eine vollſtändige Verwirrung aller theatraliſchen Grundſätze, ſowohl in der Verwaltung, als in der künſtleriſchen Thätigkeit.

Brühl ſelbſt fiel endlich als ein Opfer der falſchen Stellung, die er behaupten wollte, und ſeiner Haltungsloſigkeit dabei. Der adminiſtrative innere Krieg, von Spontini mit der verletzendſten Hartnäckigkeit geführt, die feindſeligen Plackereien, welche die Oberbehörde ihm bereitete, untergruben ſeine Geſundheit.

Die reichen Geldmittel, welche die Intendanz ſo triumphirend eingeführt hatten, wurden ihr endlich zur Geißel. Der Staatskanzler von Hardenberg war todt, ſein liberales Prinzip aufgegeben. Nun wurde dem Intendanten die Verantwortung für das Deficit, welches durch die Rivalität des Königſtädter Theaters, durch die koſtſpieligen Wünſche des Hofes ſelbſt, durch die verſchwenderiſchen Forderungen, welche Spontini für Ausſtattung ſeiner Opern machte, wie Bergeslaſten aufgewälzt. War Spontini's Anſtellung als General-Muſikdirektor ein Beweis geweſen, daß man der Intendanz nicht genugſam künſtleriſche Einſicht zutraute, ſo verkündete man jetzt durch Errichtung eines Curatoriums, daß man ihre Verwaltungsfähigkeit nicht höher achtete.

Durch alle dieſe Maaßregeln gab man eigentlich das Eingeſtändniß, daß die Einſetzung der Intendanz überhaupt ein Fehler ſei.

Das Publikum, das dieſen allgemeinen Wirrwarr natürlicherweiſe empfand, war in hohem Grade unzufrieden, das Perſonal, beſonders das des Schauſpiels, das ſeine Wirkſamkeit und ſein Anſehen ganz heruntergebracht ſah, war voll Unmuth und ſammelte ſich ſogar zu offiziellen Beſchwerden gegen die Beamtenherrſchaft der Intendanz.

Eine tödtliche Krankheit endlich, im Herbſte 1828, gab Brühl's wiederholten Bitten Nachdruck: ihn von ſeinem peinvollen Poſten zu entheben. Er hatte ihn mit ſo ſtolzen Verheißungen, mit ſo glänzenden und imponirenden Maaßregeln angetreten, mit ſo viel edlem Willen und ſo raſtloſem Eifer geführt, daß man ihm einen rühmlichen Ausgang hätte wünſchen mögen, wenn das Syſtem, das er vertrat, nicht ein ſo verderbliches geweſen wäre.

Die Autorität künſtleriſcher Leitung war durch die Suprematie des Beamtenthums darniedergedrückt. Die Regiſſeure waren faſt zu bloßen Inſpicienten heruntergekommen, die gemeinſame künſtleriſche Thätigkeit hatte keinen Mittelpunkt mehr, um den ſie in Uebereinſtimmung hätte zuſammenhalten können, ſie fuhr nach willkürlichen Richtungen auseinander. Ein erfreuliches Enſemble kam nur noch bei Vorſtellungen zu Stande, in denen der Zufall gleichgeſtimmte Spieler zuſammenbrachte, die aus eignem Antriebe auf ein freiwilliges Verſtändniß eingingen. Bei perſonenreichen Stücken — die ſich überhaupt noch nicht von den unharmoniſchen oft entſchieden ſtörenden Wirkungen einzelner Mitglieder befreit hatten — konnte das ſchon nie der Fall ſein. Die Meiſter, welche im alten ächten ſchauſpieleriſchen Geiſte die Tradition der früheren Kunſtperioden in Achtung erhalten hatten, waren nicht mehr oder ihr Einfluß war gelähmt; mehrere Veteranen todt, Wolff, durch mehrjährige Kränklichkeit unthätig, ſtarb in demſelben Jahre, da ſein Beſchützer der Intendanz enthoben wurde. Ludwig Devrient, in ganz erſchöpfter Kraft, war nur noch die Ruine ſeiner Größe. Alle älteren Mitglieder, die in künſtleriſch belebter Atmoſphäre erwachſen waren, ſteckten mit ihrem Mißmuth die jüngeren an, die Freude und Begeiſterung an der Geſammtthätigkeit war erlahmt. Der Abſolutismus der Intendanz hatte den Schauſpieler darauf reducirt: „Nichts zu lieben, als ſich ſelbſt“, und auf dieſem Wege ſollte ſich von hier an eine in der Kunſtgeſchichte noch nicht dageweſene künſtleriſche Demoraliſation entwickeln.

So entſpricht denn das Endreſultat dieſer ſo glanzvoll begonnenen und darum anfangs ſo laut geprieſenen Intendanz ſehr wenig den Erwartungen, die man auf die edle und liebenswürdige Perſönlichkeit Brühl's, auf die ganz beſondere Theilnahme des Königs, den Reichthum der dargebotenen Geldmittel, auf die Bedeutenheit der künſtleriſchen Kräfte, und die Empfänglichkeit und das Verſtändniß des Berliner Publikums geſtellt hatte.

Was war bei ſolcher Machtſtellung für die Entwicklung des Kunſtzuſtandes geſchehen?

Die äußeren Verhältniſſe der Künſtler waren verbeſſert und geſichert und von dieſer Seite der Stand in der bürgerlichen Achtung gehoben, in ſeiner ſtaatlichen Stellung aber war das Theater nicht um einen Schritt vorgerückt. Es war viel Geld auf vereinzelten Unterricht verwendet worden, mit der ſyſtematiſchen Einrichtung einer Theaterſchule hatte man ſich nicht beſchäftigt. Nichts für die Dauer Wohlthätiges war unternommen worden. In der glanzvollen äußeren Ausſtattung der Bühne hatte Berlin den Vortritt entſchieden eingenommen, aber der Geiſt des innern Zuſammenhanges der Kunſt war auf eine lange Zeit verdrängt worden. Die Leitung der Kunſtthätigkeit war aus ihrem Mittelpunkte in das Bureau, alſo außerhalb ihres Kreiſes verlegt worden: dem Körper der Schauſpielkunſt war damit das Herz ausgeſchnitten, der natürliche Zuſammenhang ſeines Blutumlaufes unterbrochen. Anſtatt der feſten Organiſation, welche der bedenkliche Entwicklungsmoment des deutſchen Theaters gefordert, hatte Brühl's Intendanz ihr Desorganiſation, Syſtemloſigkeit gebracht; mit allem Rückhalt einer ſolchen Machtſtellung hatte die Intendanz nur den beſchränkten Standpunkt behauptet: von jedem Tage Geſetze anzunehmen.

II.

Die Verhältniſſe der andern Hoftheater.

Die völlig gleichen Reſultate gleicher Urſachen ſtellten ſich in dieſer Epoche faſt bei ſämmtlichen Hoftheatern heraus.

Ueberall die künſtleriſche Thätigkeit von der unbedingten Leitung kunſtfremder Behörden, oder von direkten Hofeinflüſſen abhängig, überall daher derſelbe Verfall des künſtleriſchen Geiſtes. Eine genauere Beobachtung zeigt nur mannigfache Spielarten derſelben Zuſtände.

In München war Babo's Nachfolger ein Herr de Lamotte geworden, ihm folgte 1820 Herr von Stich auf drei Jahre, Freiherr v. Weichs auf ſechs Monate, dann von 1824 bis 1833 Freiherr v. Poißl, der wenigſtens inſofern zu den Kunſtverſtändigen gezählt werden konnte, als er in muſikaliſchen Compoſitionen dilettirte.

Nur das ebenfalls königliche Iſarthortheater erhielt 1818, als das neu erbaute Hoftheater eröffnet wurde, eine abgeſonderte künſtleriſche Direction unter dem Schauſpieler Karl, die denn auch bald die Hofintendanz überflügelte.

Karl, aus der öſterreichiſchen Familie von Bernbrunn, hatte ſich durch die Lebhaftigkeit und draſtiſche Wirkung ſeines komiſchen Spieles hervorgethan und dadurch den üblen Effekt vermindert, den er in Heldenrollen hervorzubringen pflegte — die er gleichwohl leidenſchaftlich gern ſpielte. Ein überaus erfinderiſches und ſcharfblickendes Talent in Beziehung auf das, was vor der Menge Glück macht, ſetzte ſeinen Beruf als Kunſtvorſtand außer Zweifel, und doch mußte dieſer eben nur auf den Effekt gerichtete Sinn ſeinen Einfluß auf die Kunſt im Allgemeinen, gerade in dieſer Periode des künſtleriſchen Verfalls, ſehr gefährlich erſcheinen laſſen.

Karl machte als Schauſpieler vornehmlich in der Rolle des Parapluiemachers Staberl Glück, den er in verſchiedenen Stücken von ſeiner Compoſition zur Hauptperſon machte. Dieſer Staberl war aber nicht der Wiener Spießbürger, den Ignaz Schuſter in aller Naivetät und anſpruchsloſer Naturwahrheit erſchaffen hatte, Karl näherte ihn dem alten Hanswurſtcharakter entſchiedener, verſetzte ihn auch wieder in ein Dienerverhältniß zu einem reichen Engländer, als lebendige Ironie von deſſen Spleen. Sein Spiel hielt ſich nur an ſeine perſönliche Natur und an die Erfahrung von dem, was dem Publikum zu gefallen pflegt. Er ging abſichtlich, anſpruchsvoll und herausfordernd in jedem Momente auf den Beifall aus; ein Beſtreben, das von dem dadurch geſchmeichelten Publikum — wenn es obenein mit ſo viel Talent auftritt — nie unbelohnt bleibt.

Karl machte alſo die Richtung in der Schauſpielkunſt geltend, welche, ein Reſultat der wachſenden Geſinnungsloſigkeit, dieſelbe wiederum ungemein ſteigern ſollte.

Nicht ſowohl die Sorge vor dieſem Einfluß war es, welche 1825 die Aufhebung des Iſarthortheaters und die Penſionirung Karls herbeiführte, ſondern mehr die Unfähigkeit der Hofintendanz, die Rivalität mit Karls Talent und Sachverſtand und der rührigen Productivität ſeiner Direction zu beſtehen.

Dem Hoftheater fehlte es an ausgezeichneten Talenten nicht: das Reinhardt'ſche Ehepaar im heroiſchen und Anſtandsfache, Wohlbrück in Iffland'ſchen Charakterrollen hochgeachtet, Urban, der als jugendlicher Liebhaber ſeine ſehr kleine Geſtalt durch einen großen Sinn, durch Ernſt, Innigkeit und Feinheit vergeſſen machte, Veſpermann, der 1817 bei Wohlbrück's Abgange in deſſen Stelle eintrat, und, wenn er auch im Fache der Intriguants kein überzeugendes inneres Leben zu ſchaffen vermochte und darum zu äußerlichen Behelfen und Uebertreibungen ſeine Zuflucht nehmen mußte, doch im Fache der höheren Komik, der feinen Charakteriſtik und der Seelenmalerei ſich als ein Meiſter bewährte. Im Jahre 1820 wurde Eßlair für den Reſt ſeiner Lebenszeit gewonnen. Charlotte Pfeiffer (ſpäter Frau Dr. Birch-Pfeiffer), ein junges überkräftiges Talent, ſuchte nach dem Muſter der Sophie Schröder ihre Entwickelung, Frau Fries wurde im Fache der Heldinnen und Königinnen gerühmt, der verſtandesſcharfe und witzige junge Moriz (eigentlich Mürrenberg), 1823 am Iſarthortheater, trat 1824 auf zwei Jahre in das Fach der Luſtſpielliebhaber. 1828 erſchien ein neues, herrlich begabtes Talent in Charlotte v. Hagen, das bis 1833 hier allen Reiz entfaltete, den eine vollendete Schönheit, ein feuriges, erfindungsreiches Talent — das beſonders im Luſtſpiel an Eleganz, Grazie und Humor ſchwer zu übertreffen war — zu gewähren vermag.

Aber dieſe Talente zu einem erſprießlichen Zuſammenwirken zu bringen, wollte den Bemühungen der Regiſſeure Veſpermann und Eßlair nicht gelingen, die halbe Autorität der Regie in dieſer Periode lähmte die beſten Kräfte. Dazu kam, daß die italieniſche Oper ſowohl als das Ballet, welches von dem talentvollen Horſchelt außerordentlich gehoben wurde, ſowohl Zeit und Kräfte der Bühne, als auch den Antheil von Hof und Publikum vornehmlich in Anſpruch nahmen, ſeitdem das Iſarthortheater beſeitigt war. Der Schauſpielkunſt war zudem in dem neuen Theater — das 1818 vollendet, im Jahre 1823 abbrannte und 1825 erſt wieder eröffnet wurde — durch die große Bühne und den übergroßen Zuſchauerraum eine kaum zu überwindende Schwierigkeit entgegengeſtellt. Ein vertrauliches, inniges und leichtes Zuſammenſpiel war hier kaum möglich und das breite Pathos der Tragödie hatte wieder die Klippe eines Wiederhalles zu fürchten, den das laute Wort erzeugte. Auf dieſer Bühne hätten nur die ſorgfältigſten, künſtleriſch geleiteten Studien die Schauſpielkunſt zu Ehren bringen können.

So gelang es denn auch in dieſer Periode ebenſo wenig, wie zu irgend einer andern, das Münchener Theater zu einem tonangebenden in Deutſchland zu machen; ja es legte — bei allem einzelnen Vortrefflichen — den Verfall der Schauſpielkunſt ſo augenſcheinlich dar, als es irgendwo geſchah.

Das **Karlsruher** Hoftheater verlor die techniſche Leitung **Mittell's**, der 1824 ſtarb; der Gardelieutenant **von Auffenberg**, der ſich als Dichter von Talent bekannt gemacht hatte, wurde 1823 Präſident des leitenden Comité und blieb es bis zu deſſen Auflöſung, im Jahre 1831, ohne der Bühne ſonderliche Impulſe zu geben. **Meyer**, der in Heldenrollen kalt, aber im Luſtſpiel von vornehmer Haltung und feinem Humor war, führte die Regie mit Einſicht und Sorgfalt.

Labes, der Sohn des Berliners, brachte ſeine Jugendeindrücke aus der Iffland'ſchen Zeit vortheilhaft zur Geltung, Demmer zeichnete ſich in muntren Liebhabern und Chevaliers durch feinen künſtleriſchen Geiſt aus. Der Komiker Wurm gehörte dem Perſonal einige Jahre an. Die Sängerinnen Gervais und Sehring waren im Schauſpiele, die Erſtere ebenſowohl durch vornehmen Schliff, als durch humoriſtiſche Charakteriſtik, die Zweite durch das vollkommenſte Soubrettentalent bedeutend. Der alternde Tenoriſt Walter machte ſich in der Copie der Karl'ſchen Staberladen beliebt und durch ganz Deutſchland bekannt. Das glänzendſte Talent aber erwuchs dieſer Bühne in Amalie Morſtedt, welche 1815 dem Perſonale als fünfzehnjähriges Mädchen beitrat, ein Jahr darauf ſich mit dem das Liebhaberfach bekleidenden unbedeutenden Schauſpieler Neumann verheirathete, 1823 verwittwet, ſich 1827 zum zweiten Male mit dem berühmten Tenoriſten Haitzinger vermählte. Sie war eine der glänzendſten Erſcheinungen der modernen Kunſt, von üppiger, blendender Schönheit, einem reichen, einſchmeichelnden Organ, dem nur ihr Dialect etwas nachtheilig wurde. Ein heitres, erfindungsreiches Talent, voll Wärme der Empfindung, blühendem Humor, Verſtand und Eleganz. Das Luſtſpiel war ihr eigenſtes Terrain, in empfindſamen und tragiſchen Rollen hatte ſie eine geſangartige Declamation und outrirte Effecte. Ihren naiven Rollen mangelte die natürliche Auffaſſung keineswegs, aber die im Spiele überall hervorſtechende Gefallſucht — das Grundlaſter der neueren

Kunſtperiode — that den Darſtellungen unbefangener Natur begreiflich den größten Schaden. Die Kokette des Luſtſpiels war ihre Force, aber auch hierin übertrieb ſie je länger je mehr bis auf das Aeußerſte, während ſie alle Mittel beſaß, auch ohne Abſichtlichkeit zu bezaubern. Ihre ſteten Gaſtſpielreiſen, wahre Triumphzüge durch ganz Deutſchland, die übertriebenen Huldigungen, welche ihr gebracht wurden, ſtachelten dieſe Gefallſucht begreiflicherweiſe immer mehr, wie denn ihre häufigen und langen Abweſenheiten von Karlsruhe das Repertoir verwüſteten und das ſchöne Enſemble, welches dieſe Kunſtgenoſſenſchaft im Luſtſpiele oft darbot, nicht zu dauernder Wirkung gelangen ließ.

Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater gab in dieſer Periode ein vorleuchtendes Beiſpiel von der Nachwirkung ſeiner großen Zeit, in der Opferwilligkeit ſeines Publikums. Der Intendant von Venningen trat 1816 zurück, bevor eine Reduction des Staatszuſchuſſes von 20,000 auf 4000 Fl. ausgeſprochen wurde, was 1817 geſchah. Die Stadt übernahm die Deckung aus dem Erlös gewiſſer Gefälle, wobei der Staat durch Ueberlaſſung verſchiedener Gebäude behülflich war; aber die Organiſation der Bühnenleitung hielt mit dieſen edlen Willen der Stadt nicht Schritt. Die Leitung der Bühne verblieb den beiden Hofcommiſſarien und die Schwankungen in der Führung ſtellten die Nothwendigkeit einheitlicher Leitung einer künſtleriſchen Capacität wieder ins Licht. Die Wahl fiel 1819 auf den als Dichter bekannten Grafen Ungern-Sternberg, lieferte aber wieder den Beweis, daß blos literariſche Befähigung, ſelbſt bei dem edelſten Willen, zur Theaterdirection nicht ausreicht. Eine Unterſchätzung der praktiſchen Theatererfahrungen zerſtörte binnen einem Jahre das Perſonal, Repertoir, Regie und den kaum geordneten Finanzzuſtand. Graf Sternberg trat zurück. Nun forderte die Stadt Theil an der Verwaltung und ordnete zwei Commiſſarien von ihrer Seite den beiden Hofcommiſſarien zu. Graf v. Luxburg wurde 1821 als Intendant der Fünfte in dieſem Collegium, das in möglichſter Uneinigkeit und Beeinträchtigung der Regie die Geſchäfte fortführte. Der Fortgang dieſer Organiſation forderte denn neue Geldopfer. Der Staat erhöhte 1828 ſeinen directen Zuſchuß auf 8000 Fl., die Stadt ihre Beiſteuer für Theaterführung, für die 1823 geſtiftete Penſionskaſſe und einen Reſervefond auf beinahe 25,000 Gulden aus dem Erlöſe gewiſſer ſtädtiſcher Octroi's.

Mannheim war die erſte Stadt, welche die würdige Erhaltung ihrer Bühne für wichtig genug hielt, ſie mit ſolchen Opfern zu bezahlen.

Die leider allzuoft wechſelnde Regie, unter Kaibel, Thürnagel, Brandt, Lay, Bachmann, Ehlers konnte der künſtleriſchen Arbeit kein Gedeihen bringen, obſchon zu älteren Talenten die friſchen Kräfte von Ferdinand Löwe und Grua traten und Sophie Müller hier zu der Wunderblüthe ſchöner Weiblichkeit ſich entfaltete, welche 1823 das Wiener Burgtheater ſchmücken ſollte.

In Weimar war 1818 dem Grafen von Edlingen der Kammerherr v. Vitzthum in der Intendanz gefolgt. Während die Anregungen, welche die frühere Periode dieſer Bühne gegeben, das theatraliſche Leben aller deutſchen Theater bewegt hatten, ſank nun der raſch verblichene Glanz dieſer Schulſtätte als Trophäe einer lang geſponnenen Kabale, zu den Füßen der hochbegünſtigten erſten Schauſpielerin nieder. Im Jahre 1821 quittirte Kammerherr v. Vitzthum und der Günſtling der Frau von Heigendorf, der Baßſänger Strohmeier, wurde, neben dem ökonomiſchen Intendanten Hofrath Kirms, künſtleriſcher Director und blieb es bis 1828. So war denn freilich die Direction in Künſtlerhänden, aber leider waren ſie für das Amt nicht befähigt.

Graff, Oels, Durand verblieben der Bühne als Vertreter der Goetheſchen Periode, Karl Unzelmann ging 1821 nach Dresden, Fr. v. Heigendorf (Karoline Jagemann), das einzige noch übrige Talent von Bedeutung, trat in demſelben Jahre von der Bühne ab. Dagegen wurde Leo auf einige Jahre gewonnen, der junge Laroche im Jahre 1822, der in den oſtpreußiſchen Hauptſtädten ſeine Anfänge gemacht und im Charakterſache hier ſeine höhere Ausbildung erlangte.

1825 brannte das Schauſpielhaus ab, die Spuren des lebendigen und perſönlichen Wirkens der großen Meiſter, die Räume, die ſie geweiht, die Plätze, die ſie beſeſſen, gingen in Flammen auf. Ein neues Haus, ein geräumigeres, erſtand in demſelben Jahre, aber der alte Geiſt war nicht wieder hinein zu bannen, ein neuer nicht wieder zu ſchaffen. Strohmeier's Quiescirung, die Wiederübertragung der künſtleriſchen Leitung auf das Hofmarſchallamt änderten begreiflicherweiſe Nichts am Stande der Dinge.

Das königl. ſächſiſche Hof-Theater, das nach der Rückkehr des Hofes in ſeine Reſidenz nur eben der Gefahr entging, wieder in Seconda's Pächterhände zu fallen, machte 1816 ſeine letzte Wanderung nach Leipzig. Durch das dortige nun entſtehende Stadttheater wurde endlich die hiſtoriſch ſo wichtige Bühne, traditionell die der churſächſiſchen Hofcomödianten*), zur Stabilität gedrängt.

Das königl. Hoftheater zu Dresden behielt weſentlich die ſeit 1814 entſtandene Organiſation bei**). Italieniſche Oper und Kapelle blieben mit dem deutſchen Schauſpiele unter einer Direction und in einem Schauplatze, dem Comödienhauſe, beiſammen***), und da der deutſche Operngeſchmack nun nicht mehr auf die Sommerbeſuche der Joſeph Seconda'ſchen Geſellſchaft anzuweiſen war, ſo bewilligte der Hof ſogar die Errichtung einer deutſchen Oper neben der italieniſchen. Karl Maria von Weber, 1817 dazu von Prag berufen, löſte bei kargen Mitteln, unter ſchwierigen Verhältniſſen und hartnäckigen Hinderungen dieſe Aufgabe mit bewunderungswürdiger Ausdauer und Gewandtheit*). Der Einfluß ſeines Geiſtes und Talentes mußte natürlich dem ganzen Inſtitute zu Gute kommen und konnte es um ſo eher, als der General-Director Hofmarſchall Graf Heinrich Vitzthum v. Eckſtädt, — der in richtiger Conſequenz auch mit dem Directorium der Künſte und Kunſtacademien betraut war -- die alte Stellung einer mehr adminiſtrativen Oberaufſicht behauptete und den artiſtiſchen Autoritäten auf ihre Verantwortung freie Hand ließ. So wurde die eigentliche künſtleriſche Leitung vom Theaterſecretair Winkler, dem Regiſſeur Hellwig und dem Kapellmeiſter v. Weber collegialiſch gehandhabt und führte die künſtleriſche Thätigkeit im mäßigen aber richtigen Schritt. Die naturaliſtiſche Richtung erhielt ſich dabei, wenngleich die Veteranen Chriſt**), Böſenberg, Haffner und Gailing bald ausſchieden. Hellwig bekleidete das Fach der reiſeren Helden u. ſ. w. mit mannhafter Würde, Julius das der reiſeren Liebhaber und Chevaliers mit Auszeichnung. Er ſpielte Tellheim, Beaumarchais und Marinelli gleich vortrefflich, mit ſichrer Haltung und feinen Details. Werdy, der 1818 für das Fach edler und Charakterväter von Frankfurt a. M. hergezogen wurde, brachte die edle Naturwahrheit und den herzgewinnend warmen Ton der Schröder'ſchen Schule mit. Burmeiſter ſtand ihm hierin noch weit hinaus wirkſam in humoriſtiſchen Alten zur Seite, obſchon ſeine Sprache blechern klang und die Gicht im Beine ihn gern mit dem Krückſtock ſpielen ließ.

---

*) I. Band S. 225.

**) III. Band S. 333.

***) Man fing 1817 auch ſchon an, auf dem Lincke'ſchen Bade zu ſpielen.

---

*) Leider ſtarb er ſchon 1826.

**) 1817 penſionirt.

Werdy's Frau (verwittwete Vohs) löſte Frau Hartwig in den Heldinnen und Königinnen ab und brachte in den ſingenden Declamationston derſelben etwas Weimar'ſche Nüancen, die ſich die jüngere Frau Schirmer nur allzugern aneignete. Im Luſtſpiele ſchloſſen dieſe Frauen ſich der Natürlichkeit des männlichen Perſonals an.

Der Familienton dieſer Kunſtgenoſſenſchaft veränderte ſich 1819, als der Kammerherr von Könneritz General-Director des Hoftheaters wurde.

An wohlwollender und einnehmender Haltung dem Grafen Brühl ähnlich, adoptirte er auch deſſen Syſtem der künſtleriſchen Leitung und zog damit das ganze Gefolge der Wirren und Spaltungen zwiſchen künſtleriſchen Kräften unter kunſtfremder Direction herein. Schöne

Talente wurden in dieſer Zeit dem Perſonal gewonnen, 1819 in Pauli für das Fach der Intriguanten und Charakterrollen, 1821 in Karl Devrient*) für die jugendlichen Rollen, in denen ſein Aeußeres und ſeine Stimme beim erſten Erſcheinen für ihn einnahmen.

Als Herr v. Könneritz in ſeiner Carrière weiter avancirte und Geſandter in Madrid wurde, kam 1824 die Generaldirection an den Hofmarſchall von Lüttichau. Ein wohlmeinender, eifrig für das Gedeihen des ihm anvertrauten Kunſtinſtitutes bedachter Mann, dem es denn auch gegönnt ſein ſollte, in langjähriger Verwaltung durch emſiges Bemühen das Dresdner Hoftheater aus ſeinem zweiten Range in das eines erſten und tonangebenden zu erheben. Er hatte bisher das Amt eines Oberforſtmeiſters bekleidet, begreiflich war es alſo, daß er zu ſeiner neuen Function nicht mehr Sachkenntniß mitbringen konnte, als die deutſchen Hofintendanten im Allgemeinen. Aber ein wohlthätiger Einfluß belehrte ihn über die Nothwendigkeit einer künſtleriſchen Autorität, einer ſachverſtändigen Leitung. Dieſe Anerkennung — welche er während ſeiner ganzen Amtführung kundgegeben hat — bethätigte er gleich nach ſeinem Antritt, indem er den Dichter Ludwig Tieck für das Amt eines Dramaturgen gewann.

---

*) Ein älterer Bruder Eduard Devrient's, hatte er 1819 in Braunſchweig unter Klingemann ſeine Laufbahn begonnen.

Alle Freunde des deutſchen Theaters zollten dieſem Schritte den lebhafteſten Beifall. Wenngleich es Bedenken gegen Tieck's Befähigung erregte, daß keines ſeiner dramatiſchen Gedichte ſich zur theatraliſchen Darſtellung hatte eignen wollen, daß der neuromantiſche Geiſt, welcher mit dem Unwirklichen zu ſpielen liebte, ſich in ſeinem poetiſchen Vermögen ſo vornehmlich ausſprach, ſo mußte dagegen die Tiefſinnigkeit, Anmuth und Feinheit ſeines Talentes, mußte ſeine Vorliebe und Begabtheit für die Schauſpielkunſt insbeſondere, zu vertrauensvoller Hoffnung berechtigen. Er hatte als dramatiſcher Vorleſer Berühmtheit erlangt, war in dieſer Kunſtleiſtung beſonders ſtark im charakteriſtiſchen Ausdruck, in dieſem Weſentlichen der Schauſpielkunſt, das durch die Herrſchaft der Weimar'ſchen Schule ins Sinken gerathen war.

Er hatte in einer Reihe von Aufſätzen über Darſtellungen des Dresdener Hoftheaters Scharfſinn, Geſchmack und reinen Sinn für das wahrhaft Gute, ſo viel Maaß, Achtung und Schonung für Perſönlichkeiten, einen ſo ſichren und erſchöpfenden, zugleich ſo anmuthigen und allverſtändlichen Ausdruck gezeigt, daß dieſe Dramaturgiſchen Blätter mit vollem Rechte der Leſſing'ſchen Hamburger Dramaturgie an die Seite geſtellt werden durften. Ja für die Schauſpielkunſt hatten ſie den um ſo größeren Werth, als ſie ſich viel ausgedehnter und ausführlicher, als das Leſſing'ſche Werk, mit Beurtheilung der theatraliſchen Darſtellung beſchäftigten. Was aber einen noch tieferen Grund für dieſe Parallele hergab, war der Standpunkt, welchen Tieck in dieſen Schriften einnahm, den der Oppoſition nämlich gegen die Lieblingsrichtung der damaligen Theaterwelt, von der faſt alle Köpfe und Gemüther dergeſtalt eingenommen waren, daß Tieck den heftigſten Widerſpruch erfuhr und daß mehr als ein Jahrzehnt dazu gehörte, um ſeinen Standpunkt zum anerkannt richtigen zu machen. Wie Leſſing zu ſeiner Zeit gegen die Rhetorik der franzöſiſchen Tragödie, welche ſich anmaßte, das Muſter dramatiſchen Ausdrucks zu ſein, zu Felde zog, ſo wies Tieck den nachtheiligen Einfluß der rhetoriſchen Weimar'ſchen Schule in dramatiſcher Poeſie und Darſtellung nach. Wie Leſſing trieb er zur Umkehr zur Natur des Drama's, zur **Wahrheit und Einfalt in der Charakteriſtik**. Wie Leſſing wies er auf Shakeſpeare, als den unfehlbarſten Anhalt für die Entwicklung des deutſchen Drama's, hin und that es in umfaſſenderer Ausführung, als ſein großer Vorgänger.

Was war natürlicher, als daß bei ſo ganz für den Moment geeigneten Fähigkeiten und Geſinnungen von Ludwig Tieck erwartet wurde: er werde das Dresdener Theater zu einer tonangebenden Trefflichkeit erheben, es werde von dort und von ihm aus eine neue Schule die geſunkene Kunſt wieder mit neuem geſunden Leben und neuer Begeiſterung durchdringen. Ein hochgefeierter Dichter, ein Kunſtverſtändiger erſten Ranges trat an die

Spitze der Thätigkeit von einer Kunſtgenoſſenſchaft, an welche ſich wichtige kunſtgeſchichtliche Erinnerungen, bis zum Magiſter Velthen zurück, knüpften, — wie hoffnungsreich und fröhlich mußte die Ausſicht ſein, welche ſich damit eröffnete — und wie niederſchlagend iſt es, daß auch dieſe Hoffnung, wie ſo unzählige frühere in unſerer Geſchichte, wieder täuſchen ſollte, daß die vollberechtigte Erwartung ſich zuletzt mit dem dürftigſten Reſultate begnügen mußte.

Zum Theil lagen die Urſachen dieſes Fehlſchlags in Tiecks Individualität, theils in den Perſönlichkeiten, welche ſeine Ideen praktiſch vermitteln ſollten, zum größten Theile aber lagen ſie in der unnatürlichen Organiſation, welche die Directionen der deutſchen Theater bekommen hatten und die nun einmal dazu gemacht war, die leitenden Kräfte zu verwirren und gegenſeitig zu paralyſiren. Wahr iſt es, in die Bühnenpraxis ſelber einzugreifen, war Tieck nicht gemacht. Sein Vorleſertalent konnte nur anregend und aufklärend, nicht geradezu anleitend wirken, und meiſtens war das Leſepult die Grenze für die Anwendbarkeit ſowohl ſeiner Erfindungen als deren Ausführung. Es war ſehr bedenklich für den Schauſpieler, Tiecks geleſene Darſtellungen geradehin auf die Bühne verpflanzen zu wollen, oder all ſeinen Urtheilen und Rathſchlägen unbedingt zu folgen. Seine Eigenthümlichkeit: von der klaren Einfalt der Natur und der vernünftigſten Faßlichkeit ſo gern in's Reich des Phantaſtiſchen oder Uebertriebenen hinüberzuſpringen und darin den ſeltſamſten Ausſchweifungen zu huldigen, forderte von dem, der von den unſchätzbaren Anregungen ſeines reichen und liebenswürdigen Geiſtes reellen Vortheil ziehen wollte, die Fähigkeit: über ihre Verwendbarkeit urtheilen zu können.

Wie ſeine dramatiſchen Gedichte niemals auf der wirklichen Bühne Fuß faſſen konnten, weil ihnen eben die Füße dazu fehlten, weil ſie nur Flügel hatten und in einer phantaſtiſchen Region umherflatterten, zwiſchen Himmel und Erde eine künſtlich und trotzig gebaute Wolkenkuckucksburg bewohnend und Miene machend: Göttern und Menſchen eine neue, unerhörte Exiſtenz abzuzwingen — ebenſo vermochte ſeine dramaturgiſche Thätigkeit nur ſelten, über das Gebiet der geiſtigen Willkür hinaus, ſich der unerbittlichen Realität der Bühnenforderungen zu bequemen. Sein Standpunkt blieb ein literariſcher, ein unbeſtimmt, grillenhaft romantiſcher, ſeine Wirkſamkeit eine ungehemmt geiſtige, ihre Grenze das Wort.

Seine ſinnreichſten Einfälle und Angaben ſcheiterten oft an der praktiſch künſtleriſchen Ausführung, man mußte viele Wunderlichkeiten und Grillen in Abzug bringen, um den Kern ſeiner Meinung, die eigentliche Weisheit ſeines Urtheils benutzen zu können.

Auf die Schauſpieler gewöhnlichen Ranges konnte er daher direct keine ſichre Wirkung ausüben, er war entweder verlegen, die ſchauſpieleriſchen Mittel anzugeben, durch welche das geiſtige Bild, welches ihm vorſchwebte, verwirklicht werden könnte — wie er ſich denn überhaupt vor der Bühne nicht zu helfen wußte — oder er unternahm es, die künſtleriſche Ausführung vorzuzeichnen, und gab ſich dann mehr als einmal durch ſeine techniſche Unkenntniß Blößen, die ihm nur zu ſorgfältig nachgetragen wurden. Die Schauſpieler ſind wie Kinder, die Schwächen haben ſie viel früher abgelauert, als ſie die Trefflichkeit eines Führers begreifen.

Sollte Tieck's Geiſt alſo nach ſeinem vollen Gewichte der Kunſtanſtalt erſprießlich werden, ſo bedurfte es dazu der Vermittlung der künſtleriſchen Intelligenz, welche durch die Regie vertreten wird; dieſe mußte im Stande ſein, Tieck's Ideen ſinnliche Geſtalt zu geben, ſeine Rathſchläge den Schauſpielern in den Jargon der Theaterpraxis zu überſetzen.

Leider geſtalteten die Dinge ſich nicht ſo vortheilhaft. Die bedeutenden Künſtler, welche in dieſer Periode abwechſelnd die Regie führten, Julius, Werdy, Pauli, geriethen oft in Widerſpruch gegen ſeine Anſichten und Angaben, ſahen ſich auch durch ſeinen Einſpruch in ihrer Wirkſamkeit und Autorität gekreuzt, unmuthig und gereizt mißverſtand und mißdeutete man ſich gegenſeitig und der Zwieſpalt der Anſichten wurde um ſo größer, als keinem von beiden Theilen die endliche Entſcheidung zuſtand.

Denn hier zeigte ſich der ſchreiende Uebelſtand der neuen Theaterorganiſation. In Fragen der Kunſt war den Kunſtvorſtänden nicht Entſcheidung und Verantwortung überlaſſen, nein, wenn Capacitäten wie Ludwig Tieck und einer der angeſehenſten Schauſpieler Deutſchlands verſchiedener Meinung waren, ſo entſchied — ein kunſtfremder Hofbeamter.

Hierin lag der letzte Grund, daß Tieck in ſeiner Eigenſchaft als Dresdener Dramaturg nur geringe Wirkung hinterließ. Hätte ihm Entſcheidung und Verantwortung über die künſtleriſche Thätigkeit zugeſtanden, ſo würde er vorſichtig ſeine Anſichten mit denen der leitenden Schauſpieler verſtändigt haben, und wenn endlich in den Leiſtungen des Dresdener Theaters auch hier und da wunderliche und phantaſtiſche Dinge mit untergelaufen wären, ſo hätten ſie doch geiſtiges, poetiſches Leben und eigenthümlichen Charakter gezeigt, von dem ſich dann hätte erweiſen mögen: was er der deutſchen Bühne frommen könne. Wäre hingegen Tieck als Berather eines erfahrenen Schauſpielerdirectors angeſtellt geweſen, dieſer würde ſich wohl vorgeſehen haben, bevor er Tieck's Anſichten von der Hand ſchlug, er würde ihre Fruchtbarkeit ſehr wohl begriffen und bald gelernt haben: ſie durch richtige künſtleriſche Anwendung praktiſch zu machen. Unter einer oder der andern dieſer Einrichtungen hätte Tieck's Dramaturgie von großem Einfluß auf den allgemeinen Kunſtzuſtand ſein können, würde vielleicht dem wachſenden Verfalle der Kunſt und des Geſchmackes geſteuert haben. Statt deſſen ſtanden — mit Ausnahme von drei Jahren, wo der durchaus gefügige, auf keine eigne Anſicht beſtehende Remie die Regie führte — Dramaturg und Regiſſeur ſich gewöhnlich gegenüber und der Intendant, dem nun einmal die oberſte künſtleriſche Direction aufgebürdet war, mußte nach ſeinem Gutdünken unter den zwei verſchiedenen Anſichten ſich für eine derſelben — vielleicht wohl auch, um ganz der gerühmten Unparteilichkeit eines Nichtſachverſtändigen zu genügen, für irgend eine dritte entſcheiden. So kam es denn, daß die getroffenen Beſtimmungen von einer der beiden künſtleriſchen Capacitäten, ja nicht ſelten von allen beiden getadelt und verſpottet wurden. Ja es ging ſo weit, daß bei der Aufführung eines neuen Stückes, das ausgepocht wurde, der Regiſſeur Pauli vor das Publikum hintrat und erklärte: die Regie übernehme keine Verantwortung für die Wahl dieſes Stückes.

Hierzu kam, daß Tieck auch mit dem, allerdings in ſeiner Stellung beeinträchtigten Hofrath Winkler (Theodor Hell) in Mißverhältniß gerieth*), daß eine Partei im Publikum ſich formirte, welche Tieck's Oppoſition gegen den herrſchenden Geſchmack, ſeine Vorliebe für Shakeſpeare, ſein Bemühen, ihn in voller Integrität auf die Bühne zu bringen, als Abſicht: das Publikum zu hofmeiſtern und demnach als beleidigend verſchrie und jede Gelegenheit benutzte, Unternehmungen, welche direct von Tieck ausgegangen waren, ſcheitern zu machen. Das geſchah im Jahre 1826 z. B. mit „Dame Kobold“ von Calderon und „Erziehung macht den Menſchen“ von Ayrenhof u. ſ. w.

---

*) Er rächte ſich an ihm durch ſeine Novelle „die Vogelſcheuche.“

Die Schauſpieler, dem leitenden Einfluß eines Literaten ein für allemal abhold, ſtanden auf Seite der Regie und gehörten meiſtentheils zu Tieck's heimlichen oder offenen Gegnern. Sie triumphirten über jede Blöße, die er ſich gab und glaubten alle ſeine Urtheile als ſtubengelehrte Grübelei und eigenſinniges Wortklauben verwerfen zu dürfen. Einzelnes in ſeinen Kritiken, ſo ſeine Deutung des Hamletmonologs*) lieferte ihnen Waffen, die ſie weit über Gebühr anwandten. Als Tieck nun gar im Jahre 1827 ſeine öffentlichen Beurtheilungen wieder aufnahm, alſo denſelben Fehler wiederholte, den Leſſing, Sonnefels, Kotzebue begangen, und deſſen alle dirigirenden Literaten, ſcheint es, ſich nicht enthalten können: den Schauſpielern die Zurechtweiſungen vor dem Publikum zu geben, welche ſie ihnen direct zu geben das Recht und die Pflicht haben — da war es vollends um alles gute Vernehmen und damit um alle Wirkung Tieck's auf die Kunſtgenoſſenſchaft geſchehen.

So ſehen wir zu Ende dieſer Periode — gegen 1830 — Tieck wieder in die Beſchaulichkeit ſeines Zimmerlebens eingeſponnen. Das Theater beſuchte er ſelten, Proben faſt gar nicht mehr, von ſeinem Studirzimmer aus ſuchte er ſeinem Titel und Gehalte durch Beurtheilung von einlaufenden neuen Stücken u. ſ. w. genug zu thun. Seine allabendlichen dramatiſchen Vorleſungen, ſeine Belehrung beim Rollenſtudium waren jedem Theatermitgliede zugänglich, wurden aber faſt nur von einzelnen jungen Damen benutzt, die ſich Beförderung davon verſprachen. Man tadelte Tieck, daß er den Kampfplatz räume und ſchob ſein Zurückziehen auf ſeine Arbeitsſcheu, aber Tieck hatte zu genau einſehen gelernt, daß er bei der vorhandenen Organiſation keinen weſentlichen Nutzen ſtiften könne, daß er den Intendanten, wie den Regiſſeur und Schauſpieler nur genire.

---

*) S. Dramaturgiſche Blätter.

So ſchien denn von allen großen Erwartungen ſchon nach wenig Jahren eigentlich Nichts übrig geblieben, als daß Ludwig Tieck's Name dem Dresdener Hoftheater angehörte.

Seine Gegner beſchuldigten ihn, daß er Theater und Publikum habe tyranniſiren wollen, indem er dem Repertoir eine langweilige und unergiebige Claſſicität aufdränge, daß ſein Experimentiren mit grilligen Aufgaben die Künſtler entmuthige, das Publikum verſcheuche.

Ein einziger Blick auf das Repertoir erweiſt dieſe Beſchuldigung als verleumderiſch, man findet da dem Publikum all ſeine Lieblingskoſt, alle neueren Productionen geboten. Kotzebue, Vogel, Fr. v. Weißenthurn, Iffland, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach, die Wiener Poſſen und in großer Anzahl ſogar die franzöſiſchen Melodramen und Vaudeville's, größtentheils in Winkler's (Theodor Hell's) Ueberſetzungen füllen die Spieltage. Leſſing, Goethe, Schiller erſcheinen mit Maaß, von den Spaniern und Shakeſpeare nur die Stücke, welche ſich in ganz Deutſchland beliebt gemacht hatten. Von ſolchen, die in Dresden früher noch nicht unternommen wurden, iſt nur Dame Kobold von Calderon, Julius Cäſar und Heinrich IV. von Shakeſpeare, Taſſo von Goethe, der zerbrochene Krug von Kleiſt und Fauſt von Goethe auszuzeichnen, alles Vorſtellungen, die doch wohl zu dauernder Bereicherung des Repertoirs zu rechnen ſind; ja die Aufführung des Fauſt am 27. Auguſt 1829 iſt ſicherlich als eine Conceſſion an das große Publikum zu betrachten, da Tieck beſtimmt wußte, wie ſehr das wunderbare Gedicht durch die Realität der Bühne verlieren mußte und er nur nicht zurückſtehen mochte, den Verſuch, den Klingemann in Braunſchweig am 18. Januar gemacht hatte, in Dresden zu wiederholen.

In einem Punkte dürfte Tieck eines unergiebigen Eigenſinns zu beſchuldigen ſein, in ſeiner Art nämlich Shakeſpeare aufzuführen. Nach ſeinem Grundſatze: „man müſſe ihn unbeſchränkt bewundern oder ihn lieber ignoriren“ ordnete er, daß ſeine Werke in unverkürztem Texte, in der ganzen epiſchen Breite unzähliger Scenenveränderungen u. ſ. w. aufgeführt wurden. Daß dies den Eindruck von ſolchen Stücken, in denen jene mittelalterliche Eigenheit vorwaltet, wie Lear und Romeo und Julia, lähmen mußte, war bei der Gewöhnung des Publikums an die modernen, gedrungenen dramatiſchen Formen ſehr erklärlich, und ſo trugen Tiecks Bemühungen eher dazu bei, Shakeſpeare dem Publikum zu verleiden, als ihn dem Verſtändniß zu nähern.

Dieſer Streitpunkt war aber begreiflicherweiſe nicht wichtig genug, um Tieck's Einfluß als verderblich auszurufen, ja viel eher ließe ſich nachweiſen, daß, trotz allen Hemmniſſen, ſein Geiſt doch eine geheime und ſtille Gewalt auf die Kunſtgenoſſenſchaft ausübte; nur beſtimmte Reſultate ſind ihm nicht nachzuweiſen.

In der Kunſtgenoſſenſchaft hatten Pauli und Karl Devrient ſich in erſten Fächern bewährt. Tieck ſagt von Pauli*): „Einſicht, Verſtand und Darſtellungsgabe ſeien mit unermüdlichem Fleiß und reger Aufmerkſamkeit bei ihm verbunden. Ein zu ſcharfer Accent, eine zu große Deutlichkeit ſtöre nur oft ſeine beſten Darſtellungen; auch trage er aus dem bedenklichen Fache der Intriguanten und Böſewichter, deren oft übertriebene Schilderungen er immer mit dem größten Beifalle darſtelle, Blick und Ton und grelle Färbung in andere, beſſere Rollen hinüber. Wenn er nur etwas leichter ſein könne und in den Ausdruck ſeiner komiſchen Charaktere mehr Gutmüthigkeit legen, ſo ließen viele ſeiner Luſtſpielrollen kaum noch etwas zu wünſchen übrig.'' Hier hinzuzufügen iſt, daß Pauli einen trockenen und finſteren Geſichtsausdruck und eine rauhe, wenig biegſame Stimme hatte, es fehlte ſeinem Weſen an Anmuth. Rollen wie Perin, Graziano u. ſ. w. ſpielte er daher zu ſeinem Nachtheile, dagegen war er vortrefflich als Burleigh, Oſſip, Juſt u. ſ. w.

---

*) Kritiſche Schriften IV. B. 124. (Leipzig 1852.)

Von **Karl Devrient** ſagt Tieck*): ,,Iſt ein junger Schauſpieler von der Natur ſelbſt für die Tragödie beſtimmt worden, ſo iſt es ohne Zweifel dieſer. Sein natürlicher Sprachton, ſeine Intonation, erinnern unmittelbar an die ſchönſte Zeit des deutſchen Trauerſpiels. Auf dieſer Baſis kann, wenn die Imagination gebildet und der Fleiß nicht geſcheut wird, das Edelſte ausgeführt und vollendet werden, und die Hoffnung auf ein wahres deutſches Tragödienſpiel liegt ganz nahe. Wer möchte läugnen, daß der junge Schauſpieler ſeit ſeinem Aufenthalt in Dresden ſein Talent entfaltet habe? An Beifall ihn zu ermuntern hat es gewiß nicht gefehlt, obgleich er im Anfang mehr Gegner als Freunde hatte. Doch müßte er ohne Zweifel ſchon viel weiter ſein, hätte er ſelbſt nur ebenſo viel für ſich gethan, als ſein freundliches Geſchick. Schwerlich wird man noch ſonſt wo in Deutſchland dieſen vollen, reinen Ton des bewegten Gemüthes vernehmen, der am ſchönſten und rührendſten iſt, am edelſten und eindringlichſten, wenn der Schauſpieler nur wenig dazu thut, um ihn zu erheben und zu verſtärken. Wie iſt es zu bedauern, daß dieſes erfreuliche Talent ſich zu Zeiten vernachläſſigt, daß das Gedächtniß verſagt, und der leichtnehmende Künſtler dieſe Mängel faſt für Genialität zu halten ſcheint, auch nicht viele Rollen ſo durchführt, daß ſie Haltung hätten. Dieſer Mangel an Haltung veranlaßt ihn, ſich zu überſtürzen, einzelne Stellen zu übertreiben, und die ganze Tonleiter ſeines wohllautenden Organes vernehmen zu laſſen, wo die Hälfte oder das Drittheil dieſer Skala wirkſamer und natürlicher ſein würde. Glänzend und faſt ohne dieſe gerügten Mängel zeigt ſich Karl Devrient in „Don Carlos", eine Rolle, die er wohl am meiſten als ein Ganzes faßt. Sehr vorzüglich iſt ſein Antonius im Cäſar, wenn er nicht, ſelbſt in der trefflich geſprochenen Rede, etwas zu viel Intrigue andeutete. Sein Mortimer iſt zu loben, aber ſein Fürſt in „Iſidor und Olga" zu gewaltſam. Im Romeo iſt die leidenſchaftliche Scene mit dem Mönche trefflich, ſein Max Piccolomini etwas zu unruhig. In Luſtſpielen, wenn der Schauſpieler treuherzig ſein will, ertönt zu ſtark der ganz accentloſe Berliner Dialekt. Trefflich iſt ſein Spiel in: „Der Unſchuldige muß viel leiden", wenn er auch Wolff's „Uhlen" nachahmt. Sein Ferdinand in „Kabale und Liebe" ſchön und keine ſeiner höchſt dankbaren Rollen in der Tragödie ohne Werth. Aber er ſoll weit mehr werden, weil er es kann."

---

*) Ebendaſelbſt S. 113.

Becker von Darmſtadt war von 1825—31 für die ſogenannten geſetzten Liebhaber und Helden gewonnen, der ſchon lange vorher in Frankfurt ſich eines vortheilhaften Rufes erfreut. v. Zahlhas 1825—29 für Intriguants und Repräſentationsrollen (trefflich als Caſſius). Ein neuer Komiker Meaubert 1828—35 geſell. Julie Gley (ſpäter Frau Rettich) gab 1825 die erſten Proben ihres bedeutenden Talentes, das damals durch natürliche Innigkeit und Wärme entzückte. Noch mehrere namhafte Talente gehörten dem Perſonal auf ein oder einige Jahre an, mit untergeordneten Mitgliedern war das in großer Anzahl der Fall. Ein unausgeſetzter Wechſel des Perſonals, — an Bühnen, bei denen die Künſtler dauernd zu bleiben wünſchen — zeugt ſtets für eine unſichere und ſchwankende Führung und von Geringſchätzung des wichtigſten Momentes der Bühnenkunſt: des einverſtandenen und eingelebten Zuſammenſpiels.

So wies denn — trotz der dramaturgiſchen Capacität Tieck's — das Dresdener Hoftheater dieſelbe Phyſiognomie, welche das Beiſpiel von Brühl's Intendanz allen übrigen gegeben.

Anders war es am Wiener Burgtheater, wo Schreyvogel's dramaturgiſche Thätigkeit glänzende Reſultate lieferte. Als Graf Palfy's Vermögensumſtände ihm die koſtſpielige Liebhaberei der Direction dreier Theater nicht länger zuließen — wurde 1817 das Hofburgtheater wieder auf Rechnung des Kaiſers übernommen, der Obriſtkammerherr Graf von Wrbna zum oberſten Director ernannt, der Hofrath von Füljod zum Director, Schreyvogel aber, in der beſcheidenen Eigenſchaft eines Theaterſecretärs, behielt die Leitung der weſentlichen, der künſtleriſchen Angelegenheiten.

Im Jahre 1821 ging aus der beklagenswerthen Verpachtung des k. k. Operntheaters an den Impreſſario Barbaja — (der den Wiener Geſchmack durch eine auserleſene italieniſche Opern-Geſellſchaft der deutſchen Kunſt abwendig zu machen verſtand) — für das Burgtheater der unſchätzbare Vortheil einer endlichen vollſtändigen Conſolidirung ſeiner beſtimmten Kunſtgattung hervor. Bisher hatten Schauſpiel, Oper und Ballet auf dem Burgtheater abgewechſelt. Während Graf Palfy's Pachtzeit hatten die Künſtler des Burg- wie des Kärnthnerthortheaters ſogar auch auf dem Theater a. d. Wieden geſpielt und dadurch eine verwirrte Miſchung der Gattungen, wie der Dienſtpraxis verurſacht, jetzt wurden nicht nur die Perſonale ſtreng geſchieden, auch die Bühnen wurden es und aller Apparat. Durch die eiferſüchtigen Contractsbeſtimmungen des Opern-Impreſſario wurde dem Burgtheater jede Art von muſikaliſcher Production, ſelbſt die den Schauſpielen eingewebten Lieder und Chöre auf der Bühne, unterſagt*). Obſchon dieſe Beſchränkung ſehr läſtig, ja in vielfacher Beziehung eine empfindliche

---

*) Prezioſa z. B. mit der Weber'ſchen Muſik durfte nicht gegeben werden.

Hinderung werden mußte, da ſie viele unſerer dichteriſchen Meiſterwerke eines ſchönen Schmucks beraubte, ſo war ſie doch auch wiederum ein, in ihrer extremen Strenge erwünſchtes Mittel, das erſte Beiſpiel einer deutſchen Bühne herzuſtellen, welche ganz auf die edleren Gattungen des Drama's angewieſen war, von der Tragödie bis zu jener Gattung von Poſſen, in denen Geiſt und Witz, nicht das blos Burleske den weſentlichen Inhalt ausmachen.

Zum erſten Male war es damit in Deutſchland erreicht, eine Bühne ganz dem Kern der Dramatik — der Kunſt: Menſchen und menſchliche Thaten und Schickſale dem Geiſte und der Wahrheit nach darzuſtellen — angewieſen zu ſehen. Studien, Uebungen und Vorbereitungen aller Art konnten unbeirrt und undurchkreuzt von dem Tumulte, welche Oper und Ballet in ihren Vorbereitungen mit ſich führen, mit Sammlung und Ruhe ihren Gang nehmen. Die Talente waren nicht mehr zu den verſchiedenartigſten, oft heterogenſten Leiſtungen genöthigt, wie dies auf allen andern, ſelbſt den bedeutendſten Bühnen geſchah, wo heute eine große Rolle, morgen eine Opernpartie, dann ein Charakter auf dem höchſten Cothurn der Tragödie, gleich darauf die Karikatur einer Burleske von ein und demſelben Künſtler gefordert wurden, und worüber derſelbe dann ſelten dazu gelangte, in irgend einer Gattung vollkommene Haltung, wahren künſtleriſchen Styl zu gewinnen.

Das Publikum wußte von nun an ganz beſtimmt, was es von dieſer Bühne, von dieſen Künſtlern zu erwarten hatte: daß es hier vorwaltendem Sinnenreize, dem durch die Muſik geſteigerten Ausdrucke zu entſagen habe, daß es bloße Befriedigung der Schau- oder Lachluſt hier nicht ſuchen dürfe, daß das Wort, der Gedanke hier die Herrſchaft führe. Dies war nun eine Bühne, vor welche das Publikum wie vor einen poetiſchen Spiegel des Lebens treten konnte, und darum war auch, ſchneller als man es glauben mochte, die Stimmung der Zuſchauer in dieſem Theater eine völlig andre, als in allen übrigen. Es war eine gewiſſe Feier, eine Art von Andacht, welche die Leute hieher führte, ſie zu einer gläubigen Bewunderung hinriß und darum auch den Schauſpielern von der Burg eine unangezweifelte Autorität verſchaffte. Hätten die, das geiſtige Leben Wien's beſtimmenden Gewalten der dramatiſchen Poeſie das ganze Gedankengebiet freigeben können, ſo würde das Burgtheater, in ſeiner vor allen andern deutſchen Bühnen unvergleichlich günſtigen Stellung, die kühnſten Hoffnungen der deutſchen Nation haben erfüllen können.

Da nach Allem, was dieſe Bühne bis dahin geleiſtet, bei dem Werthe ſeiner Talente, dem richtigen Sinn und feinen Geſchmack ſeines künſtleriſchen Leiters, durch dieſe Conſolidirung ſeiner Gattung jedenfalls Glänzendes erwartet werden durfte, ſo war man denn auch in herkömmlicher Weiſe ſogleich befliſſen, die Gliederung der Behörde ſtattlicher und weitläufiger zu machen. Dem oberſten Director Grafen Wrbna wurde Graf Dietrichſtein als Director, dieſem der Hofrath von Moſel als Vicedirector und dieſem endlich Schreyvogel unterſtellt, welcher die Dinge eigentlich lenkte. 1824 trat Graf v. Czernin an die Stelle des Grafen Wrbna; 1826 gab Graf Dietrichſtein die ſeine auf, drei Jahre ſpäter vertauſchte Hofrath v. Moſel die ſeinige mit der eines erſten Cuſtos der Hofbibliothek, alles das veränderte an dem Zuſtande der Bühne Nichts, weil Schreyvogel auf ſeinem beſcheidenen Poſten blieb.

Von den, aus dem vorigen Jahrhundert überkommenen Talenten war Brockmann 1812 durch den Tod geſchieden, Roſe ſtarb 1818, dagegen hielten Lange, Krüger, Koch bis in die zwanziger Jahre aus und das Publikum ertrug den Verfall ihrer Kräfte mit jener Pietät, die es vor allen Städten auszeichnet. Baumann und Klingemann wurden 1821 in Ruheſtand verſetzt, dagegen traten hinzu: 1817 Coſtenoble, der aus der Hamburger Schule den Ruf eines ausgezeichneten Künſtlers in komiſchen und Charakterrollen mitbrachte, ferner an jugendlichen Talenten 1815 Töpffer für Chevalier's, 1816 Kettel als humoriſtiſcher Liebhaber bald beliebt, 1821 Anſchütz für das Fach der Helden, 1822 Wilhelmi, meiſterhaft in Biedermännern und derben Charakteren, 1824 der hoffnungsvolle Fichtner für jugendliche Liebhaber, 1826 Ludwig Löwe für jugendliche

Helden. Erwägt man, daß Künſtler wie Ochſenheimer*), Heurteur, Korn, Koberwein daneben noch in voller Kraft ſtanden, daß zu den Frauen Schröder, Weiſſenthurn, Löwe, Korn**), Koberwein im Jahre 1822 das ſchönſte Talent liebenswürdig ſanfter und inniger Weiblichkeit in Sophie Müller gewonnen wurde, für den eleganten Ton des Luſtſpiels Caroline Müller und Thereſe Peche 1830, ſo muß man dem Burgtheater einen Reichthum an ausgezeichneten Talenten zugeſtehen, wie kein anderes Theater ſie beſaß.

Das bürgerliche Drama und das Luſtſpiel bildeten fortdauernd den Grundſtock des Repertoirs, jenes wurde von den Veteranen in muſterhafter Naturtreue und inniger Lebenswärme erhalten, während die jüngeren Talente dem Converſations- oder Salonſtück, wie es genannt wurde, eine ausgezeichnete Leichtigkeit und Eleganz, eine ausnehmende Freiheit und ſchlagende Präciſion des Ausdrucks gaben, ohne die Beſcheidenheit der Natur, die Anſpruchsloſigkeit des ächten Geſchmacks im Mindeſten zu verletzen. So wurde das Wiener Burgtheater, unter Schreyvogels Leitung, in ſeiner eigenthümlichen Gattung, dem Luſtſpiele und dem bürgerlichen Stücke, zu einem Muſter anmuthigen, feinen Zuſammenſpieles, das ſelbſt kein franzöſiſches Theater übertraf.

---

*) Er ſtarb 1822.

**) Vortrefflich in naiven und heiteren Rollen.

Dieſe Kunſtfertigkeit, an den Stücken von Schröder, Iffland und Kotzebue — welche länger als irgendwo auf dem Repertoir erhalten und immer wieder neu ſtudirt wurden —, an denen von Ziegler, Fr. v. Weiſſenthurn, Steigenteſch, Schall, Conteſſa und an den Ueberſetzungen der beſſeren franzöſiſchen Autoren — gewachſen, verführte ſogar Wiener Schriftſteller wie Töpffer und Bauernfeld, Luſtſpiele zu ſchreiben, die lediglich auf dieſe Fähigkeit der Darſtellenden baſirt waren; aneinandergereihte Scenen, in denen die concertirende Productionskraft der Darſteller ſich herausforderte und doch einander bequemte, Luſtſpiele, die aber dadurch freilich zu bloßen Virtuoſenſtücken wurden.

Lebhafte Bemühungen wandte Schreyvogel daran, dem Trauerſpiel — das von jeher die ſchwache Seite des Burgtheaters geweſen*) — mehr Raum auf dem Repertoir, vollkommenere Darſtellung und größere Liebe im Publikum zu verſchaffen. Langſam, verſpätet und mit einer gewiſſen Scheu hatte das Burgtheater Goethe's und Schiller's Werke, ſowie die metriſchen Ueberſetzungen Shakeſpeare's aufgenommen, und ſchnell wieder verſchwinden laſſen. So wenig nun auch Schreyvogel mit der Richtung einverſtanden war, welche Schiller und beſonders Goethe in einigen ihrer Gedichte eingeſchlagen, ſo ſehr er es beklagte, daß dieſe größten deutſchen Dichter ſich oft abſichtlich von dem realen Boden der Bühne entfernt, dem unſeligen Bücherdrama wieder durch ihr Genie eine Berechtigung gegeben und durch ihr Experimentiren die geſunde natur- und volksgemäße Entwicklung der Schauſpielkunſt verwirrt hatten*), ſo ſcharf er auch erkannte, welche Schwierigkeiten es für die Schauſpielkunſt habe, ſich dieſer idealen, oft abſtrakten Werke vollſtändig bemächtigen zu können, ſo dringend und unerläßlich forderte er doch auch, daß um des hohen poetiſchen Werthes dieſer Werke willen die Bühne keine Anſtrengungen ſcheuen dürfe, ſie ſich zu eigen zu machen und mit nachhaltigem Eifer zu erhalten. Er ließ die vom Repertoir verſchwundenen Gedichte von Leſſing, Goethe und Schiller wieder einſtudiren, er verſchaffte durch ſeine Bearbeitung Calderon'ſchen und Shakeſpeare'ſchen Stücken Verſtändniß und Beifall des Wiener Publikums. Er brachte 1819 Leſſing's Nathan, 1827 Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig und Schiller's Wilhelm Tell neu heraus und war ſorgfältig bemüht, dieſe bedeutendſten Werke gegen den fluthenden Andrang der neuen deutſchen und franzöſiſchen Erzeugniſſe auf dem Repertoir zu ſchützen. Er erklärte es für Pflicht der Directionen, „der allzuweit getriebenen Schauluſt des Publikums und dem unmäßigen Hange zu Neuigkeiten entgegen zu wirken u. ſ. w.“

---

*) III. Band S. 317.

---

*) Seine dramaturgiſchen Briefe enthalten hierüber und über das Verhältniß der Poeſie zur Schauſpielkunſt überhaupt die werthvollſten und reifſten Anſichten, die jedem Theaterangehörigen dringend empfohlen ſein müſſen. Man findet ſie in den geſammelten Schriften von Thomas und Karl Auguſt Weſt (Braunſchweig und Wien) 1829.

„Auf klaſſiſche Werke“, ſagte er an einer Stelle, „muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es ſeiner Beſtimmung werth ſein ſoll. Ohne ein bleibendes Repertoir ſolcher Stücke werden wir weder eine tragiſche noch eine komiſche Schaubühne, noch ein Publikum, das ſie zu würdigen verſtände, noch endlich darſtellende Künſtler dafür haben.“

Schreyvogel hatte für dieſe Zwecke Talente gewonnen: wie Heurteur, der, von männlicher Energie, zuerſt als Hugo in Müllner's Schuld glänzte. Sophie Schröder, damals auf dem Gipfel ihrer Meiſterſchaft, freilich auch auf ihrem Wendepunkt zur Manier, Anſchütz, deſſen ebenſo herzgewinnender als gewaltiger Ton dem natürlichen Ausdrucke der Empfindungstiefe ebenſo wie einer ſehr wirkſam berechneten Deklamation diente. Sophie Müller, dieſes Muſterbild ſchöner Weiblichkeit, die, von dem Silberklange der einnehmendſten Sprache unterſtützt, ihre größten Triumphe in beſcheidenen Rollen, wie Emilie Galotti, Olga, Desdemona feierte, durch den Zauber der Sanftmuth, Reinheit und ſtillen Hoheit des Weibes. Endlich Ludwig Löwe, deſſen hinreißendes Feuer und unverwelkliche Friſche meiſtens vergeſſen machte, daß er überall ſeine eigne, ganz im Theaterleben gebildete

Individualität ausſpielte. Solche Talente ſchienen unläugbar fähig: der ernſten Muſe eine allgemeine Beliebtheit zu verſchaffen. Zum Theil aber war das Wiener Publikum ſchlechterdings nicht geneigt, ſeine Vorliebe für Darſtellungen der Wirklichkeit, im Luſtſpiel und bürgerlichen Drama, gegen die ideale Welt der Tragödie aufzugeben, theils gelang es nicht, den Darſtellungen derſelben jene vollendete Uebereinſtimmung zu geben, in welcher die anderen Gattungen glänzten, jene Uebereinſtimmung, welche den unmittelbar gewinnenden Zauber auf das Publikum ausübt, ohne daß es davon weiß. Die aus Nord- und Weſt-Deutſchland hinzugetretenen Talente hatten den Deklamationston mitgebracht, und wenngleich er in ſo lebenswarmen Talenten wie Sophie Schröder, Anſchütz, Sophie Müller nicht die Monotonie und Kälte ſeiner Weimar'ſchen Urſprungsſtätte zeigte, ja der Deklamationston hier eine eigenthümliche Wiener Färbung erhielt*), ſo unterſchied er ſich doch von dem natürlichen, oft proſaiſchen Tone, der am Burgtheater herrſchte, ſo merklich, daß ein übereinſtimmender Vortrag, der Styl, den die Verstragödie für ihre Ausdrucksfähigkeit erfordert, nur in längerer Zeitdauer, oder durch den meiſternden Einfluß eines Künſtlers — wie Iffland ihn in Berlin ausgeübt — herbeizuführen geweſen wäre.

Schreyvogel's Einſicht, Geſchmack und poetiſcher

---

*) Ausführlich davon im V. Kap.

Sinn hätten hier durch die praktiſche Vermittelung eines Schauſpieltalentes, eines ganz mit ihm einverſtandenen Regiſſeurs, unterſtützt ſein müſſen*), dieſem Hülfsmittel war aber die, in Analogie mit dem alten Joſephiniſche Ausſchuſſe, beſtehende Einrichtung der Regie entgegen**). Eine einheitliche Wirkung war von ihr nicht zu hoffen. Fünf Regiſſeure wechſelten noch immer monatlich in der Amtsführung ab. Natürlich war ihre Ueberzeugung von dem Styl des höheren Drama's nicht die gleiche und in jedem Monate kam eine andere zur praktiſchen Leitung. Was an Harmonie der Darſtellung an einem Stücke erreicht war, wurde bald, da es aus einer Regie in die andere ging, bei Beſetzungsveränderungen, Wiederholungsſtudien u. ſ. w. in guter oder böſer Abſicht wieder aufgehoben.

In Schreyvogel allein wohnte der einheitliche und individuelle Geiſt des Burgtheaters, und ihm fehlte, wo es am nothwendigſten war, die Fähigkeit zu unmittelbar praktiſcher Einwirkung.

Er durfte von ſeinem blos geiſtigen Einfluſſe mit der Zeit die Verſtändigung ſeines ausgezeichneten Perſonals über den Styl der Tragödie hoffen, leider aber verließ Sophie Schröder, in einer ihrer leidenſchaftlichen Verirrungen, 1827 Wien, die unvergleichliche Sophie

---

*) Holtei ſagt treffend: daß es bei der künſtleriſchen Leitung in vielen Dingen zuletzt auf's Vormachen ankomme.

**) S. II. Band S. 404.

Müller kränkelte lang und ſtarb 1830, Julie Gley (ſpäter Frau Rettich) trat für ſie ein, aber neue Verſtändigung ſollte dem unermüdlichen Schreyvogel durch die Natur der Hofchargenverwaltung erſpart werden.

Lange genug hatte der Reſpect vor ſeiner anerkannten Capacität, vor der unläugbaren vortheilhaften Wirkung ſeiner Amtsführung, ihn auf ſeinem Poſten erhalten. Er war ein fähiger Mann und verhehlte nicht, daß er ſich deſſen bewußt ſei, persona grata konnte er alſo um ſo weniger ſein, als er ſich oft in durchfahrenden Aeußerungen vergaß. Man hatte, nachdem er unter Palfy die Geſchäfte faſt allein geleitet, Directoren aller Art über ihn geſetzt, er war dennoch immer die Hauptperſon in der Direction geblieben, und nach und nach waren all dieſe Chargen wieder vor ihrer eignen Unnöthigkeit verſchwunden. Nun aber ſtand Schreyvogel in unmittelbarem Rapporte mit dem oberſten Director Graf v. Czernin, der unglücklicherweiſe, der herrſchend gewordenen Neigung der Hofintendanten zufolge, ſich ebenfalls für berufen hielt, in die künſtleriſchen Angelegenheiten einzugreifen. Die Conflikte, welche daraus hervorgingen, wuchſen mit jedem Tage. Schreyvogel war wenig geneigt, ſeine Einſicht und Erfahrung dem bloßen Range des Obriſtkämmerers unterzuordnen, im Gegentheile behauptete er ſie oft mit einer rückſichtsloſen Heftigkeit. Was das Ende ſolchen Verhältniſſes ſein mußte, war leicht vorauszuſehen. Als Schreyvogel ſich eines Theaterabends ſo weit hatte hinreißen laſſen, vor dienſtfertigen Zeugen den Grafen Czernin mit einem Ausdrucke zu bezeichnen, der deſſen Verſtand in den ſtärkſten Zweifel ſtellte, ſo fand er am nächſten Vormittage, als er auf das Theaterbureau gehen wollte, vor der Thür den Canzleidiener, der ihm ſein Penſionsdecret einhändigte, zugleich aber auch verwehrte, das Bureau wieder zu betreten. Selbſt den am vorigen Tage dort vergeſſenen Regenſchirm durfte er ſich nicht ſelbſt herausholen. So ſcheiterte im Jahre 1832 Schreyvogel's achtzehnjährige Leitung, der das Wiener Burgtheater ſeine Bedeutung zu danken hatte, an der Suprematie der Hofchargen, der allgemeinen Urſache des allgemeinen Kunſtverfalls.

Er ſelbſt überlebte dieſe Kränkung nur vier Monate; die Aufregung, die ſie ihm erzeugte, die rückſichtsloſe Hintanſetzung der nöthigen Geſundheitsregel beim Auftreten der Cholera in Wien, machte ihn zu einem der erſten Opfer dieſer Seuche.

Schreyvogel's dramaturgiſche Wirkſamkeit hat Alles geleiſtet, was von einer ſolchen gefordert und erwartet werden kann und iſt durchaus als muſterhaft zu betrachten; ſchon darum, weil er, das Weſen der Dramatik richtig erkennend, die Förderung der Schauſpielkunſt als ſeinen vornehmſten Zweck betrachtete, die Literatur nur als ein Mittel zu dieſem Zweck; wohl wiſſend, daß im Erfolge dann die Schauſpielkunſt wieder der Förderung der Literatur diene. Er zeichnete ſich hierin von allen Literaten-Directoren aus, daß ihm nicht darum zu thun war, eine

Reihe merkwürdiger Experimente mit Aufführung von Gedichten, die man noch nicht gewagt, zu machen, ihm war die Harmonie der Spielweiſe, das Wachsthum und die Entfaltung der ſchauſpieleriſchen Talente, und damit das Gedeihen des Theaters auf die Dauer, ſeine wichtigſte Aufgabe. Mit großem Takte leitete er dafür die Zuſammenſetzung des Kunſtperſonals und die Beſchäftigung der einzelnen Talente, er bot ihnen ſolche dichteriſche Stoffe und in ſo geſchickter Einrichtung, daß ſie ſich derſelben zu bemächtigen und daran zu wachſen im Stande waren.

Die dramaturgiſche Leitung konnte in den meiſten Fällen hier ausreichen, weil das Burgtheater, dem ſo ziemlich die Wahl unter den ausgebildeten Talenten Deutſchlands freiſtand, ſich mit dem Heranbilden von Anfängern nicht zu beſchäftigen brauchte.

Für die Hebung des Repertoires hat er auf dieſem Wege wie keiner ſeiner Vorgänger gewirkt. Dem Wiener Geſchmack wußte er nachzugeben, indem er ihn erhob, den Cenſurbedingungen ſich zu fügen und doch mit dichteriſcher Gewandtheit die wichtigen Momente des Drama's zu retten. Wir haben geſehen, daß er das Luſtſpiel aus der bürgerlichen Sphäre bis zu der vollendeten Grazie der Darſtellung der Donna Diana zu verfeinern verſtanden, dazu wehrte er den nichtigen und flachen Tageserzeugniſſen, die vor ihm in Fülle auf dem Repertoir waren, den Zugang und hielt die Fluth der Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen zurück. Der neuromantiſchen Richtung, welcher Müllner die Bühne eroberte und die in Grillparzer einen reichbegabten Vertreter fand, widerſetzte er ſich mit Ernſt und Spott, bis die Sympathie des Publikums ihn überzeugte, daß dieſe Productionen ein unausweichbares Reſultat der Zeitſtimmung waren. So im richtigen Maaß der Strenge wie der Nachgiebigkeit gegen das Publikum, brachte er das Burgtheater auf ſeinen Höhepunkt. Es kam ihm dabei allerdings zu Statten, daß während ſeiner Leitung dieſe Bühne ihre abgeſchloſſene Stellung gewann, aber er hat dieſen Moment trefflich benutzt und aus der Bühne gemacht, was irgend die öſterreichiſchen Verhältniſſe und der Bildungs- und Geſchmackszuſtand ſeines Publikums zuließ.

Eine andere dramaturgiſche Wirkſamkeit iſt werth, nach der Schreyvogel's genannt zu werden, es iſt die von August Klingemann in Braunſchweig. Seine Leitung der Walther'ſchen Geſellſchaft*) hatte ſo großes Vertrauen erworben, daß 1818 eine Actiengeſellſchaft von den angeſehenſten Perſonen zuſammentrat und ein ſtehendes Nationaltheater unter Klingemann's Direction errichtete, dem der Hof Schauſpielhaus und Kapelle freigab und eine Subvention von jährlich 4000 Thlrn. gewährte. Das Comité der Actionäre, größtentheils aus Kaufleuten beſtehend, war verſtändig genug, ſich nur auf ökonomiſche Beaufſichtigung zu beſchränken und Klingemann die unbedingteſte Leitung der künſtleriſchen Angelegenheiten zu überlaſſen. Ihr verdankte Braunſchweig ſeine beſte Theaterperiode.

---

*) III. Band S. 332.

Unter den Künſtlern, welche Klingemann um ſich ſammelte, zeichnete ſich Haake in reifen Liebhaberrollen und Gedankenhelden aus — in dieſem Fache, das die deutſche Schauſpielkunſt mit Vorliebe ausgebildet hat, wohin Poſa, Taſſo, Hamlet, der ſtandhafte Prinz u. ſ. w. gehören. Ein Künſtler von gewiſſenhaft ernſter Richtung, wenn ſchon in ſeiner Deklamation manierirt, der in ſeiner Regieführung Klingemann's Intentionen mit Einſicht und Praxis vermittelte. Meck im Charakterfache, Gerber im heitren, Günther als Komiker beliebt. Marr entwickelte frühzeitig ein vorragendes charakteriſtiſches Talent, Klingemann's Frau bekleidete das tragiſche Fach, Frau Schmidt mit friſchem Humor das der Soubretten.

Der Ruf von Klingemann's Einſicht und ſorgſamem Eifer, von der trefflichen künſtleriſchen Diſciplin, welche er erhielt, zog ſtrebſame junge Talente zu ihm. So übergab Ludwig Devrient ſeine beiden Neffen Karl und Emil, wie ſeine einzige Tochter ihm zur Leitung ihrer erſten Schritte auf der Bühne.

Dies dauerte bis zum Regierungsantritte des jungen Herzogs Karl 1826, der die Braunſchweiger Nationalbühne zum Hoftheater machte. Nun wurde der Oberſtallmeiſter des Herzogs, Herr von Oeynhauſen, zum

Intendanten ernannt, und der achtzehnjährige Fürſt griff perſönlich in die Leitung der theatraliſchen Angelegenheiten ein, beſuchte ſogar die Proben und corrigirte gelegentlich Klingemann's Anordnungen nach ſeinem höchſten Ermeſſen.

Was aus ſolchen Zuſtänden hervorgehen mußte, ließ nicht lange auf ſich warten. Achtungswerthe Talente verließen die Bühne, das Favoritenweſen verwirrte das Perſonal. Klingemann ſah ſein Wirken paralyſirt.

Merkwürdig iſt es, daß die Unterhaltung, welche der junge Herzog ſich mit den Theaterangelegenheiten machte, die Neckereien, welche er mit Klingemann zu treiben liebte, zum Anlaß wurden, daß Goethe's Fauſt auf die deutſche Bühne kam. Bei Gelegenheit der Aufführung von Klingemann's Fauſt hatte der Herzog ihn geneckt: warum er den von Goethe nicht aufführen laſſe, er fürchte doch wohl den ſeinigen dadurch verdunkelt zu ſehen? Klingemann erwiederte, daß er ſein Gedicht nicht im Entfernteſten dem Goethe'ſchen vergleiche, daß dieſes aber nicht für die Bühne gedacht, alſo nicht wohl aufzuführen ſei. Der Herzog ermüdete nicht, verſicherte ihm beim Nächſten: er habe ſich das Stück darauf angeſehen, es ſei ganz gut aufzuführen, ſei in Scenen abgetheilt und die Perſonen ſprächen mit einander wie in allen andern Stücken. Klingemann endlich, der unaufhörlichen Neckereien überdrüſſig, die bald von den Umgebungen des Herzogs getheilt wurden, richtete das Gedicht für die

Darſtellung ein, wie es eben ging und führte es am 18. Jan. 1829 auf.

Begreiflich iſt es, daß Klingemann unter ſolchen Verhältniſſen der Führung des Inſtitutes, das er geſchaffen und mit Liebe und Eifer gepflegt, ebenſo müde wurde, als der junge Herzog wünſchte, ſich des läſtigen ernſten Directors zu entledigen. Seine Verſetzung zum Collegium Carolinum als Profeſſor war verfügt, als die politiſchen Bewegungen den Regierungswechſel herbeiführten. Herzog Wilhelm erhielt Klingemann beim Theater und ernannte ihn zum Generaldirector, in welcher Stellung er 1831 ſtarb.

Das Theater in Hannover erhielt 1816 den Titel eines Königlichen, verſchiedene Unterſtützungen vom Hofe, dagegen aber auch ein Theater-Comité, aus mehreren Hofchargen zuſammengeſetzt. Da indeſſen der Principal der Geſellſchaft Pichler ökonomiſcher Director blieb, Franz von Holbein — der ſich mit Frau Renner nach ſeiner zweijährigen Gaſtſpielreiſe hier fixirt hatte und das Fach der reiferen Helden bekleidete — als Oberregiſſeur — eine Eigenſchaft, welche jetzt erſt aufkam — die künſtleriſchen Angelegenheiten lenkte, ſo gingen ſie gut.

Das Perſonal zählte einige treffliche Talente, wie die der Frau Renner und des merkwürdigen Charakteriſtikers Leo, deſſen melancholiſche, unſtäte Gemüthsart

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

leider die Kunſt um einen Meiſter gebracht, der auf einen Kreis, dem er dauernd angehört, hätte wirken können*).

1819 aber übernahm eine Actiengeſellſchaft Pichler's Inventarium. Holbein**), Frau Renner und andre wichtige Talente verließen Hannover, das Theater verfiel, bis Holbein — der indeß aus der Reihe der Schauſpieler getreten war — 1825 als Director zurückberufen und mit unbedingter Vollmacht in allen künſtleriſchen Angelegenheiten bekleidet wurde. Nun wurden alle natürlichen Vortheile einer kunſtverſtändigen, ſachkundigen Leitung, Ordnung und Pünktlichkeit, angemeſſene Ausſtattung bei geringem Aufwande, eine richtige Stellung und Verwendung der Talente zu übereinſtimmenden Wirkungen dem hannöver'ſchen Theater zu Theil, das hier in ſeine künſtleriſch bedeutendſte Periode trat.

In dem Perſonale dieſer Jahre war die merkwürdigſte Erſcheinung der Charakterſpieler Paulmann, der dem Danziger, Königsberger und Petersburger Theater angehört hatte, ſeit 1822 wieder in Deutſchland bei verſchiedenen rheiniſchen, dann dem Kaſſeler Theater war und endlich in Hannover einige Stätigkeit gewann. Schauſpieler mit jedem Gedanken und jeder Regung, vollendete ſich ſein Leben auch mit einem jähen Tode auf der

---

*) Er erſchoß ſich zuletzt auf Wieland's Grabe.

**) Sie gingen nach Prag, wo Holbein bald Director wurde, Frau Renner ſtarb.

Bühne. Er wurde 1831 während einer Probe, in Folge eines heftigen Verdruſſes, den ihm ſeine Kunſtgenoſſen, mit denen er nie gut ſtand, bereitet, vom Schlage getroffen.

Paulmann gehörte der Gattung von Künſtlern an, wie ſie die neuere Zeit erzeugt hat, die ſich in ihrem Eifer nur durch die ſtreng errungenen und peinlich berechneten Studien genügen können. Die muſterhafteſte Gewiſſenhaftigkeit, der unermüdliche Fleiß und die Begeiſterung für die Kunſt, welche allein ſolche Aufopferung hervorbringen können, bleiben des größten Lobes werth, während es immerhin bedauert werden muß, daß die Darſtellung ſelbſt, unter der Laſt ihrer Vorſtudien, an freier und unmittelbarer Lebendigkeit allzuviel verliert. Paulmann rühmte ſich: an der Rolle des Lear acht volle Jahre ſtudirt zu haben, bevor er ſie geſpielt u. ſ. w. An hiſtoriſche Rollen wandte er das ausgedehnteſte Quellenſtudium, wobei dann die Sucht begreiflich wurde: Züge von individuellen Seltſamkeiten, die er aufgefunden, in ſeinem Spiele anzubringen. So nahm er z. B. keinen Anſtand, in der Rolle Karl's XII. (in Bender) die rohe Manier dieſes Helden nachzuahmen und dem türkiſchen Geſandten, bevor er ihm, wie vorgeſchrieben, verächtlich den Rücken wandte, die Zunge weit herauszurecken.

Dieſe Richtung auf ein arbeitsvolles Ringen in Bewältigung des künſtleriſchen Stoffes, dieſe peinvolle Emſigkeit im Zuſammentragen der oft übelverſtandenen Naturſtudien, die Lemm und Paulmann auszeichneten, decken die ganze Verwandlung auf, welche in dieſer Periode mit der künſtleriſchen Schöpfung (vielleicht in allen Künſten) vorging, indem die Intuition von der Verſtandesreflexion, als vorwiegendem Factor, abgelöſt wurde. In keinem Künſtler dieſer Periode äußerte dieſe Richtung ſich aber ſo fruchtbringend, brachte ſo erſtaunliche Wirkungen hervor, als in **Karl Seydelmann**, der deshalb, der ganzen bisherigen Kunſtentwicklung gegenüber, als die merkwürdigſte Perſönlichkeit hervortritt.

Sein Talent machte ſich zuerſt in ſeiner Bedeutung von 1822 bis 1828 am **Kaſſeler** Hoftheater geltend.

Seydelmann war der Sohn eines Materialhändlers und Kaffeewirthes in Glatz; 1793 geboren. Schon frühzeitig hatte er ſeinem ausgeſprochenen Hange für die Bühne bei Geſellſchaftskomödien, wie auf dem Liebhabertheater der Officiere, die ihn an ſeines Vaters Billard kennen lernten, genug gethan. Im Jahre 1810 hatte er die militäriſche Laufbahn bei der preußiſchen Artillerie eingeſchlagen, aber im Ueberdruſſe an derſelben im nächſten Jahre ſchon ſeinen Abſchied gefordert, und war, da ihm dieſer verweigert worden, mit Hülfe falſcher Päſſe und geſchickt nachgeahmter Unterſchrift ſeines Majors, deſertirt. Anfangs hatte er die unpatriotiſche Abſicht, nach Frankreich zu gehen, wurde aber genöthigt, ſich nach der öſterreichiſchen Grenze zu wenden, wo er in Troppau bei einem, ihm von Glatz her bekannten Schauſpieler

Schmidt ſich aufhielt und nahe daran war, hier ſchon Schauſpieler zu werden. Zu ſeiner Pflicht zurückgekehrt, war er während der Feldzüge, ſeiner überaus ſchönen Handſchrift wegen, ausſchließlich im Bureau beſchäftigt worden*), hatte 1815 ſeinen Abſchied genommen, im Sommer dieſes Jahres durch Holtei Gelegenheit gefunden, auf dem Schloßtheater des Grafen Herberſtein in Grafenort ſein Talent zu üben, und war demzufolge im Herbſte bei dem Breslauer Stadttheater mit einem Wochengehalte von zehn Thalern angeſtellt worden.

Da er als Erſatzmann für den nach Wien abgegangenen jungen Schauſpieler Kettel eintrat, ſo mußte er vornehmlich Liebhaberrollen ſpielen, in denen ſeine unvortheilhafte Begabung ihm ſehr nachtheilig wurde. Seine Geſtalt war von mittler Größe, regelmäßig, bis auf etwas eingebogene Beine, ſeine Geſichtszüge hatten nichts Auffallendes, aber auch nichts Anziehendes, das Haar war röthlich, der Blick des blauen Auges oft von großer Energie, aber kalt und hinterhältig. Es mangelte ſeiner ganzen Erſcheinung natürliche Anmuth und Wohlgefälligkeit. Am übelſten war er mit dem Wichtigſten, der Sprache, daran. Seine dicke und lange Zunge machte die Rede unverſtändlich, unbehülflich und ziſchend, dazu war ſeine Stimme rauh und ſtumpf, von wenig Umfang, ſpröde, ohne Weichheit und Uebergänge, glitt auch in leidenſchaftlichem Ausdruck leicht zu gewiſſen pfeifenden Lauten aus, die an das Wuthſtöhnen wilder Thiere erinnerte.

---

*) Der active Dienſt war ihm ſo fremd geblieben, daß, wie er ſehr komiſch erzählte, er bei einer Inſpection nicht verſtanden habe, eine Kanone abzufeuern.

Was war natürlicher, als daß eine Perſönlichkeit, die ſo entſchieden zur Darſtellung ſcharf markirter ſchroffer und furchtbarer Charaktere von der Natur beſtimmt war, ſich in Liebhaberrollen im allerungünſtigſten Lichte zeigen mußte; daß daher ſelbſt Karl Schall nur in einzelnen Verſuchen im Fache der Dümmlinge und Gecken Spuren künſtleriſchen Berufes bei ihm fand, der Director Prof. Rhode dagegen gänzlich daran verzweifelte und, ſchon um ſeiner Sprachmängel willen, Seydelmann vom Verfolgen der theatraliſchen Laufbahn abmahnte. Dieſer aber hatte eine ſo ſtarke Neigung für das Theater, eine ſo tiefe Ueberzeugung von ſeiner Fähigkeit und eine ſo hartnäckige Willenskraft, daß er im tiefſten Schmerze ſeiner Lage dennoch nicht wankte, und als nach einer abermals mißlungenen Rolle ihm von mehreren Altersgenoſſen der Rath wiederholt wurde: die Bühne zu verlaſſen, rief er, vor Schmerz und Grimm in Thränen ausbrechend und zähneknirſchend mit dem Fuße ſtampfend aus: „und Ihr ſollt ſehen, ich werde doch noch ein Schauſpieler.“

Er hat Wort gehalten; dieſer Moment aber giebt gewiſſermaßen den Schlüſſel zu Seydelmann's ganzem Entwicklungsgange.

Seine nächſte Arbeit war gegen die Mängel ſeiner Sprache gerichtet. Er übte, flache Steine auf der Zunge, „mit unſäglicher Mühe, in heißem Trotz", wie er ſeinem Sohne ſpäter erzählte*). „Was Demoſthenes (ein Menſch — !) gekonnt hatte, mußte ich auch können!" So gelang es ihm wenigſtens, Deutlichkeit zu gewinnen. Indeſſen erkannte er zu wohl, daß ſeine Breslauer Stellung ihm keine freie Entwicklung verſchaffen konnte, wie ſein Ehrgeiz es forderte, er nahm daher im März 1819 eine Anſtellung am Theater zu Grätz in Steyermark an, welche ihm ſein alter Gönner Graf Herberſtein bei den dortigen dirigirenden Cavalieren, dem Grafen Thurn und dem Baron Born, ausgewirkt hatte. Hier fand er freieren Raum, ſeine Kräfte zu regen. Die künſtleriſche Einſicht, die ihn vor den meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen auszeichnete, ſeine früh entwickelte Geſchicklichkeit die Menſchen zu behandeln und für ſeine Zwecke zu nützen, verſchaffte ihm ſchnell das Vertrauen der dirigirenden Cavaliere und damit das Amt der Schauſpielregie. Sein leidenſchaftlicher Ehrgeiz, der brennende Trieb, ſich auszuzeichnen und Andere zu überragen, ließen ihn dies Vertrauen durch einen ſo ungeſtümen Eifer, einen ſo angeſtrengten Fleiß rechtfertigen, daß ſeine Geſundheit dadurch den erſten Stoß erhielt. Er übte ſich hier vielfach in komiſchen Rollen, in denen er den Mangel der natürlichen komiſchen Kraft durch charakteriſtiſche Naturnachahmung zu erſetzen ſtrebte. Nach Verlauf ſeines erſten Contraktjahres fallirten die Cavaliere, die Direction gerieth in die Hände eines Fiakers und eines Drechslermeiſters, worauf denn Seydelmann ſeinen Stab auf gut Glück weiter ſetzte.

---

*) Seydelmann's Leben und Wirken von Rötſcher. Berlin 1845.

In Wien gelangte er nur dazu, dem Grafen Palfy und ſeinen Regiſſeuren den jungen Ehemann in Kotzebue's „Häuslichen Zwiſt“ im Zimmer vorzuſpielen, in Preßburg, einige Gaſtrollen zu geben, immer noch im Fache der Liebhaber und jungen Helden: Graf von Burgund u. ſ. w. Seine geſchmolzene Reiſekaſſe nöthigte ihn darauf, in Olmütz eine Anſtellung anzunehmen, welche ihn die ſittliche und künſtleriſche Erniedrigung bei kleinen Comödiantentruppen ſo gründlich kennen lehrte, daß er ſchon nach wenigen Monaten verzweiflungsvoll Franz von Holbein, der damals dem ſtändiſchen Theater in Prag vorſtand, um Errettung anrief. Sie wurde ihm im Auguſt 1820, und damit ſeiner ganzen Laufbahn die entſcheidende Wendung. Holbein erkannte die Eigenthümlichkeit von Seydelmann's Talent, lehrte ſie ihn ſelbſt erkennen, leitete die Erweiterung ſeines Rollenkreiſes im Charakterfache in ſo fruchtbringender Weiſe, daß es Seydelmann's, ſelbſt durch Krankheit nicht zu lähmenden Anſtrengungen gelang, ſich binnen kaum zwei Jahren ſchon für die Uebernahme der erſten Fächer zu befähigen, eine Stellung, welche der durch Prag reiſende Director des Kaſſeler Hoftheaters ihm antrug.

Holbein, der ſich ſeiner wahrhaft väterlich angenommen, unaufgefordert ſeinen Gehalt zweimal erhöht hatte, trieb ihn ſelbſt, jenen Ruf anzunehmen, weil er ihm eine lebenslängliche Verſorgung verhieß, die des Künſtlers geſtörte Geſundheit dringend wünſchenswerth machte.

In Kaſſel hatte ſich das Theater nach der franzöſiſchen Zwiſchenherrſchaft 1814 wieder organiſirt, vorläufig jedoch nur als eine Privatunternehmung des Kapellmeiſters Guhr, 1815 des Regiſſeurs Feige. Erſt 1819 war es auf kurfürſtliche Rechnung, unter Intendantur des Geheimraths von Apell, übernommen, beim Regierungswechſel 1821 unter General-Intendanz des Ober-Polizeidirectors Manger neu und glänzender organiſirt. Ludwig Spohr als Dirigent der Oper gewonnen worden, während verſtändiger Weiſe die eigentliche Direction dem Regiſſeur Feige überlaſſen blieb.

Dieſer führte das Inſtitut -- allerdings ohne künſtleriſchen Geiſt, ſondern je länger je mehr mit ſtarrem Beamtenformalismus, dennoch mit Geſchicklichkeit, Sachkenntniß und Sparſamkeit, erhielt die Theaterpraxis in pedantiſcher Ordnung und wußte ausgezeichnete Talente — zum Theil die erſten ihres Faches in Deutſchland —

zu gewinnen*) — zu Anfang dieſer Periode: Leo, Karoline Lindner, Ferdinand Löwe und Rhode, ſpäterhin Gaßmann, Gerber, Paulmann, Ludwig Löwe, dann Seydelmann. Bis 1831, wo die politiſche Bewegung das Theater erſchütterte, ſtand daſſelbe daher in großer Achtung.

Hier nun erlangte Seydelmann's Kunſt ihre ausgeſprochene Eigenthümlichkeit. Sie ging aus ſeiner individuellen Begabung und, genauer als bei irgend einem andern Künſtler, aus den Eigenheiten ſeines Charakters, aus ſeinem ſtarken und erbitterten Ringen mit dem Strome der Theaterwelt hervor.

Mitglied eines Hoftheaters geworden, hatte er nunmehr die Staffel der verſchiedenen deutſchen Kunſtanſtalten durchlaufen und ihr Zuſtand hatte ihm herzliche Verachtung eingeflößt. Daß dem Schauſpieler Nichts als der Egoismus übrig gelaſſen ſei, daß in dieſem Wirrſal, dieſer Zerſtörung des gemeinſamen großen Intereſſes, jeder nur für ſich zu ſorgen habe, dies hatte ſeinem ſelbſtſüchtigen Ehrgeiz nur allzu ſchnell eingeleuchtet. Dazu fühlte er ſich in ſeiner perſönlichen Stellung von rückſichtsloſer Starrheit feindſelig berührt, die geiſtige Oede und dürre Kälte des Lebens in Kaſſel, ſeine beſorgnißerweckende Kränklichkeit*), alles das ſcheuchte ihn nur immer mehr in ſich ſelbſt zurück, nährte ſeinen Hang, ſich zu iſoliren, gab ihm die Berechtigung, oder doch den Schein davon: allein auf ſich zu ſtehen, für ſich allein zu wirken und zu gelten.

---

*) Er ſelbſt ſpielte komiſche Rollen, Dümmlinge u. ſ. w., ſeine Frau tragiſche Liebhaberinnen, dann Heldinnen und Mütter.

Wenn die Ausübung der Schauſpielkunſt ſonſt darauf ausgeht — oder doch darauf ausgehen ſollte — alle einzelnen Rollen aus dem Verſtändniß mit den Mitſpielern zu geſtalten und das Studium ſo früh als möglich an der Totalwirkung zu prüfen, wenn deshalb die Pariſer Theaterpraxis — in ächt ſchauſpieleriſchem Geiſte — das Studium der Rollen ſogleich mit Enſembleproben, die Rollen in der Hand, beginnt, damit kein Einzelner ſich vom Totalverſtändniß entfernen könne; wenn Künſtler, wie Ludwig Devrient, das Bedürfniß hatten, in unausgeſetzter Mittheilung mit Andern ihre Rollen zu ſtudiren — ſo zog Seydelmann dagegen ſich in grübleriſche Einſamkeit zurück. Ja, er geſtand, daß ſeine Rollen ihm nur ſo lange lieb ſeien, als er ſie ſo in Einſamkeit geſtalte; der Contact mit ſeinen Mitſpielern auf der erſten

---

*) Die frühe Anwendung ſtarker geiſtiger Getränke während der Theatervorſtellungen hatte großen Antheil daran und ſolchen bis zu ſeiner Todeskrankheit behalten. Es war nicht der gewöhnliche Hang zum Trunke, der ihn dazu verleitete — denn er trank zu keiner andern Zeit —, ſondern nur das ehrgeizige Verlangen, all ſeine Nerven für ſeine Production aufs Höchſte anzuregen.

Probe — der für andere Schauſpieler ſo erweckend und belebend wirkt — ſei ihm ſchon Verletzung und Zerſtörung ſeines Kunſtwerkes.

Wenn andere Meiſter darnach getrachtet hatten, ihr eignes Selbſt an die Charaktere, welche ſie darſtellten, gänzlich aufzugeben, ſo wußte Seydelmann ſeine Rollen ſich förmlich zum ſubjectiven Eigenthum zu machen, um die ganze Energie ſeiner Perſönlichkeit darin zur Geltung bringen zu können. Er begann dies Verfahren ſchon mit einem mechaniſchen Mittel, er ſchrieb ſich alle ſeine Rollen — auch die kleinſte — mit ſeiner ſchönen Handſchrift auf das Sauberſte ab. Er konnte fremde Handſchrift nicht memoriren, ſchon hierbei mußte er ſich ſelbſt wiederfinden und beſitzen. Das Memoriren wurde ihm ſehr ſauer, er producirte überhaupt mühſam — wie denn Nichts im Leben ihm leicht geworden iſt —, darum hielt er auch alle Erfindungen ſeiner Studien ängſtlich feſt und bedeckte mit den Notizen von den Details ſeines Spieles die Ränder ſeiner Rollen.

Dies ſcheint dem Verfahren Lemm's ganz ähnlich und war doch ſehr verſchieden davon. Lemm trachtete in ſeinen ſchriftlichen Auseinanderſetzungen ſich über die organiſche Entwicklung ſeines Spieles, über deſſen Treue gegen die Natur und den Dichter, gewiſſenhafte Rechenſchaft abzulegen, er wollte bei der Darſtellung ſich vom Augenblicke keinen Effect eingeben laſſen, der nicht aus der Natur und Nothwendigkeit der Sache nachweislich hervorging; dieſem Princip der alten Schule ſtand dasjenige Seydelmann's ſchnurſtracks entgegen. Seine ausgeſprochene Abſicht war: „jede Rolle zur größtmöglichen Wirkſamkeit zu bringen.“ Darum trug er bei ſeinen Studien wirkſame Momente wie Waffen in das Arſenal ſeiner Rollen zuſammen, Waffen, mit denen er ſiegen wollte, die er mit erfinderiſchem Scharfſinn auf der conſequent geſchloſſenen Schlachtlinie ſeiner Darſtellung vertheilte und, mit kluger Berechnung der Stärke und der Schwächen des Publikums, gegen daſſelbe wandte, um es ſich zu unterwerfen. Wenn er in der Schöpfung ſeiner Rollen an der Intention der Dichter vorbei ging und in der, auf Uebereinſtimmung berechneten Bewegung der Geſammtdarſtellung eine eigenwillige Kometenbahn verfolgte, ſo durfte ihn das nicht kümmern.

Seine Rolle zur größtmöglichen Wirkſamkeit, ſeine Perſönlichkeit, die Ueberlegenheit ſeines Geiſtes zur Anerkennung zu bringen, ſeine Kunſtgenoſſen um jeden Preis zu überragen, das Gebiet des Lebens, das er betreten hatte, ſich zu unterwerfen, dahin drängte jeder Tropfen ſeines Blutes, ſpannte ſich jede Faſer ſeines Organismus. „Das Theater iſt ein Schlachtfeld“ ſagte er in einem ſeiner Briefe, „auf dem man ſiegen oder ſterben muß. Wer meinem Erfolge darauf im Wege ſteht, iſt mein Feind, der zu Boden muß.“ Sein perſönlicher Sieg alſo war ihm Kunſtzweck. Er hat ſchon in dieſer Periode ſehr ſchön und treffend über die Nothwendigkeit der Treue gegen den Dichter geſchrieben, aber nur geſchrieben, geübt hat er ſie nur da, wo ſie ihm perſönliche Vortheile, und die Mittel bot: ſeine Rolle zur größtmöglichen Wirkſamkeit zu bringen *).

Sein Rollenfach wies ihn auf das Studium der wirklichen menſchlichen Natur und ihrer charakteriſtiſchen Eigenheiten, er ſpürte ihnen nach mit unabläſſiger Sorgfalt und Spannung; aber die Beſcheidenheit der Natur, die Shakeſpeare vor Allem dem Schauſpieler empfiehlt, war es nicht, die ihn dabei leitete. Für ſeinen Zweck brauchte er Züge, die dem überſättigten und abgeſtumpften Publikum noch eine Senſation machen konnten. Das Frappante, Pikante, Ueberraſchende, das noch nicht Dageweſene war es, worauf er ausgehen mußte. Aber er bildete dieſe frappanten Geſtalten mit ſo reichen und übereinſtimmenden Details, mit ſo überzeugender Folgerichtigkeit aus, daß ihre unleugbare Individualität in die Augen ſprang. Wir erkennen in ſeiner Richtung die des entſchiedenſten Realismus, im Gegenſatze zu dem Rückſtand des Idealismus dieſer Periode. Auch der Vortrag, nicht nur die Conception ſeiner Kunſt, war dem verderbten Zeitgeſchmacke angepaßt. Er lieferte Portraits, aber mit breiten, derben, fernwirkenden Pinſelſtrichen, ſein Spiel war ausgeführt wie Miniaturbilder, aber mit grellen blendenden Farben.

---

*) Z. B. wie in Bezug auf die Rolle des alten Dallner, ſ. Rötſcher: Seydelmann's Leben. S. 256.

Seydelmann war kein Idealiſt, der ſein Leben an eine begeiſterte Ueberzeugung geſetzt hätte, auf die Gefahr, daran zu ſcheitern und ſich bedauern oder verlachen zu laſſen, — er war ein Genie der Realität, er nahm die Theaterwelt, wie er ſie vorfand; und wie er ſie auch ſchalt und verachtete, er benutzte ſie doch geſchickt für ſeinen Zweck. Er wußte, daß, wer die Welt beherrſchen will, ſie nicht muß beſſern wollen.

Die Verkehrtheit der Theaterorganiſation, die Auflöſung des künſtleriſchen Enſembles, die übergroßen Schauſpielhäuſer, der ebenſo erſchlaffte als überreizte Zuſtand des Publikums, der Verfall der dramatiſchen Dichtkunſt, der Einfluß der Journaliſtik, alles das mußte entſprechende Elemente in ſeinem Verfahren finden, und bewußter und wirkſamer, als das bei andern Schauſpielern der Fall war.

So waren nicht zehn Jahre vergangen, und er hatte den Zweiflern an ſeiner Fähigkeit ſchon bewieſen: daß er doch ein Schauſpieler geworden war, einer, den man ſchon in ganz Deutſchland einen der intereſſanteſten und merkwürdigſten Künſtler nannte und der es für die Kunſtgeſchichte immer bleiben wird, weil mit ihm die Schauſpielkunſt die entſchiedene realiſtiſche Richtung mit Bewußtſein einſchlägt.

Seydelmann fühlte jetzt die Nothwendigkeit eines weiteren Wirkungskreiſes um ſo dringender, je verhaßter ihm das Leben in Kaſſel wurde. Er hatte wiederholentlich, aber vergeblich um ſeinen Abſchied angehalten, war inzwiſchen in Folge ſeines Gaſtſpiels in Hamburg 1826 auf ein Engagement am dortigen Theater eingegangen, hielt es aber ſchließlich für ſeine Geſundheit, wie für ſeine künſtleriſche Stellung vortheilhafter, einen Ruf an das Hoftheater zu Darmſtadt anzunehmen, zu dem ſeine vierte Kurreiſe nach Ems im Jahre 1828 Veranlaſſung gab und um deſſentwillen er ſeine Verpflichtungen gegen Kaſſel und Hamburg brach.

In Darmſtadt hatte die Vorliebe des Großherzogs für die Oper das Schauſpiel in durchaus untergeordnetem Zuſtande erhalten. Franz Grüner (v. Akats), welcher der Goethe'ſchen Schule nicht lange treu geblieben*), ſondern ſich in den Heldenrollen der Spektakelſtücke bei den Theatern des Kaiſerreiches gefallen, zugleich aber am Theater an der Wiedn ſein hervorragendes Talent für Scenerie und theatraliſche Arrangements ausgebildet hatte, ſchien, 1816 hier als Regiſſeur des Schauſpiels angeſtellt, demſelben aufhelfen zu können. Da aber der Großherzog, eiferſüchtig auf die beginnende Hebung des Schauſpiels, Grüner ſehr bald zum Sceneriedirector der Oper ernannte, ſo begriff dieſer vollſtändig, was er ſollte und verlieh nicht nur der Oper durch ſeine erfindungsreiche und geſchmackvolle Scenirung den höchſten Glanz, ſondern hielt auch das Schauſpiel in der geringfügigen

---

*) III. Band S. 367.

Stellung nieder, in welcher der Großherzog es zu ſehen wünſchte; denn obſchon derſelbe für Anſtellung von Schauſpielertalenten, wie Grua, Porth u. A., auch für Ausſtattung der Stücke keine Geldmittel verſagte, um damit ſeine Unparteilichkeit an den Tag zu legen, ſo lähmte er durch andere Mittel alles Leben des Schauſpiels*).

Dieſer Zuſtand ſchien eine totale Veränderung zu erfahren, als der Großherzog der jungen ſchönen Schauſpielerin Peche bei ihrem Gaſtſpiele beſonderes Wohlgefallen zuwandte und ihr eine glänzende Anſtellung gab. Sie glaubte, bei ihrem Zuſammentreffen mit Seydelmann in Ems, in dieſem den kräftigſten Schöpfer einer neuen Schauſpielperiode zu finden, Seydelmann theilte die ſanguiniſchen Hoffnungen der Kunſtgenoſſin und nahm die Berufung, die ſie vermittelte, an. Sehr bald ſah er ſich enttäuſcht. Die Eiferſucht, mit welcher der Großherzog die Erfolge der Oper bewachte, veranlaßte ihn nach den erſten Erfolgen, welche das Schauſpiel unter Seydelmann's Anregung errang, der Schauſpielerin Peche zu empfehlen: zur Schonung ihrer Geſundheit eine Zeit lang nicht zu ſpielen. Das Repertoir war gelähmt, und nach einigen Verſuchen Seydelmann's, ſeiner Thätigkeit ein Feld zu bereiten, mußte er das vergebliche Mühen aufgeben und ſich nach einem anderen Wirkungskreiſe umſehen. In Stuttgart wurde dieſer ihm, nach einem Gaſtſpiel im Frühjahr 1829, geboten und der Großherzog war ſo froh den Mann los zu werden, der dem Publikum das Schauſpiel intereſſant machte, daß er ihm bereitwillig die Entlaſſung und noch Reiſegeld dazu gab.

---

*) Unter Anderm pflegte er die Stücke, welche dem Publikum zu ſehr gefallen hatten, nach der Vorſtellung im Austheilungsbuche mit einem großen Kreuze zu bezeichnen, unter welchem ſie dann für alle Zeit ſtillſchweigend begraben waren.

Dieſem wunderlichen Zuſtande des Darmſtädter Hoftheaters machte der Tod des Großherzogs 1830 ein Ende, zugleich aber auch ſeinem hervorragenden Glanze.

Am Stuttgarter Hoftheater war 1814 der eifrige Intendant Herr v. Wächter entlaſſen worden. Drei Excellenzen bildeten fortan die Königliche Hoftheater-Ober-Intendanz: ein Generallieutenant und Vice-Oberſtallmeiſter, ein Miniſter und Staatsſecretär und ein Miniſter und General-Director der Finanzen. Dieſen war, für die artiſtiſche Leitung, ein Dichter, der Geh. Legationsrath v. Mathiſſon, beigegeben worden. Der gute alte Mann hielt aber nicht länger als drei Monate dabei aus. Was dem Dichter zu ſchwer geworden, übertrug man nun einem Kammerherrn v. Wechmar, der ſich die Sache leicht zu machen wußte.

Im Jahre 1816 ſchien mit dem Regierungsantritt König Wilhelms die Idee eines Nationaltheaters von den ſchwäbiſchen Ständen ergriffen zu werden. Sie anerkannten, daß das Theater der Hauptſtadt eine Landesſache ſei und übernahmen es auf Staatskoſten. In der Natur der Sache hätte es nun gelegen, daß der Staat, der die Mittel dazu gab, auch die Leitung übernommen hätte — wie dies die Höfe bisher aus demſelben Grunde gethan hatten —, daß von Staatswegen eine ſachverſtändige Direction eingeſetzt und deren principielle und wohlfeile Verwaltung überwacht worden wäre. Bis zu dieſer natürlichen Conſequenz drang man nicht vor, ſondern überließ den Hofchargen nach wie vor das Inſtitut, unter dem Titel eines Hof- und Nationaltheaters. Unter der Intendanz des Barons von Maucler erhielt Herr v. Wächter die Direction wieder, deſſen Begünſtigung der koſtſpieligen Oper denn nach Ablauf der Jahre 1818 bis 1819 einen Zuſchuß von 115000 Fl. erforderte. Das war den Ständen zu theuer; ſie wollten jährlich 7 bis 8000 Fl. erſparen und, ohne den Verſuch zu machen, ob eine ſachverſtändige Leitung das nicht vermocht hätte, überließen ſie, um ſich aus dem Handel zu ziehen, das Theater wieder ganz dem Hofe auf ſeine Gefahr, indem ſie die Civilliſte um 50,000 Fl. erhöhten. Das Nationaltheater war ſomit von den Nationalvertretern aufgegeben, es erhielt den Titel Hoftheater wieder, Herr von Wächter trat von der Direction zurück, die von 1820 an der Intendant Hofrath von Lehr neun Jahre lang führte. Dieſer ließ ſich mit der alten, am würtembergiſchen Hofe heimiſchen Vorliebe, vornehmlich die Pflege des Ballets angelegen ſein, das der berühmte Balletmeiſter Taglioni organiſirte und ihm durch ſeine unvergleichliche Tochter Marie einen poetiſchen

Glanz verlieh. Das Schauſpiel ſchleppte fort und fort ein untergeordnetes Leben hin, Eßlair, der ihm noch Anſehen gegeben hatte, verließ 1820 Stuttgart, um nach München zu gehen, gerade als mit dem Eintritt Maurer's und ſeiner Frau friſche jugendliche Kräfte gewonnen waren, die nun auch den allgemeinen Kunſtzuſtand wenig verändern konnten. Von großer Wichtigkeit war es daher, daß Seydelmann im Herbſt 1829 in die Kunſtgenoſſenſchaft trat, bald auch einen vielverſprechenden Antheil an der Regie erhielt, daß die Damen Stubenrauch und Peche den weiblichen Fächern gewonnen wurden. So erhob das Schauſpiel ſich endlich zu einer — wenngleich kurzen — Periode der Bedeutung, die es in Stuttgart noch nicht gehabt hatte.

Mit der Reihe der hier betrachteten Hoftheater iſt der Einfluß der Höfe auf die Schauſpielkunſt bis zum Jahre 1830 abzuſchließen und läßt ſich in ſeinen Wirkungen deutlich genug überſehen. Was von den kleineren Höfen geſchah, beſchränkte ſich auf Unterſtützung von zeitweilig erſcheinenden Prinzipalſchaften und kann für die eigentliche Kunſtentwicklung nicht in Betracht kommen.

III.

Die Verhältniſſe der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

Man wurde in der hier betrachteten Epoche nicht müde, Tieck's Behauptung nachzuſprechen: die Kunſt müſſe und werde ſich an denjenigen Theatern wieder innerlich kräftig aufrichten, welche, frei von den Vortheilen und Nachtheilen des Hofeinfluſſes, nur von der Geſetzgebung des Publikums abhängig, zu unabläſſigem Eifer das Beſte zu leiſten, angeſpornt würden; von der Kreuzerbude aus werde wieder neues Leben und friſches Blut in die Kunſt kommen. Dieſen Behauptungen und Prophezeihungen wollte der thatſächliche Zuſtand der Dinge auch nicht im Mindeſten entſprechen.

Unabhängig von dem Einfluſſe der reichbemittelten und darum tonangebenden Hoftheater war ſchon gar keins, kaum das kleinſte Privatunternehmen mehr. Die Opulenz der Ausſtattung übte einen Zwang der Nachahmung, die reichlichen, oft hohen Gehalte der Hoftheater machten alle Talente theuer, das Publikum, — von dem, jener prophetiſchen Behauptung zufolge, die künſtleriſche Belebung ausgehen ſollte — wurde mit jedem Tage gieriger nach koſtbaren Schauſtücken und Opernreiz, worauf nun alle Mittel gewandt werden mußten. Die Finanzverlegenheit erzeugte ein planloſes Umhertappen nach gewinnbringenden Maßregeln, und brachte in die Kunſt die wildeſte Zerfahrenheit und Effektjagd. Die ſtädtiſchen Behörden kannten nirgends einen andern als den induſtriellen Geſichtspunkt, die höhere Kulturbedeutung lag ihnen noch ferner als den Behörden der Hoftheater, — was konnte da von Privatdirectoren verlangt werden? So ſehen wir in allen ehemals theatraliſch bedeutenden Städten die Schauſpielkunſt, nach ihren letzten beſſeren Regungen, der Geldherrſchaft der Maſſen, alſo dem Ungeſchmack und der Verderbniß verfallen.

Unter den Wiener Privatunternehmungen blieb das Theater an der Wien freilich nur ſeiner urſprünglichen Richtung getreu, indem es nach Beendigung der Epoche, in welcher unter Graf Palffy die Verbindung mit dem Burg- und Kärthnerthortheater es den edleren Gattungen genähert hatte — von 1817 ab —, die Schauſpielkunſt nur als den Kitt behandelte, welcher die Dekorations- und Maſchinenſtücke, die Reiterkünſte und die Leiſtungen des bewunderten Horſchelt'ſchen Kinderballets zuſammenhielt. Von dieſer, der Schauluſt eigens gewidmeten Bühne — die in einer ſo volkreichen Stadt, als Wien, ihre volle Berechtigung hat — durfte für die Entwicklung der Kunſt Nichts gefordert werden. Natürlich war es, daß die hervorragenden Talente, wie der Intriguant Küſtner, Demmer, der geſetzte Liebhaber ſpielte, und der Heldenſpieler Rott — welcher von 1821 an ſechs Jahre hier in großem Anſehen ſtand —, ſich an einen ebenſo ſtarken als raffinirten Reiz der Effecte gewöhnen mußten, den das Publikum nun einmal bei dieſer Bühne ſuchte. In der Poſſe erhielt der alte Haſenhut noch einige Jahre ſeine Popularität, dann zogen Korntheuer und Spitzeder an, die beiden langen Geſtalten, mit der ähnlichen trocknen Komik von ſo intenſiver Kraft, indeſſen Scholz zu allgemeiner Beliebtheit heranwuchs, um die alte echt locale Wiener Komik zu erhalten. Als 1829 die Adminiſtratoren des gräfl. Palfy'ſchen Vermögens das Theater ſchließen mußten, erſchien der penſionirte Münchner Komiker Karl mit einer Geſellſchaft, gaſtirte mit derſelben erfolgreich und pachtete alsdann das Theater. Wie er ſchon in München gezeigt*), beſaß er alle Fähigkeiten, um die alte Richtung dieſer Bühne auf's Vortheilhafteſte auszubringen. Spectakelſtücke, Staberliaden, neue ſceniſche Effekte, unter denen das von ihm eingeführte lebendige Theater, mit Springbrunnen und Kaskaden ꝛc., brachten dem Unternehmer, was er allein ſuchte: Gewinn, wie noch nie ein deutſcher Schauſpieldirector ihn in dem Maaße zu erlangen verſtand. Er gab z. B. die Räuber; aber in der Gartenſcene Amaliens mit Karl vernahm man kein Wort von den Darſtellern vor dem Rauſchen eines großen Springbrunnens, deſſen Beſchauung indeſſen das Publikum über hundert Mal herbeizog. Das Gefecht der Räuber mit den Soldaten, in welchem Roller fällt, wurde nach einem förmlich ſtrategiſchen Plane dargeſtellt; Karl Moor mit mehreren ſeiner Freunde erſchien dabei zu Pferde. So verſtand Karl mit wenigen ausgezeichneten Talenten durch die vollkommenſte Regiegeſchicklichkeit ein wirkſames Enſemble herzuſtellen und ſeine fruchtbare Erſindungskraft wußte immer neue Reizmittel für das Publikum zu erſinnen. Wie ſehr muß es bedauert werden, daß eines der geſchickteſten Directionstalente ſo, vom Zeitſtrome erfaßt, keine andern als induſtrielle Zwecke verfolgte und ſo in der Geſchichte der Kunſtentwicklung nur als Moment der Auflöſung und Verderbniß zählt.

---

*) S. 33.

Das Joſephſtädter Theater, das an der Grenzenloſigkeit ſeiner Conceſſion eine unheilbare Krankheit hegte, das mit ſeinen Verſuchen in allen Gattungen, gegenüber den andern Wiener Theatern, deren jedes ſeine beſtimmte Gattung mit ganzer Kraft ausbildete, immer zu kurz kommen mußte*), hatte von 1822 an, unter

---

*) Wie das Königſtädter Theater in Berlin.

Karl Gensler's geſchickter Direction, eine Periode großer Beliebtheit, die aber mit ſeinem Leben abſtarb. Auch hier wurde für die Schauſpielkunſt nichts Erwähnenswerthes gewirkt.

Anders verhielt es ſich am Leopoldſtädter Theater, das freilich in dieſer Periode ſeinen Untergang und leider damit auch den Untergang der ächten alten Wiener Volkskomik erleben ſollte; dafür aber auch noch einmal in voller Friſche und in ſprudelndem Reichthum ſich hervorthat. Der Volkshumor konnte nicht mannigfaltiger und zugleich harmoniſcher vertreten ſein, als durch die Veteranen Sartori und Ignaz Schuſter, denen ſich die jüngeren: Raimund 1817, Korntheuer 1821 anſchloſſen. Die weiblichen anmuthig drolligen Rollen wurden von den liebenswürdig heiteren Damen: Raimund, Enöckel und Krones, die älteren charakteriſtiſchen von Frau Huber geſpielt.

Korntheuer beſaß eine poſſenhafte Individualität, die den bisher beliebten Volkskomikern wenig ähnlich war, er brachte in ſeiner Perſönlichkeit gleichſam eine neue Maske in die Lokalpoſſe. Caſtelli ſagt von ihm: „An ſeinem Körper war Alles lang, Geſicht, Naſe, Arme, Hände, Füße, und er verſtand Alles, beſonders Geſicht und Hände, noch länger zu machen, als ſie waren. Sein Vortrag war langſam, ſchleppend, faul, ſeine Bewegungen phlegmatiſch, er war die kurzweilige Langweiligkeit.

Bornirte Alte, Pantoffelhelden, Karikaturen von Würde und Grandezza und dergleichen waren daher ſeine Forcen. Er improviſirte mit vielem Glück und war an Lazzi's reich, an jenen ſeit 200 Jahren in der deutſchen Poſſe heimiſch gewordenen, gar nicht zur Handlung gehörigen Späßen. Korntheuer ſtand z. B. in einer Ecke der Bühne, hielt ſich plötzlich, wie von hinten ſelbſt die Augen zu und ſchien ſich alle Mühe zu geben zu errathen, wer ihm das thue. Er foppte ſich auch, indem er ſich mit der rechten Hand auf die linke Schulter tippte, und ſich dann umſah, verwundert Niemand hinter ſich zu ſehen. Während einer zärtlichen Liebesſcene vertrieb er ſich die Zeit, alle Knöpfe ſeines ganzen Anzuges, an Rock, Weſte und Beinkleidern zuſammenzuzählen und konnte nicht damit zu Stande kommen u. ſ. w. Von der Eigenheit ſeiner Improviſation möge ein Moment in der Rolle des Bürgermeiſters in der falſchen Primadonna zum Beiſpiel dienen; an einem Abende, wo er, bei plötzlicher Erkrankung des Beſitzers der Rolle, dieſelbe raſch übernommen und völlig aus dem Stegreif ſpielte. Da Sperling dem Bürgermeiſter meldete: die berühmte Sängerin käme ſchon, ſagte er: „Kommt ſchon? Kommt ſchon? Was thun? Was machen? Was anfangen? und — was hernach wiederum beginnen?“ Als Sperling ſagte: „Ich habe, um ihr Blumen zu ſtreuen, alle Gärten geplündert, aber da die Blumen nicht zureichten, habe ich auch Salat ſtreuen laſſen;“ reckte ſich Korntheuer höchſt ernſthaft lang auf und erwiederte: „Recht Sperling, recht! Und laſſen's von mir zwölf hartgeſottene Eier auf den Salat legen.“

Wenn Korntheuer aber nur eine neue Maske in die Poſſe brachte, ſo brachte Raimund einen neuen Geiſt hinein, ſowohl ſeinen Darſtellungen nach, als durch ſeine dramatiſchen Gedichte. Dieſer merkwürdigſte unter den Wiener Komikern war der Sohn eines armen Wiener Handwerkers, hatte die Zuckerbäckerei erlernt, war aber in ſeinem achtzehnten Jahre (1808) ſeinem Lehrherrn davongelaufen, um ſeinem angeborenen Darſtellungstriebe bei kleinen Comödiantenbanden genug zu thun. Seine ſehr undeutliche, zugleich abgeſtoßene und verwiſchte Ausſprache, die ihm auch bis an ſein Ende eigen blieb, machte ihm ſein theatraliſches Fortkommen ſehr ſchwer, um ſo mehr, als er darauf beſtand, Intriguants und Tyrannen zu ſpielen. Im Jahre 1813 nach Wien zurückgekommen, wurde er in das komiſche Fach gedrängt und gewann auf dem Joſephſtädter Theater, als Adam Kratzerl in Gleich's „Muſikanten am hohen Markt“, die Gunſt des Publikums. Von 1817—1830 gehörte er dem Leopoldſtädter Theater; die productivſte Periode ſeines Lebens, die bedeutendſte dieſer Bühne.

Bei einem durch Nichts ausgezeichneten Körper zeigte ſein Geſicht, ſeine Sprache und Geberde die ausgeprägteſte Individualität, die ſich auch nie verläugnen ließ. Bei der Heftigkeit ſeiner Geberde, dem Herumwerfen der Hände und des Kopfes, dem Rollen der großen, lebhaften

Augen, bei der, mit vorgeſchobenem Unterkiefer herausgeſtoßenen Rede, hätte man ihm einen fortwährenden Ingrimm zutrauen ſollen, wenn nicht in Alledem ſich zugleich ein tiefes und weiches Gemüth kundgethan hätte. Sein phantaſtiſch, fahriges Weſen, ſeine grimmige Manier wurde durch einen unverkennbaren Zug geheimer Wehmuth gemildert, es war, als ob er tiefen Schmerz empfände über die menſchliche Verkehrtheit und Lächerlichkeit, die er darſtellte.

Dieſen Charakter tragen auch alle ſeine Gedichte*). Sein humoriſtiſches Genie ſtreift darin mit eigenthümlicher, aber immer ächt dramatiſcher Combination an tiefſinnige Ideen, während oft die ernſthaft und erhaben gemeinten Dinge läppiſch und kindiſch erſcheinen, aber durch den offenbar guten Glauben des Autors dabei eine anziehende Naivetät bewahren. Er wußte den Darſtellungen der gemeinſten Wirklichkeit eine verſöhnende Gemüthswärme und Innigkeit zu geben, ſeine Lächerlichkeiten hatten etwas Bedauernswerthes, der Zuſchauer wußte oft nicht, ob er vor Lachen oder vor Rührung Thränen in den Augen habe. Raimund war der tiefſte Humoriſt der deutſchen Volkspoſſe.

---

*) In den ſieben Jahren bis 1830, ſchrieb er: „Der Barometermacher auf der Zauberinſel“; „der Diamant des Geiſterkönigs“; „der Bauer als Millionär“; „Moiſaſur's Zauberfluch“; „die gefeſſelte Phantaſie“; „der Alpenkönig und der Menſchenfeind“; „die unheilbringende Zauberkrone“.

Wenn ſchon bei allen dichteriſchen Arbeiten von Schauſpielern der Schauſpieler den Dichter weſentlich interpretirt und ergänzt, ſo mußte dies bei Raimund vornehmlich der Fall ſein. Den eigenthümlichen Reiz ſeiner Stücke lernte man nur kennen, wenn er darin ſpielte und die ganze Darſtellung bis aufs Geringſte förmlich eingeſchult hatte; eine Arbeit, die er mit der peinlichſten Genauigkeit, mit dem eigenſinnigſten Beſtehen auf jedes Wort und jeden Ausdruck nach ſeinem Sinne vornahm, und unverdroſſen überall wiederholte, wo er auf ſeinen weiterhin ausgedehnten Gaſtſpielreiſen in sei- Stücken ſpielte. Es iſt dies ein Umſtand, der mit dem Skizzenhaften und Sprungweiſen in Raimunds ganzer Individualität, dem Anſchein des Improviſirten in allen ſeinen Leiſtungen, in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Seine geniale Erfindungskraft war aber mit dem emſigſten Fleiße und faſt pedantiſcher Genauigkeit gepaart. Er memorirte auf das Gewiſſenhafteſte, darüber brachte ihn aber auch jeder Gedächtnißfehler ſeiner Mitſpieler, jede Aushülfe mit Herkömmlichkeiten in wahre Verzweiflung. Er konnte an den holzſchnittmäßigen Conturen ſeines Dialogs nichts einbüßen, nichts abändern laſſen, weil der ganze Geiſt in dieſen Conturen lag. Dieſer Raimund'ſche Geiſt aber trieb, ohne die zeitgemäße Virtuoſität in der ſogenannten ſchönen Sprache, aus dem Kerne des dramatiſchen Lebens hervor eine dichteriſche Blüthe, die eigenthümlich und ſtark, wie keine andere dramatiſche dieſer Periode, der Zauberpoſſe eine poetiſche Berechtigung gegeben und dieſer ächt deutſchen Gattung hoffentlich eine noch höhere Entwicklung vorbereitet hat. Denn die alte Verſchmelzung des Ernſten mit dem Burlesken, der gegenwärtigen, ja lokalen Wirklichkeit mit dem Wunderbaren, hat Raimunds phantaſtiſche Individualität aufs Neue künſtleriſch natürlich gemacht, und gezeigt: wie geſchickt dieſe Verſchmelzung der Symbolik ſittlicher und poetiſcher Ideen zu dienen vermag.

Gleichermaßen hat Raimund der Darſtellungskunſt der Poſſe einen außerordentlichen Fortſchritt angebahnt, ohne ihr Weſen zu verändern. Er hat die alte Hanswurſtgrimaſſe verbannt, in welche der Volkskomiker bei den Auswüchſen ſeiner Laune zu gerathen gewohnt war, und ihm bei den muthwilligen Sprüngen der Zauberpoſſe — von der niederen Wirklichkeit in das ſchrankenloſe Gebiet der freien Laune — einen noch mehr phantaſtiſchen und doch anmuthigen und gemüthlichen Aufſchwung gelehrt.

Das alte Kasperletheater in der Leopoldſtadt wurde durch Raimund auf eine poetiſche Höhe gehoben und blieb ſich dennoch treu in ſeiner Volksthümlichkeit und in der harmloſen Stimmung ſeines Publikums, ſo lange ſie demſelben gegönnt war.

Noch florirte hier die unbefangene Luſt am Lächerlichen, ihr eigenthümliches Product: die Wiener Dummheit war noch in vollem Schwange. Dieſe eigenthümliche Art von Späßen, dieſer liebenswürdige

Unſinn, naiv und harmlos, deſſen Lächerlichkeit faſt unerklärlich iſt, der uns immer mit dem Reiz eines geheimen tieferen Sinnes täuſcht und darum die wahre Poeſie des Poſſenhaften ausmacht. Der Wiener Komik hat es zwar an eigentlichem Witz nie gefehlt, darin aber konnte ſie von der norddeutſchen Ironie übertroffen werden; jene ſogenannten Dummheiten aber gingen ganz aus der wohligen, ſüddeutſchen Luſtigkeit hervor, welche bis 1830 die Wiener Lokalkomik charakteriſirte. Raimund hatte ihr die Weihe der Innerlichkeit gegeben, und ſo blühte die ächte Volkskomik in allem Reichthum des deutſchen Humors, innigen Gemüthes und dem Hange zum Wunderbaren der Erſchöpfung ihrer Kraft entgegen.

Das ſtändiſche Theater zu Prag hatte mit Liebich's Tode, der bald nach Karl Maria von Weber's Abgang nach Dresden erfolgt war, ſeine vorleuchtende Bedeutung verloren. Die Unternehmung wurde für Rechnung der Wittwe Liebich's fortgeführt, von Holbein übernahm die Direction 1820, und führte ſie vier Jahre bis zu ſeiner Rückkehr nach Hannover, ohne dem matten Zuſtande, der Mittelmäßigkeit der allgemeinen Leiſtungen, aufzuhelfen. 1824 traten auf 10 Jahre drei Directoren ein: Der Kaſſirer Stepaneck, der Baſſiſt Kainz und der treffliche Schauſpieler Polawsky, deſſen Talent, Kenntniß und Weltmanier doch auch nicht im Stande waren, im deutſchen Schauſpiel ein achtunggebietendes Enſemble zu erhalten. Das vorherrſchende Opernverlangen des Publikums —, das die einflußreichen Cavaliere vertraten, welche Wiener Geſchmack und Luxus hierher verpflanzt wünſchten —, endlich die Forderung: neben den deutſchen auch böhmiſche Vorſtellungen zu ſehen, zerſplitterten Kräfte und Mittel. Das war die Urſache, weshalb die ausgezeichneten Talente Prag verließen. Bayer und Polawsky, der Komiker Allram und Frau Brunetti blieben Prag getreu. Ludwig Löwe und Wilhelmi verließen es 1822. Der junge Seydelmann ebenfalls nach nur zweijährigem Aufenthalt; Frau Renner, Holbeins treue Gefährtin, ſtarb hier 1824 nach langem Siechthum. Neue Erwerbungen machte das Theater in dieſer Periode an Piſtor, als geſetztem Liebhaber, ſeiner Tochter, im naiven und ſentimentalen Fache, an dem Lokalkomiker Feiſtmantel und an Moritz, der von 1826—1833 das Liebhaberfach, beſonders im Luſtſpiel, bekleidete.

Prag hatte aufgehört, ein Stützpunkt für die Entwicklung der Schauſpielkunſt zu ſein, dagegen nahm das neue Stadttheater in Leipzig den Anlauf, eine ſolche Stelle wieder zu gewinnen.

Die Errichtung deſſelben war 1816 von angeſehenen Bürgern der Stadt in Angriff genommen, ein Umbau des Schauſpielhauſes nach Weinbrenners Angabe bewerkſtelligt worden. Die eigentliche Triebfeder zur Unternehmung war der Dr. jur. Theodor Küſtner, Theilhaber eines angeſehenen Handlungshauſes. Er hatte bei geſellſchaftlichem Comödieſpielen in Leipzig, auch in der dramatiſchen Literatur mehrfach dilettirt und ging ſchon ſeit 1812 mit dem Plane um, einem Theater in Leipzig vorzuſtehen. Jetzt hatte er den Hofrathstitel vom Coburg'ſchen Hofe erworben und übernahm die Direction des neuen Stadttheaters, das am 26. Auguſt 1817 mit einer Rede von Mahlmann und der Aufführung von Schillers „Braut von Meſſina“ eröffnet wurde.

Es war der vornehmſte Vortheil dieſer Unternehmung, daß Küſtner's Glück und Geſchick ein Perſonal von ergiebigen und meiſtens jungen, ſtrebſamen Talenten verſammelte und erhielt. Für die Regie gewann er Wohlbrück von München, der aus der Hamburger Schule und im bürgerlichen Charakterfache ſehr geachtet war; die beiden Schweſtern Böhler, Chriſtine als ſentimentale und heroiſche Liebhaberin und Dorothea als Soubrette, beide verglich man — bei ihrer Jugendfriſche und Begabtheit — wohl mit den Schweſtern Ackermann. Frau Miedke nahm 1820 das Fach der Anſtands- und Mütterrollen ein, Ferd. Löwe (bis 1819) und Stein (eigentlich von Treuenfeld) das der Liebhaber. Der Komiker Koch erlangte Beliebtheit, von Zahlhas, der zugleich Theaterſecretär und Theaterdichter war, verſuchte ſich hier zuerſt unter dem Namen Neufeld im Fache der Intriguants. Ihn erſetzte 1820, als er nach Dresden ging, Ziethen-Liberati, der auch, als Wohlbrück zwei Jahre ſpäter ſtarb, die Regie übernahm. Beſonders wichtige Mitglieder aber wurden: Genaſt (der Sohn des alten Weimar'ſchen Regiſſeurs), der außer dem Baritonfache der Oper, auch Helden, Heldenväter und Charakterrollen im Schauſpiel ſpielte, und Emil Devrient, der von 1823 an, nachdem er in Braunſchweig und Bremen in Oper und Schauſpiel ſich die erſte Uebung verſchafft hatte, hier in ſeinem eigenthümlichen Fache, dem der erſten Liebhaber und jugendlichen Helden, ſich feſtſetzte und ſeinen Ruf zu verbreiten begann. Unter den Talenten, welche nur kurze Zeit dem Leipziger Stadttheater angehörten, ſind Wurm, Jerrmann und Moritz hervorzuheben.

Wenn dieſe für das neue Inſtitut wohlgeſtimmte Kunſtgenoſſenſchaft ſich auch nicht durch hervorragende Unternehmungen auszeichnete — wie deren überhaupt in dieſer Periode nicht gewagt wurden —, ſo blieb ſie doch im Repertoir hinter keiner anderen Bühne zurück, und die Direction ſuchte in der Ausſtattung ſich den erſten zu nähern, ſogar mehr, als es die Kräfte des Inſtitutes erlaubten. Küſtners Leipziger Direction behielt bis an ihr Ende den Charakter einer befriedigten Liebhaberei, der man gern Opfer bringt.

Seine eifrige Hingebung an die Sache, ſeine Freude am Gelingen, ſein näherer Umgang mit einem Theil des Perſonals, erzeugte ein belebendes gutes Einvernehmen, das ſich z. B. bei ſeinen Geburtstagen durch heimlich einſtudirte Privatvorſtellungen u. ſ. w. äußerte. Daneben nahm man ſich, ſeiner nicht gerade Achtung gebietenden Perſönlichkeit gegenüber, wohl auch manchen Uebermuth heraus, den er ſich aber gefallen ließ, ja manche unermüdliche Nachgiebigkeit und Opferbereitwilligkeit zeigte, um nur einen Künſtlerverband feſtzuhalten, an dem die Freude und der Glanz ſeines Unternehmens hing. So geſchah es, daß der jugendliche, ſtrebſame Geiſt des Kunſtperſonales die eigentlich bewegende und belebende Kraft dieſer jungen Bühne wurde; ſie ſchoß zu einem kräftigen Kerne zuſammen, als die vier unläugbar ausgezeichnetſten Talente ſich mit einander verſchwägerten.

Genaſt hatte 1820 Chriſtine Böhler geheirathet, Emil Devrient heirathete drei Jahre ſpäter die jüngere Schweſter Dorothea; damit wurde der Ring eines familienhaften Zuſammenſpieles geſchloſſen, deſſen unermeßlichen Werth und Einfluß auf das Total der Darſtellungen ſchon die verſchiedenen Perioden des Hamburger Theaters unter Schröder dargethan haben, und der ſich auch hier wieder bewährte. Das Leipziger Schauſpiel brachte Vorſtellungen, die dem damals ſinkenden Berliner Schauſpiel als Muſter vorgerückt wurden.

Nun hätte man doch glauben ſollen, daß Leipzig auf's Aeußerſte bemüht geweſen wäre, den Beſitz eines ſtabilen Theaters von ſo erfreulicher Beſchaffenheit ſich zu bewahren. Keineswegs. Alle die Uebel und Hinderniſſe, welche das Gedeihen der Stadttheater im Allgemeinen bis auf den heutigen Tag verhindert haben, traten hier auf das

Beſtimmteſte hervor. Auch das Leipziger Stadttheater wurde von Regierung und Magiſtrat lediglich als eine lukrative Vergnügungsanſtalt betrachtet, die man aufs Beſte ſchröpfen, oder ihr doch wenigſtens nicht das Geringſte ſchenken müſſe. Ein Grundſatz, der von jeher alle Unternehmer ſolcher Theater ihrerſeits in die Nothwendigkeit getrieben hat, auch auf Nichts als ihren Gewinn bedacht zu ſein.

Küſtner hatte in der That in ſeiner Leipziger Theaterführung dies Verfahren verſchmäht, er hatte ſeine Freude und ſeinen Stolz darin geſucht, ſeiner Vaterſtadt ein gutes Theater zu ſchaffen. Er hatte die Einnahme auf das Höchſte ausgebracht, und dieſelbe uneigennützig gänzlich wieder auf das Theater verwendet*), auch 1822 einen Penſionsfond geſtiftet; er hatte bedeutende Summen für bauliche Verbeſſerungen des Schauſpielhauſes ausgegeben, die der Stadt allein zu Gute kamen. Dagegen nun hatte die Regierung das Unternehmen mit einem Conceſſionsgelde von 500 Thalern, die Stadt es mit einer Hausmiethe von 2500 Thalern belaſtet. Erſt ſpät erlangte Küſtner eine Verminderung um die Hälfte, und endlich.

---

*) Sein Buch: „Rückblick auf das Leipziger Stadttheater“, das den vollſtändigen Nachweis über ſeine Verwaltung führt, ſtellt auch die Thatſache feſt, daß er für ſeine Direction keinen Gehalt oder Tantieme, ſondern lediglich die Zinſen für das aufgewendete Kapital bezogen habe. Seine Aufſtellungen in dieſem Buche ſind niemals angefochten worden.

nachdem ungünſtige Conjuncturen der Direction bedeutende Verluſte gebracht, ſcheiterte ihr Fortbeſtand doch noch an dem kleinlichſten Streit um die Theatermiethe. So beſchloß **Küſtner** ſein Unternehmen am 11. Mai 1828 und Leipzig büßte ein Theater ein, das es mit allen ſpäter gebrachten Opfern nicht wieder hat zurückerkaufen können. Der Kern des Perſonals ging auf ein Jahr nach Magdeburg, ſpielte auch im Herbſt wieder in Leipzig, zerſtreute ſich aber dann.

Man darf nicht überſehen, daß bei dieſem hartnäckigen Feilſchen mit Küſtner, das einer der reichſten Städte wenig anſtand, die Ausſicht auf Erlangung eines Hoftheaters im Hintergrunde lag. In der That wurde, nachdem eine, von dem Berliner Schauſpieler und erſten Director des Königſtädter Theaters, **Bethmann**, geſammelte Geſellſchaft den Winter über in Leipzig geſpielt hatte, der Stadt ein neu errichtetes Hoftheater zu Theil, das im Auguſt 1829 ſeine Vorſtellungen mit: „Julius Cäſar" eröffnete, um binnen drei Jahren die Stadt zu lehren: für welche täuſchende Hoffnungen ſie einen ſicheren Beſitz hingegeben hatte.

Auch das **Breslauer** Theater büßte in dieſer Periode die Bedeutung ein, die es in der vorigen gewonnen. Prf. **Rhode** hatte 1813 noch einmal aus Streit's Händen das Amt des künſtleriſchen Directors übernommen. Er ahmte Schröder's Verſuch nach: das Theater von der koſtſpieligen Oper zu befreien, und ſcheiterte damit, wie jener geſcheitert war. Nichtsdeſtoweniger führte er die dramaturgiſche Direction bis 1819 mit Ehre und Vortheil, und erhielt das Inſtitut in künſtleriſchem Geiſte. Sein Nachfolger, der Regierungsrath Heincke, vermochte dies nicht in vollem Maaße, trotz des edelſten Willens. 1822 übernahm der Baurath Langhans ſein Amt und ſtattete die Vorſtellungen nach der Richtung hin, die er beherrſchte, d. h. mit maleriſchen Wirkungen, auch durch ſehr geſchmackvoll angeordnete „Lebende Bilder“ aus. Damit war freilich der Schauſpielkunſt nicht geradehin geholfen, aber der künſtleriſche Geiſt war doch nicht gewichen, bis nach einem halben Jahre die Direction in die Hände eines Kammerherrn, des Barons von Forkade, kam, womit denn auch der Verfall ſich reißend ſchnell vollendete, und eine der würdigſten deutſchen freien Kunſtanſtalten zu einer bloßen Waare für Geſchäftsſpeculationen wurde.

Die künſtleriſchen Arbeiten lagen in der Hand der machtbeſchränkten Regie, welche von Nagel (der Heldenrollen u. ſ. w. ſpielte) bis 1822 geführt wurde, dann vier Jahre von Stawinsky, der 1816 in Ludwig Devrients Stelle getreten war, Kenntniß und Talent zur künſtleriſchen Leitung beſaß, die aber theils durch ſeine unvollkommene Gewalt, theils durch ſeine Indolenz dem Sinken dieſer Bühne nicht Einhalt zu thun vermochte.

Hier begann Karl von Holtei in das theatraliſche Leben einzugreifen, der durch ſeine haltungsloſe

Perſönlichkeit — die er in ſeiner Selbſtbiographie „Vierzig Jahre“, unbefangen genug, öffentlich dargethan — dem Theater nirgends den Nutzen wirkte, der von ſeiner Talentbegabung gehofft werden durfte. Er hatte 1819 auf der Breslauer Bühne als Dichter mit Glück, als Schauſpieler mit Unglück ſich verſucht, faſt ein Jahr als Deklamator und Schauſpieler umhergeabentheuert und die junge Luiſe Roger, am Berliner Hoftheater, zur Frau erlangt. Dieſe wurde 1821 in Breslau als erſte Liebhaberin, Holtei als Theaterſecretär und Dichter angeſtellt.

Die Beliebtheit der jungen Frau ſtieg ebenſo raſch, als die Unbeliebtheit des Mannes. Wie alle beim Theater angeſtellten Literaten von je her, konnte er den Gelüſten: öffentliche Theaterkritik zu üben, nicht wiederſtehen, und erregte dadurch im Perſonal wie im Publikum Aergerniß. Einen der auffallendſten Theaterſkandale führt er aber 1823 herbei. Veranlaßt durch ein zärtliches Verſtändniß, das er mit der Frau des Kunſtreiters Tournière unterhielt*), wollte er dem Gatten Gelegenheit ſchaffen, ſeine Reiterkünſte aufs Theater zu verpflanzen und in Verbindung mit den Schauſpielern Spektakel-Pantomimen, nach Art der Vorſtellungen am Theater an der Wieden, geben. Direction und Ausſchuß der Actionäre gewann Holtei durch Ausſicht auf gute Einnahmen, und hatte den Vertrag mit den Kunſtreitern bereits abgeſchloſſen, als die Schauſpieler ſich weigerten, mit Equilibriſten und Pferden gemeinſchaftliche Sache zu machen. Vergebens bot Holtei Alles auf, das Perſonal zu zwingen oder zu bewegen, vergebens trug er ſogar ſeine Frau zum Mitſpielen an — deren hochgeachtete Perſon ſomit die Unternehmung decken ſollte, welche er zum Triumphe ſeiner Geliebten bereitete —: die Breslauer Kunſtgenoſſenſchaft zeigte ein ſo ſtandhaftes Zuſammenhalten, wie es bei Schauſpielern ſelten gefunden wird. Die Kunſtreiter waren verſtändig und reiſten ohne weitere Anſprüche ab, Holtei war unverſtändig und leidenſchaftlich genug, mit den heftigſten Schmähartikeln gegen Perſonal und Direction in der Zeitung aufzutreten, die das ärgerlichſte Aufſehen in der Stadt machten, und, von Holtei's Anhange mit ausſchweifender Zügelloſigkeit geführt, einen Sturm der Parteien erregten. Eine gegen Holtei erhobene Klage des Perſonals wie der Direction führte, wie es ſich von ſelbſt verſtand, die ſofortige Entlaſſung eines ſolchen Theaterbeamten herbei. Holtei knüpfte den gleichzeitigen Rücktritt ſeiner Frau daran, ihre Unentbehrlichkeit zum Schild ſeiner Sache machend. Dies Manöver wurde durch allabendliche Theatertumulte ſeines Anhanges von Offizieren und Studenten unterſtützt. Abend für Abend wurden die geachtetſten Mitglieder ausgepfiffen, inſonderheit die Damen, welche in Rollen, die Frau von Holtei bis dahin geſpielt hatte, aufzutreten genöthigt wurden. Endlich ſetzte das Publikum dieſem wochenlangen Treiben energiſch und handgreiflich ein Ziel, und dem Unruhſtifter blieb nun nichts Anderes übrig, als ſeine Frau mit ſich hinweg zu ausſichtsloſen Kreuz- und Querzügen zu führen*). Leider hatten dieſe Vorgänge eine weitreichende Wirkung für die Breslauer Bühne, ſie verlor nicht nur eine Künſtlerin, die in naiven und ſentimentalen Rollen mit vollem Rechte der größte Liebling des Publikums geworden war, ſondern dieſer Theaterſkandal hatte den Actionären die Direction des Theaters dergeſtalt verleidet, daß der Plan einer Verpachtung hier zuerſt Boden gewann. Auch vielen Künſtlern war der Aufenthalt in Breslau zuwider geworden und einige ergriffen darum die Gelegenheit, welche die Errichtung des Königſtädter Theaters in Berlin ihnen bot, Breslau zu verlaſſen. Dies waren: der treffliche Komiker Schmelka, der junge, viel verheißende Beckmann und der Regiſſeur Nagel. Der Antheil des Publikums fing an zu ſinken, ebenſo die Anregungen, welche der literariſche Kreis Holtei's, deſſen Mittelpunkt Karl Schall war, bisher ausgeübt. An

---

*) Siehe ſeine „Vierzig Jahre“.

---

*) Die Abneigung, mit dem Talent der Frau zugleich den unheilſtiftenden Mann aufzunehmen, war bei allen Theatern begreiflicher Weiſe gleich groß. Wolff's Einfluß am Königlichen Theater in Berlin gelang es, ihre Wiederanſtellung 1821 in Berlin zu vermitteln, wo ſie nach kaum einjährigem, ehrenvollen Wirken ſtarb.

Unterſtützungen, wie ſie früher bei Finanzkriſen von angeſehenen Männern geleiſtet worden waren, durfte nicht mehr gedacht werden und ſo entſchloß ſich der Actienverein zu dem Schritte, der gewöhnlich das Todesurtheil für allen beſſeren Geiſt einer Bühne iſt: zur Verpachtung. Der Muſikdirector Bierey war der Erſte, der das Theater im Jahre 1824 übernahm, um es in fünf Jahren dergeſtalt blos zu ſeinem Vortheil auszubeuten, daß ſogar die Regierung — die doch nur eine Polizeiaufſicht über die Bühne in Anſpruch nahm — ſich herbeiließ: eine Ermahnung zu einer weniger ärgerlichen Führung auszuſprechen: Stawinsky fühlte endlich doch auch, daß die Regie eines ſolchen Theaters beflecke und verließ Breslau. So kam 1829 ein Wechſel in die Pacht. Der Schauſpieler Biehl und der Schriftſteller von Biedenfeld traten ſie an, aber nur um eine Abwechslung in die induſtrielle Unruhe zu bringen. Eine erſchöpfende Thätigkeit brachte Neuigkeit über Neuigkeit, Oper, Ballet, Redouten und unaufhörliche Gaſtſpiele machten aus dem Theater eine Marktbude, in welcher nach der Kunſt der Menſchendarſtellung wenig mehr die Frage ſein konnte.

Eine würdigere Haltung behauptete noch die alte Schulſtätte Hamburg, wo unter Herzfeld's und Schmidt's Direction der alte Geiſt, die alte Achtung für das Enſemble aufrecht erhalten wurde. Künſtler wie Herzfeld, Schmidt, Coſtenoble (bis 1818) ſpielten humoriſtiſche Charakterrollen, Karl Schwarz und Lenz (von Kühne) Helden und Väter, Jakoby die jugendlichen Helden, Schäfer und Schrader zweite Rollen. Dazu gewonnen wurden Talente wie Gloy (1815), der in ernſten und komiſchen Rollen die Natur ſelbſt war; Weiß (1816), für bürgerliche Intriguants und gemüthlich humoriſtiſche Rollen vortrefflich; Lebrün 1818, einer der lebensvollſten, gewandteſten Schauſpieler für heitere Liebhaberrollen, Chevaliers und humoriſtiſche Charaktere, der Geiſt und Leben um ſich zu verbreiten verſtand; zu Ende dieſer Periode Joſt für Intriguants und Charakterrollen. Die Damen Lebrün und Reinhold, Unzer, Lenz und Le Gay*) ſpielten die jugendlichen und Repräſentationsfächer, Frau Marſchall die humoriſtiſchen alten Rollen in der Lebenswärme der guten Zeit. Den vollſten Glanz erhielt die Zuſammenſetzung des Perſonals, als 1829 Emil Devrient mit ſeiner Frau ihm beitrat.

Von ihm ſchrieb Auguſt Lewald damals: „Emil Devrient iſt jetzt vielleicht einer der vorzüglichſten Künſtler im Fache der erſten Liebhaber. Schon ſeine Erſcheinung iſt durch und durch poetiſch. Dieſe edle, lancirte Geſtalt, mit dem etwas deutſch geſenkten Haupte, dieſer anmuthige tiefe Bruſtton, der ſeelenvolle Blick des blauen Auges: nichts glänzt hier, Alles zieht an, es iſt kein mannhafter

---

*) Später Frau Dahn.

Held, aber ein poetiſcher Jüngling. So haben wir uns den Max gedacht und Poſa und Taſſo und alle Lieblingsgeſtalten unſerer Poeten. — Emil's Vortrag iſt etwas ſchleppend, er menagirt die Momente, wo er feurig, hinreißend werden ſoll, um ſeine Mittel zu ſchonen, da ſeine Bruſt zu heftigen, anhaltenden Anſtrengungen unterliegen würde. Dieſes Aufſparen der Effecte thut übrigens dem ſinnigen Zuhörer wohl, da es bei Emil nie auf Koſten der Wahrheit geſchieht; und nur ein ganz rohes Publikum wird ſeinen Darſtellungen Mangel an Kraft vorwerfen.“

In der That muß dieſe Hamburger Epoche von Emil Devrient's Laufbahn als die vollſte Blüthe ſeines künſtleriſchen Weſens betrachtet werden.

Die Schönheit und maaßvolle Anmuth ſeiner Geſtalten war durch volle Jugendfriſche und energiſchen Enthuſiasmus getragen. Die maaßvollen Wirkungen ſeines Spieles zielten noch mit unbefangener Hingebung nur auf das künſtleriſch Vorzügliche. Durch gewiſſenhaftes und detailirtes Studium — das der Ausbildung und Kräftigung ſeines Organes beſonders zu Gute kam — gaben ſeine Darſtellungen ſchon damals dem Zuſchauer die Zuverſicht, daß der Künſtler ſeine Aufgabe vollſtändig beherrſche; und doch war die Wahrnehmung alles Apparates dazu durch das jugendfriſche, anmuthige und ſeelenadlige Colorit entzogen. Wer in dieſer Periode Emil Devrient in ſeinen

Glanzrollen geſehen, der hat das Jugendideal des deutſchen Theaters kennen gelernt.

Das künſtleriſche Zuſammenleben mit ſeiner Frau mag ihm nicht wenig förderlich geweſen ſein. In der ſpringenden Laune ihres unmittelbaren humoriſtiſchen Talentes und dem warmen innigen Ton ihrer naiven Rollen lagen wohlthuende Anregungen für ihn. Franziska und Margaretha ſtellte ſie vortrefflich dar. Das Zuſammenſpiel dieſes jungen Ehepaares war ein überaus glücklicher Reiz für die Hamburger Bühne.

Ueberblickt man dies Kunſtperſonal und ſeine großen Fähigkeiten, ſo wird es begreiflich, daß Hamburg in dieſer Zeit noch ein mächtiger Pfeiler am morſchen Kunſttempel war, obſchon die Wellen der Zeitbewegung, der modernen Begehrlichkeit, auch ihn unterwühlten.

Die Concurrenz war es, welche zunächſt die alte Hamburger Schauſpielkunſt von ihrem beſcheidenen Wege ablenkte. In dem Apollotheater, das mit großem Erfolge im Auguſt 1817 eröffnet wurde, entſtand der alten Bühne am Gänſemarkte eine gefährliche Nebenbuhlerin, aber ihr Leben währte nur vier kurze Monate.

Im December des nächſten Jahres aber wurde das Theater in der Steinſtraße eröffnet, das von Jahr zu Jahr in der Gunſt des Publikums wuchs. Ja in den Vorſtädten St. Georg und St. Pauli entſtanden Bühnen, welche immerhin als Abzugskanäle für das

Theaterpublikum zu betrachten waren. Herzfeld und Schmidt, um ihrer Bühne die Suprematie in Hamburg zu ſichern, faßten daher den Plan: das alte Ackermann-Schröder'ſche Theater auf dem Gänſemarkte, in dem die ſchönſten Erinnerungen der deutſchen Kunſt lebendig waren, gegen ein größeres, das den Forderungen der Zeit, d. h. einer Annäherung an die luxuriöſen Hoftheater, angemeſſener ſei, zu vertauſchen.

Herzfeld erlebte die Ausführung nicht, er ſtarb im October 1826. Lebrün erſetzte ihn in der Direction und ſeine Thätigkeit, ſein erfindungsreicher Geiſt würde an dieſe Wendung der Dinge vielleicht nur neue Impulſe geknüpft haben, wenn nicht die unſelige Leidenſchaft des Trunkes die Wirkſamkeit ſeiner trefflichen Gaben, ſeiner liebenswürdigen Perſönlichkeit aufgehoben hätte.

Das neue große Stadttheater, in welchem die Direction zur Miethe hauſete, wurde am 2. Mai 1827 mit einem Prologe von Praetzel und einer Vorſtellung des Egmont eröffnet.

Daß die Oper, namentlich die heroiſche, in dieſem großen Theater ſich vortheilhafter ausnähme, beſonders da die Muſik vortrefflich darin klang, daß Decorationspomp und Coſtümaufzüge, kurz alle Schauſtellungen vortheilhafteren Raum gewonnen hatten, das war bald über allen Zweifel erwieſen. Aber ebenſo zweifellos erwies es ſich auch, daß dem Edelſten und Beſten der Schauſpielkunſt, der natürlich beſcheidenen Charakteriſtik, der leiſen, innigen Seelenſchilderung, dem feinen, durch Blick und Miene verſtändigten Zuſammenſpiele, kurz gerade dem, was Hamburgs Ruhm ſeit beinahe 100 Jahren ausgemacht hatte — durch dieſen zeitgemäßen coloſſalen Tempelbau das Todesurtheil geſprochen war. Das Beiſpiel München's hatte der Schauſpielkunſt keine Rückſicht erwirkt. Die perſonenkargen Situationen der bürgerlichen Stücke, welche, wie am Wiener Burgtheater, ſo auch hier, noch die wahren Kleinodien der Schauſpielkunſt waren, wie wurden ſie auf dieſer breiten Bühne auseinandergerückt! Und wenn ſie ſich naturgemäß ſammelten, wie verſchwanden ſie auf der weiten Arena dieſes Podiums! Der Schauſpieler wußte nicht mehr, ob er Mienenſpiel und Stimmausdruck für den Zuſchauer auf den nahen Parquetbänken, oder den in der Tiefe der Logenreihen, oder gar der oberen Ränge einrichten ſollte. Er hatte damit zwiſchen einer Entfernung von 10 oder 50 Fuß und darüber die Wahl. Schröder mit ſeinem ſchwachen und hohen Organ hätte auf dieſer Bühne niemals wagen dürfen, ſeine tragiſchen Rollen zu ſpielen. Von nun an war den Talenten ein ungleich größeres Maaß von phyſiſcher Begabung und die Geltendmachung der Stimmſtärke durch ein geſteigertes rhetoriſches Pathos abgefordert. In Luſtſpielen aber mußten in Redeton, Miene und Geberden ungleich grellere Farben gebraucht werden.

So lange der unermüdlich rührige Schmidt noch die Direction im alten Style fortführte und befeuernd und belebend in Mitte der Thätigkeit ſtand, ſo lange die obengenannten Talente zuſammenſtanden, ſo lange die Meiſter aus der alten Schule noch den Ton des Ganzen beherrſchten, fanden dieſe ſich mit den hindernden Umſtänden ſo gut es ging ab, ohne dem alten Tone zu viel zu vergeben, die Uebel traten alſo noch nicht in ihrer ganzen Verderblichkeit an's Licht; aber ſie ſchlichen ſich ein, ſie erkälteten allmälig und lockerten das Band des innerlichen Lebens in den Darſtellungen. Tröſtlich waren alſo auch in Hamburg nicht die Ausſichten auf die Zukunft der deutſchen Schauſpielkunſt; um ſo weniger, als die ungleich größeren Räume des Theaters einen ungleich größeren Koſtenaufwand nach allen Richtungen hin erforderten und ihn zu beſchaffen andere Hebel in Bewegung geſetzt werden mußten, als die beſcheidene Menſchendarſtellungskunſt.

Eine beſondere Aufmerkſamkeit fordert noch das Frankfurter Theater. Nicht weil ſeine Haltung im Ganzen von Bedeutung für die Kunſt geweſen wäre, aber weil einige Talente ihm angehörten, merkwürdig in dem Entwicklungsgange der Schauſpielkunſt.

Caroline Lindner muß voran genannt werden, das Muſter des reinſten Naturausdrucks in allen rührend weiblichen, naiven und ländlichen Charakteren, wie der drolligſten Erfindungskraft in komiſchen Rollen; durch die reinſten und einfachſten Mittel über die Thränen wie über das herzlichſte Lachen ihrer Zuſchauer gebietend. Die Fülle ihrer Körperformen wurde ihr, gegen Ende dieſer

Periode, namentlich in idealen Rollen hinderlich, die ſie deſſenungeachtet die Schwachheit hatte mit Vorliebe zu begehren. Für die Tragödie mangelte ihr überhaupt die Gewalt und Höhe des Ausdrucks, nur in ſanften Rollen wirkte der unwiderſtehliche Zauber ihres Tones und ihrer rührenden Innerlichkeit. Käthchen, Suschen im Bräutigam aus Mexico, die Rollen in den Frankfurter Localſtücken u. ſ. w. blieben ihre vorzüglichſten Schöpfungen.

Wie Caroline Lindner die Naturpoeſie der früheren Theaterepoche forterhielt, ſo konnte **Weidner**, der die Tyrannen, Intriguants und ähnliche Charakterrollen mit ausgezeichneter Virtuoſität und vielem Verſtande ſpielte, für einen Repräſentanten des uralten Comödiantengeiſtes gelten, unter deſſen Herrſchaft der Menſch ganz in ſein Rollenfach aufging. Weidner hätte ſich gern noch „Herr Tyrannenagent" u. ſ. w. tituliren gehört. War ſchon **Brückl** zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine barocke Erſcheinung, um wieviel mehr Weidner, der bis in die Mitte des neuen Jahrhunderts aushielt. Er ließ ſich an den Tagen, da er Könige, z. B. den Philipp in Carlos, ſpielte, zu Haus von ſeinen Kindern knieend bedienen. Ein ungewohntes Coſtüm, eine beſonders neue Maske (z. B. den König Friedrich II. im Herzogsbefehl) legte er tagelang vor der Vorſtellung in ſeinem Hauſe an und ſpielte ſich den Charakter in den verſchiedenſten Lebensäußerungen durch, um ſich ganz darin bequem und zu Hauſe zu fühlen. Zieht man von dieſen Dingen ab, was Narrheit war, ſo bleibt ein nachhaltiger Ernſt und Eifer für die Sache übrig, deſſen Verſchwinden die Kunſt eben nicht gefördert hat.

Nächſt dieſen beiden vorragenden Talenten war, nach Werdy's und der Frau Vohs Abgange nach Dresden, noch die elegante Frau von Buſch, dann Haas und Otto im Fache der Väter, die älteren Komiker Lux und Leißring, dann der jüngere Haſſel, der in Frankfurter Localſtücken ſeinen Ruf zu begründen begann, und Becker, in jugendlichen Heldenrollen, zu nennen. Im Uebrigen herrſchte ein unausgeſetzter Wechſel im Perſonal, was nie ein Kennzeichen gedeihlicher Zuſtände iſt. Die Regie war nach Werdy's Abgange Weidner übertragen geweſen, dem ſie aber der wüſten, unſittlichen Wirthſchaft wegen, die er dabei trieb, bald wieder abgenommen werden mußte, obſchon er die Vorſtellungen tüchtig zuſammenhielt. Seitdem lagen die Zügel loſe in ſchlaffen Händen. Die Direction wurde außer von einem Actienausſchuſſe von Dr. Ihlee und dem Kapellmeiſter Guhr, für die Verwaltung von Malß im Geleiſe der Tagesforderungen erhalten. Darüber ging es nicht hinaus.

Von allen übrigen Stadttheatern und Privatunternehmungen überhaupt iſt nicht zu ſagen, daß ſie ſich in irgend einer Weiſe oder durch den Beſitz irgend eines hervortretenden großen Talentes der beſonderen Betrachtung werth gemacht hätten. Zeigen doch ſchon die erſten Theater ſämmtlich einen ſehr übereinſtimmenden Zuſchnitt, wie ſollten die untergeordneten, die ſich für nichts als induſtrielle Unternehmungen gaben, mehr thun, als den tonangebenden Bühnen nachahmen? Die Talente, welche ſich hervorthaten, wurden ſchnell zu den größeren Bühnen gezogen.

Die Zahl der Wandertruppen hatte ſich durch die Errichtung ſo vieler ſtehenden Theater durchaus nicht vermindert und ihr Charakter war kein anderer geworden, als er ſeit 100 Jahren geweſen. Aber die Disciplin des Zunftzwanges war daraus gewichen und damit Alles, was dieſen Banden, bei ihrer Bettelhaftigkeit, eine achtungswerthe Haltung gegeben. Unter den einzelnen Ausnahmen von Wanderbühnen, welche die Tradition des alten Geiſtes erhielten, iſt die Faller'ſche Geſellſchaft hervorzuheben, welche Frankfurt an der Oder und einige ſchleſiſche Städte zu beſuchen pflegte und ſchon mehrere Generationen hindurch die Prinzipalſchaft bei dieſer Familie erhalten hatte. Im Allgemeinen war das Weſen dieſer ambulanten Theater treffend durch den jetzt gebräuchlichen Beinamen der Schmieren bezeichnet; nichts als der Schmutz der alten Zuſtände war ihnen geblieben. Die Regierungen und Magiſtrate fuhren fort, durch Conceſſionsertheilungen ohne Maaß und Bedenken den Unfug zu nähren und die Augen gegen alle Uebel zu verſchließen, welche nothwendig daraus entſtehen mußten.

Hatte ſich in dieſem allgemeinen Zuſtande gar nichts geändert, ſo muß es um ſo merkwürdiger erſcheinen, daß die Luſt an ſolchen untergeordneten Theaterverhältniſſen bis in die höchſten Stände hin perſönliche Theilnahme zu werden vermochte. Dieſer Zeitabſchnitt bietet das erſtaunliche Beiſpiel dar, daß einer der größten Standesherren Mecklenburgs, der Landmarſchall Graf Karl von Hahn-Neuhaus, Director von Wandertruppen wurde und es gegen vierzig Jahre, bis in ſein höchſtes Alter, blieb.

Der Graf hatte zu Anfang dieſes Jahrhunderts auf ſeinem Gute Remplin ein Liebhabertheater mit dem Koſtenaufwande von 60,000 Thlrn. eingerichtet und die Vorſtellungen mit verſchwenderiſchen Feſten gefeiert, wie das andere reiche Edelleute früher gethan, z. B. der Graf von Brühl auf Pforten, und hatte wie jener ſein Vermögen damit zerrüttet. Berühmte Künſtler, ſo Iffland, Eßlair u. a., waren zu Gaſtſpielen auf ſein Schloßtheater eingeladen und fürſtlich beſchenkt entlaſſen worden. Daß er dabei mitgeſpielt, verſteht ſich von ſelbſt. Er war von Eßlair's ſtattlicher Geſtalt, jagte deſſen Vorbilde nach, obſchon er eine ſchwache Stimme und ariſtokratiſch zurückhaltende Sprache hatte. Er ſpielte deſſen Ritterrollen in einer gediegenen Silberrüſtung, wie er denn mit dem Coſtüm, nach Art aller Theaterſüchtigen, die luxuriöſeſte Liebhaberei trieb.

Nicht nur die Geldbeſchränkung, welche ein Familiencuratel dem Grafen ſchon in ſeinem ſechsundzwanzigſten Jahre auferlegen mußte*), machte dieſem verſchwenderiſchen Vergnügen ein Ende, der Theatermanie des Grafen ſelbſt genügten dieſe opulenten und ſauberen Verhältniſſe ſeiner Schloßbühne nicht. Die Sättigung der Theaternarrheit von echtem Schrot und Korn verlangt das Vagabundentreiben und den Plunder der untergeordneten Bühnenverhältniſſe, ihr eigentliches Ideal iſt die Schmiere. Die echte Theaternarrheit berauſcht ſich an dem Lampenduft, an der dumpfen Atmoſphäre ſchmutziger Couliſſen und dem Staubathem einer verrumpelten Requiſitenkammer; ſie entzückt ſich am Anblick eines Ritterſtiefels und an der Möglichkeit: aus tagesſcheuem Lumpenflitter eine abendliche Herrlichkeit herauszuputzen; endlich hegt ſie eine rührende Vorliebe für verwilderte Comödianten, als den Märtyrern der Genialität.

---

*) Er wurde auf eine Jahresrente von 6000 Thlrn. geſetzt.

Darum genügte dem Grafen auch das Couliſſentreiben am Schweriner Hoftheater nicht lange, nicht ſeine vielfache Theilnahme an dem Theater in Altona unter Dr. Albrecht's Direction. Kaum daß die Befreiungskriege ihn der herrſchenden Leidenſchaft ſeines Lebens auf einige Jahre zu entfremden im Stande geweſen waren, benutzte er 1815 die Gelegenheit, mit dem Schauſpieler Ruhland das Altonaer Theater zu übernehmen, um ſeiner Luſt an Ausſtattung von Spektakelſtücken genug zu thun, wobei er gern bei allen dazu nöthigen Arbeiten ſelbſt Hand anlegte*). Schon nach Jahresfriſt zwang ihn die aufgelaufene Schuldenlaſt, das Unternehmen aufzugeben und ſich jahrelange Entbehrungen aufzuerlegen. Derſelbe Vorgang wiederholte ſich, als er im Jahre 1820 ſich an die Spitze einer halbverſprengten und nothleidenden Truppe in Lübeck ſtellte. Geduldig ertrug der Graf aber die Einſchränkungen, welche zur Abtragung der aufgelaufenen Schulden nöthig waren, ohne im Mindeſten von ſeiner Neigung abzukommen. Der Verkehr mit Theatermitgliedern war ihm Bedürfniß; was er jedoch immer dabei bewahren wollte, ſeine vornehme mäcenatiſche Stellung, war oft nur kümmerlich durchzuſetzen*). Von nun an ließ ihn der Dämon ſeiner Liebhaberei auch nicht mehr periodiſch los, er trieb ihn an, ſich mit der Führung von weniger koſtſpieligen Wanderbühnen zu befaſſen, deren Treiben ihm zumeiſt zuſagte, bei denen auch die Geldfrage nicht ſo gewichtig iſt, daß ſie öftere Unterbrechungen ſeines Vergnügens herbeigeführt hätte. So ſchwärmte er denn in Mecklenburg, Pommern und Hol-

---

*) So ſchnitt er ſelbſt ſein koſtbar geſticktes Sammetkleid,

---

das er als Landmarſchall an Gallatagen getragen hatte, zu einem Waffenrock für Wetter von Strahl zu.

*) Das Curatel hatte ihm diesmal jede Geldverfügung entzogen und nur ſeinen geziemenden Unterhalt im erſten Gaſthofe Lübecks geſichert. Um nun deſſenungeachtet Schauſpieler tractiren zu können, gab er immer eine Reihe von Tagen vor: unwohl zu ſein, begnügte ſich mit geringer Nahrung, um dann, zu der indeſſen aufgeſammelten Berechtigung auf Speiſen und Wein, Theatergäſte einladen zu können.

ſtein umher, zu Zeiten nur Director und Acteur der Bühne eines Wirthshausgartens. Dann ſah man ihn in den dreißiger Jahren in Mitteldeutſchland mit zuſammengerafften Truppen in Lauchſtädt, Rudolſtadt, Altenburg, Gera, Chemnitz, Meiningen, Magdeburg, Erfurt, endlich wieder 1837 in Altona, wo eine gefährliche Erkrankung ſeinen Wanderzügen auf einige Jahre Halt gebot.

Wie empfindlich auch die Prüfungen ſolcher Prinzipalſchaften für einen Mann ſeines Ranges und ſeiner Verwöhnung gedacht werden müſſen, er fand Geſchmack daran, ertrug jede Entbehrung mit ſeiner Truppe in Selbſtverläugnung und auf noble und gutherzige Weiſe*), ſcheute ſich vor keiner Bedrängniß ſeiner unaufhörlichen Geldverlegenheiten.**) Ihn beglückte ein zigeunerhaftes Leben, der Verkehr mit dem leichtgeſinnten Völkchen, das er um ſich ſammelte, das er wie ſeine Kinder liebte, ſie auch ſo nannte, ihnen Undankbarkeit und Täuſchung leicht vergab, ſie mit glänzender Garderobe herauszuputzen jeden glücklichen Gewinn vergeudete, die Tüchtigen unter ihnen auf's Höchſte ehrte*). Wenn er jetzt noch mitſpielte, ſo geſchah es in Rollen, die ſeinem vorgerückten Alter entſprachen, aus Erinnerung an Iffland's und anderer Celebritäten Vorbilde: Herrn von Langſalm im Wirrwar, Thomas im Geheimniß u. ſ. w.; beſondere Vorliebe behielt er für die Rolle des Samiel im Freiſchütz. Sein Steckenpferd blieb es aber, Donner und Blitz zu machen, Schüſſe hinter der Scene abzufeuern u. dgl., den Statiſten Schnurrbärte zu malen und ſie zu ſchminken, gelegentlich zu ſouffliren oder Theaterbeſuchern die Eintrittskarten abzunehmen.

---

*) Einem Schauſpieler, der ſeinen Gehaltsrückſtand begehrte und, da er ihn vertröſtete, ihn rauh anfuhr: er habe nichts zu eſſen, entgegnete der Graf wohlwollend: „Ah, dann bin ich ja reicher als Sie und Sie müſſen mein Mittageſſen mit mir theilen.“ Er brachte es herbei, es beſtand aus einigen kalten Kartoffeln und einem Stück Hering. Der Schauſpieler entfernte ſich beſchämt.

**) Sein Theaterdiener mußte ihn einſtmals, um ihn dem Perſonalarreſt zu entziehen, zum Fenſter hinaus an einer Waſchleine zwei Stock hoch hinablaſſen.

Selbſt ſein höchſtes Alter erkältete ihn nicht für ſeine Theaterwuth, die Bitten und Abmahnungen ſeiner Familie brachten ihn nicht davon ab**). Man hatte ſchon früher verſucht, ihn zur Annahme einer Hoftheater-Intendanz zu bewegen, damit er in anſtändigen Verhältniſſen ſeiner Neigung leben könne, immer hatte er es verſchmäht, weil er nicht vom Einſpruch eines Hofes oder einer Behörde abhängig ſein wolle, eigentlich wohl: weil geregelte Bühnenverhältniſſe ihm nicht zuſagten. Dem Könige von Dänemark, der ihm ſehr gewogen war, antwortete er auf deſſen Abmahnungen vom Theater: „Majeſtät! mein einziger Wunſch iſt, auf der Bühne zu ſterben."

---

*) Der Leiche des Schauſpielers Block folgte er zu Fuß in ſeiner Gallauniform mit allen Orden, barhäuptig trotz des Regens.

**) Sein Sohn hatte längſt die Güter angetreten, ſeine Tochter war die als Schriftſtellerin bekannte Ida von Hahn-Hahn.

Es iſt wohl zuläſſig, eine ſo merkwürdige Epiſode in der Kunſtgeſchichte gleich an dieſer Stelle bis zu ihrem Ende zu begleiten.

In den vierziger Jahren hat der Graf von Hahn die letzte Epoche ſeiner Prinzipalſchaft betreten. Er übernahm 1842 das Theater in Kiel, ein Jahr ſpäter das in der Vorſtadt St. Pauli in Hamburg, wo er mit der Kobler'ſchen Tänzergeſellſchaft und einer Oper in glänzender Ausſtattung eine kurze Senſation erregte, aber bald wieder von ſeinem Sohne mit einer großen Summe ausgelöſt werden mußte. Trotzdem findet man ihn wieder als Prinzipal im hannover'ſchen Lande umherſchweifend, endlich 1856, den vier und ſiebenzigjährigen Greis, als Director eines Sommertheaters in Sommerhude bei Altona. Da entrückte ihn ein heftiger Anfall ſeines Gichtleidens dem Theater. In Altona von ſeinem Sohne ſtandesmäßig und wohl verſorgt, blieb er auch im Krankenzimmer ſeiner Liebhaberei getreu, ſchrieb zum Zeitvertreib Geſangparthien und Rollen ab, bis man ihn im Mai 1857 eines Morgens vom Schlage getroffen im Bette fand.

Auch dieſe merkwürdige Perſönlichkeit, die mehr von der bunten, äußeren Geſtalt der Schauſpielkunſt gefeſſelt wurde, nicht von dem Geiſt, der ſelbſt in ihrer bettelhafteſten Geſtalt Leben zu athmen vermag, zeigt uns die

Richtung, welche das Bühnenleben genommen hatte. Die Nachahmung des Hoftheaterluxus ruinirte auch die Unternehmungen des Grafen Hahn. Wäre er für die Pflege des eigentlichen Weſens der Schauſpielkunſt ebenſo aufopfernd bemüht geweſen, ſo würden ſeine Mittel hingereicht haben, in kleinen Verhältniſſen Muſterhaftes zu leiſten.

So erſieht man aus den Vorgängen bei ſtädtiſchen wie Privatunternehmungen, daß das Beiſpiel der Hoftheater eine unausweichbare Wirkung auf alle hatte. Der äußere Glanz überwucherte und ertödtete das innere Gedeihen der Kunſt, und wie die Hofintendanz die künſtleriſche Direction hinabgedrückt hatte, ſo war überall die Verwaltung zur Hauptfrage, die künſtleriſche Thätigkeit zu einer untergeordneten geworden.

IV.

Einfluß der Literatur auf die Schauſpielkunſt.

(1830.)

Wenn die Veränderung der Organiſation bei den tonangebenden Theatern der deutſchen Schauſpielkunſt ſo nachtheilig geworden war, behielt ſie denn nicht in ſich ſelbſt Kraft und Mittel zu ſelbſtſtändiger Aufrechthaltung ihrer Würde? Fand ſie zunächſt in der Dichtkunſt, aus der ſie den befruchtenden Geiſt in neuen Stoffen zu empfangen hatte, keine Kräftigung, Sammlung und Erhebung?

Unläugbar iſt, daß in dieſen erſten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts unſre dramatiſche Literatur eine Ergiebigkeit der Production gezeigt hat, wie bisher niemals, aber die beliebte Behauptung: daß große dramatiſche Dichter aus großen Zeitſtimmungen hervorgehen, hatte ſich auch hier nicht bewährt.

Die große Erhebung der Nation in den Freiheitskriegen hatte keine großen Dichter erweckt. Neue Impulſe hat daher die Schauſpielkunſt in dieſer Periode nicht empfangen; indeſſen hat es ihr an merkwürdigen dichteriſchen Talenten und an einer Menge von Anregungen durch ſie ſowohl, wie durch Erneuerung älterer Dichtwerke, niemals weniger gemangelt.

Shakeſpeare hatte ſich in der Schlegel'ſchen Ueberſetzung immer mehr verbreitet, ebenſo die ſpaniſchen Trauer- und Luſtſpiele, dieſe hatten außerdem entſcheidenden Einfluß auf die neueren Schöpfungen ausgeübt. Kleiſt's Werke ſtellten ſich auf der Bühne feſt, wenn auch noch in verkümmerter Geſtalt, Grillparzer brachte ſeine beſten Gedichte, Müllner ſeine letzten. Houwald's ganze ſo beliebte Productionszeit fiel in dieſe Epoche, ebenſo der andern lebenden Dichter, welche ſchon gelegentlich des Berliner Repertoirs aufgezählt worden*), endlich hatte das franzöſiſche Melodram hier ſeine Glanzepoche, und die Fluth der franzöſiſchen Luſtſpiele in Ueberſetzungen von Caſtelli, Hell, Curländer, Blum u. A. war kaum zu dämmen.

Mannichfaltig und reich genug war alſo die dichteriſche Nahrung dieſer Epoche, aber das Neue brachte der Schauſpielkunſt des wahrhaft Gedeihlichen nur wenig.

Die Weimar'ſchen Impulſe waren zu ſtark geweſen, als daß das nachwachſende Dichtergeſchlecht nicht, davon hingeriſſen, alle eigenthümliche Kraft hätte einbüßen ſollen.

---

*) S. 14—20.

Tieck erhob dagegen in ſeinen dramaturg. Blättern, zu Anfang der zwanziger Jahre, ſeine Stimme. „Daß der Götzendienſt mit Schiller's Werken,“ ſagt er, „wie jeder Götzendienſt, unſrer Literatur großen Schaden gethan hat, iſt von Verſtändigen längſt anerkannt und ausgeſprochen worden. Die jüngeren Dichter haben faſt alle ſeinen Ton nachzuſingen verſucht. Hätten ſie nur auch ſeinen tiefen, ernſten Geiſt überkommen! möchten ſie wenigſtens ſeine Luſt am Studium geerbt haben! Aber die Nachahmung beſteht darin, links und rechts, mit vollen Händen Reflexionen und Sentenzen auszuſtreun. Schilderungen, Phantaſien, Bilder, Einfälle erfüllen jenen Raum, der von Liebe, Schmerz, Empfindung und Gedanken ſollte durchdrungen ſein. Späterhin haben ſie dieſe kalte Redſeligkeit mit dem Allegorienſpiel des Calderon verbinden können, ohne von deſſen Begeiſterung etwas zu fühlen; ſie haben ſich mehr von dem elegiſchen Tonfall der Trochäen hinreißen laſſen und haben gefühlt, wie dieſer — eben weil er weniger Geſprächsart hat — deklamatoriſche Schilderungen, umſtändliche Darſtellung leidenſchaftlicher Stimmungen begünſtigt, deren iſolirte, übertriebene Ausmalung man — von undramatiſchen Tönen getäuſcht — weniger klar vernimmt und kritiſch unterſcheidet. Es giebt vielleicht unter den neuſten Autoren Talente, denen es geradezu am leichteſten würde in Stanzen oder gar

Sonetten ein Schauſpiel zu ſchreiben, weil ihnen die noch feſtere Form am ſchnellſten zuführte, was ſie könnten zu ſagen haben. Das Drama würde aber auf keinen Fall dadurch beſſer werden. Alle Künſtelei iſt überhaupt gar nicht ſo ſchwer, als ſie beim erſten Anblick ausſieht. Die ächte Kunſt, die ſich verbirgt, die den Schein des Zufälligen annimmt, die ganz wie Natur erſcheint, iſt weit ſchwerer zu erreichen.“

Aus dieſer Kritik entnimmt man allerdings ſchon, wie ſehr der höhere Inhalt, die lebendig dramatiſche Kraft der menſchlichen Seelenzuſtände in dieſen zum Theil ſchiefen Nachahmungen abgeſchwächt und verweichlicht waren und wie der Nachtheil davon ſich an der Menſchendarſtellungskunſt, gleich einer Rechnungsprobe, erweiſen mußte. Das Weimar'ſche Schönheits-Ideal hatte ſich zu entſchieden in die Form geworfen, der menſchlich ſittliche und Charakter-Inhalt der Goethe-Schiller'ſchen Muſter war darüber der Schauſpielkunſt empfindlich verkürzt worden.

Daß die Nachahmung der ſpaniſchen Dichter hieran den entſcheidendſten Theil haben mußte, thut uns das Urtheil Julian Schmidt's dar, indem er ſagt*): „Calderon hat einen höchſt nachtheiligen Einfluß auf unſre Bühne gehabt. Sein außerordentliches dramatiſches Talent geht in ſeinem äſthetiſchen Eindrucke nicht mit dem ſittlichen Hand in Hand. Die Motive, ſittlichen Grundſätze und Ideale ſeiner Helden müſſen oft abſurd und abſcheulich erſcheinen. Der Charakter der germaniſchen Literatur iſt ſittliche Autonomie, Herleitung der Schuld und des Schickſals aus dem Inneren der Menſchen; der Charakter der romaniſchen Dichter dagegen iſt die Unfreiheit. Sie ſtellen ihrer Poeſie keine ſittlichen Probleme, ſie laſſen nur die überlieferten Regeln an einem beſtimmten Beiſpiele zur Geltung kommen. Ihre Tragik wie ihre Schuld liegt lediglich in den äußerlichen Situationen, von einem Kampfe im Innern der Seele wiſſen ſie nichts, und darum iſt die Leidenſchaft, die ſie darſtellen, nur ein Rauſch, das Schickſal ein Traum, die Verſöhnung ein Act der Gnade, die Entwicklung ihrer Charaktere eine Reihe von Wundern oder auch ein Rechenexempel*). Ihre Figuren ſind ſtereotyp, ihre Ideale geprägte Münzen, ihr Sittengeſetz ein ſinnloſer Katechismus der fixen Idee. Freilich ſchmeichelt ſich dieſe froſtige Welt durch eine bilderreiche phantaſtiſche Sprache und durch den wunderbaren Duft einer glühenden Atmoſphäre, die allen Geſtalten einen zauberiſchen Reiz verleiht, den Sinnen ein, und man ſucht um ſo mehr hinter dieſer räthſelhaften Märchenwelt, je trüber und verworrener ſie ausſieht."

---

*) Geſchichte der deutſchen Literatur ſeit Leſſing's Tode.

---

*) Das ſpaniſche Drama bewahrt hierin ſeinen Urſprung aus dem Myſterium und die Verwandtſchaft mit deſſen früheſten Verhältniſſen zur Schauſpielkunſt. S. Band I. S. 74, dann 87—88.

Was konnte die Schauſpielkunſt bei Reproduction dieſes Dichters und gar ſeiner Nachahmer werden? unter denen wir ſelbſt einen ſo kräftigen, ächt deutſchen Dichtercharakter wie Immermann, in dem phantaſtiſchen Zauber befangen, nur Unfertiges hervorbringen ſehen; unter denen aber die ſchwachen Talente in ihrem romantiſchen Idealismus ebenſo trivial, wie die Nachfolger Leſſing's in der naturaliſtiſchen Richtung geworden waren?*) Zur bloßen Repräſentation und Recitation mußte die Schauſpielkunſt ſich aushöhlen, wenn die tiefſte, redlichſte Wahrheit der menſchlichen Natur darzuſtellen nicht mehr ihre Aufgabe war.

Schon früh haben wir geſehen**), daß das Bewußtſein der ſittlichen Freiheit, der individuellen Zurechnungsfähigkeit, alſo die Kraft des ſelbſtſtändigen Gewiſſens, beſonders befruchtend in den Entwicklungsgang der Schauſpielkunſt eingriff, haben beobachtet, daß darum Dicht- und Schauſpielkunſt vornehmlich im Proteſtantismus gewachſen waren; ſo hängt es denn damit zuſammen, daß gegentheils die Kunſt der Menſchendarſtellung — wie die Menſchheit ſelbſt — ihren Halt verliert, wenn ihr das ſittliche Ideal mit einem bloßen Schönheitsideal ausgetauſcht und ihr die Naturwahrheit verdächtigt wird.

Und die Schauſpieler hatten es jetzt viel ſchwerer als vor hundert Jahren, da Gottſched ihnen die franzöſiſche Manier der Alexandrinertragödien als Ideal auferlegte. Damals hatten ſie doch beſtimmte Muſter vor ſich: die franzöſiſchen Schauſpieler. „Das iſt Schönheit, Erhabenheit, Idealität,“ ſagte man ihnen, „dem ſtrebet nach!“ Sie wußten doch wenigſtens genau, was man von ihnen wollte.

---

*) Man denke an Schenk's Beliſar u. ſ. w.

**) I. Band S. 136.

So glücklich waren die Schauſpieler ſeit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nicht. Die idealen Forderungen der Weimar'ſchen Schule ſind noch heutigen Tages ebenſo viele Streitpunkte in der Aeſthetik, wie mochte man verlangen, daß der an Bildung gänzlich vernachläſſigte Schauſpielerſtand ſie verſtehen, und ſo ſicher verſtehen ſollte, daß er ihnen lebendig ſinnliche Geſtalt zu geben vermöchte! Haben doch die Weimar'ſchen Meiſter ſich ſelbſt nicht einmal ihrer Aufgabe gegenüber zu genügen vermocht, denn ſie geben bei Allem, was ſie der Bühne zumuthen, verſuchsweiſe zu Werke. Welche Verſchiedenheit unter den Schiller'ſchen Stücken und gar unter den Goethe'ſchen, deren faſt keines dem andern in Ton und Auffaſſung gleich iſt! Mit jedem Stück eine neue Welt, mit neuen Weſen, alſo neuen Aufgaben für die Schauſpieler. Dieſe hätten in ihrer Bildung Schiller und Goethe überragen müſſen, um alle die neuen Forderungen prüfen und nur die beſten davon ſich zu Nutze machen zu können.

Die ſittliche Tendenz der Kunſt, als Spiegel der Lebenswahrheit, und die daraus hervorgehende Bedingung der Naturtreue, beide wichtigen Glaubensartikel, die auch dem Kurzſichtigſten einleuchten und dem Begabteſten feſte Stützpunkte auf dem Wege zur wahren Idealität — nämlich zur Darſtellung der edelſten, ſchönſten Natur — bleiben konnten, wurden dem Schauſpieler unter den Füßen hinweggezogen; dagegen ſollte er ſich an den ſchwankenden Begriff eines über die Natur hinausgehenden Ideal's halten*).

Muß eine Kunſt, deren Material die Perſon des Künſtlers iſt, nicht verwirrt werden, wenn ſie von Fleiſch und Blut abſtrahiren und in unbeſtimmbaren Schönheitsregionen einen idealen Leib erlangen ſoll? War es zu verwundern, daß in dieſer Periode die Schauſpieler experimentirten, um das über die Natur hinausgehende Ideal zu erfaſſen und daß ſie zuletzt dahin kamen, es vor allen Dingen in möglichſter Entfernung von der Natur zu ſuchen? Die ſchreiendſte Affectation prunkte nun mit dem Beſtreben zu idealiſiren.

Ueberblickt man die Verwirrung der dramatiſchen Kunſt in dieſer Periode, ſo kann man ſich bei aller Bewunderung unſeres großen Dichterpaares des Erkenntniſſes nicht erwehren, daß der Weimar'ſchen Schule eine zu dauernde Muſtergiltigkeit zugeſchrieben worden iſt, ja daß es ein äſthetiſcher Fehler war, ſie für den Gipfel der Vollendung auszugeben. Man darf ſich vor dem Bekenntniſſe nicht ſcheuen, daß im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts ſchon, die Vernunft der Weimar'ſchen Schule zum Unſinn, ihre Wohlthat zur Plage geworden war.

---

*) Man vergleiche damit, was Bd. III. S. 255—56 von der Weimar'ſchen Schule geſagt iſt.

Die Schauſpielkunſt war — wie die bildenden Künſte in einer etwas früheren Periode — auf eine akademiſche Manier gerathen, und ſuchte ihr Ideal in conventioneller Verallgemeinerung, im Vorübergehen an ausgeführter charakteriſtiſcher Natur. Keine Zeit hat ſoviel inhaltloſe Routine hervorgebracht, als dieſe. Die Formenſeligkeit, in welche die dramatiſche Literatur gerathen war, mußte die Schauſpielkunſt nach ſich ziehen. Wenn die poetiſche Sprache oft nichts, als eine ſchwülſtige Umſchreibung und Umgehung des gewöhnlichſten Gedankens war, wenn der ſinnliche Eindruck wechſelnder Versrhythmen die innere Eintönigkeit verbergen und durch dieſe Annäherung an muſikaliſchen Opernreiz den Hörer gewinnen ſollte, mußte da die Deklamation des Darſtellers nicht auch hohl und leblos und auf bloß ſinnliche Klangeffekte hingedrängt werden?

Hinzu kam, daß der gänzliche Mangel an Schule in Behandlung des Verſes die Mehrzahl der Schauſpieler zu den verkehrteſten Verfahrungsarten brachte. Denn wie ſie ſich anfangs gegen den Vers geſträubt hatten, ſo ſetzten ſie jetzt ihre Ehre darein, ſich im Versſprechen hervorzuthun. Wie man zur Zeit der Neuber mit der Skanſion des Alexandriners zu glänzen ſuchte, ſo hing man ſich nun an die wohlgefällige Spielerei mit wechſelnden

Rhythmen und ließ das Publikum in einem Concerte mannichfaltiger Tonkadenzen ſchwelgen. Man glaubte der Bemühung des Dichters und dem poetiſchen Geſchmacke beſonders gerecht zu werden, wenn man alle Silbenmaaße, Cäſuren, Reime möglichſt hervorhob, gerade als ob der Maler an ſeinen Geſtalten die anatomiſchen, an ſeinen Landſchaften die perſpektiviſchen Hülfslinien ſehen laſſen wollte. Die von der Dichtkunſt hereingeſchleppte Künſtelei machte den Schauſpieler uneingedenk: daß das Kunſtwerk nicht an ſeine Regeln erinnern, ſondern ſie vergeſſen machen ſelle.

Nun war es dahin gekommen, daß allgemein geſchätzte Talente ſo weit ab von der Natur geriethen, daß ſie den Redeaccent von dem wiederkehrenden Tonfalle des Versrhythmus regieren ließen, wodurch Wörter betont wurden, denen es nach dem Sinn der Rede nicht gebührte, ſondern nur weil die Tonkadenz der Deklamationsmelodie darauf fiel. Und weil denn die Tonſpielerei durch die Versſpielerei eingeführt war, warf man unwillkührlich ſelbſt auf die leichten Silben den Geſangaccent. Von erſten Talenten hörte man gĕbĕn, nĕhmĕn, ja um noch mehr Klang zu erzielen: gĕbön, nĕhmön u. ſ. w. ſprechen.

Es konnte nicht fehlen, daß dieſe deklamatoriſchen Unarten auch auf die Proſa-Rede übertragen wurden, ja daß die Tonſpielerei wieder bis zu den abgeſchmackten Hülfsmitteln der älteſten Budenpraxis zurückkam: von den einzelnen Wörtern den Wechſel kräftiger und ſanfter

Töne regieren zu laſſen und überall — die eigentliche Stimmung der Rede mochte ſein, welche ſie wollte — die Wörter: Kraft, Gewalt, Zorn, Haß, Rache u. ſ. w. mit ſtarker oder heftiger Stimme, dagegen: Herz, Liebe, Freude, Gemüth u. ſ. w. mit gerührtem Flötentone zu ſprechen.

Zu allen ſolchen redneriſchen Künſteleien und Verirrungen reizten die Dichter. Jene Monologen in wechſelnden Versmaaßen, jene iſolirten Schilderungen, die Paradeſtücke der Erzählungen, die Gebete, die aus dem dramatiſchen Dialog hervortretenden lyriſchen Ergüſſe oder Effektſtellen*), die eingeſtreuten Sonette gar, die nach Calderon's Beiſpiele von Körner, Klingemann, Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach u. ſ. w. geboten wurden — ſind ſie nicht förmliche Virtuoſenſtücke für den Deklamator? Sind ſie nicht den Arien der Oper zu vergleichen, iſolirt wie dieſe aus dem Recitativ hervortretend, ganz geſchickt, gelegentlich hinweggelaſſen oder wo andershin eingelegt zu werden?**) War es dem Schauſpieler nicht zu verzeihen, wenn er ſich dieſe Effectſtücke zu Nutzen machte und darüber das eigentliche dramatiſche Leben ebenſo vernachläſſigte, als es die Dichter gethan?

---

*) Wie die in der Ahnfrau: „Ja ich bin's Du Unglückſel'ge“ u. ſ. w.

**) Welch bedenkliches Beiſpiel hatte Schiller mit den Monologen der Beatrice und der Maria Stuart, in Don Manuel's Einkaufsbeſchreibung, ſelbſt mit Max Piccolomini's Rede vom Frieden gegeben!

Das unverſtandene Weimar'ſche Ideal hatte die Schauſpielkunſt um die charakteriſtiſche Kraft und Naturtreue gebracht, die allein ſie ſtark machen konnte, Leſſing's ehrenvoller Aufforderung zu genügen und für den Dichter zu denken, wo dieſem etwas Menſchliches widerfahren war — alſo wie Schröder und Fleck bei Darſtellung des König Philipp und des Wallenſtein, nur die Charaktere, nicht ihre Rhetorik hervorzuheben.

Gerade in den Dichterſchwächen ſuchte die Schauſpielkunſt jetzt ihre Stärke, im Nachtheil der Weimar'ſchen Schule ihren Vortheil. Die Rollen des Philipp, beſonders die des Wallenſtein, wurden jetzt von den angeſehenſten Darſtellern in zahlreiche tönende Deklamationsſtellen zerlegt, um jede bis zu einem Klatſcheffecte aufzubauen.

Der Weimar'ſchen Schule getreu, begrenzte man das Idealiſiren auf die Tragödie und das Versſtück. Man hatte ſich einen beſonderen poetiſchen oder tragiſchen Ton angeeignet, in dem denn auch die geringfügigſten Dinge geſprochen wurden; es wiederholten ſich die Manieren aus den Haupt- und Staatsactionen, wie aus dem franzöſiſchen Alexandrinerpathos.

Um ſo ſtylloſer erſchienen dann die größeren Vorſtellungen, in denen Talente, welche zumeiſt im Luſtſpiele beſchäftigt waren, und die ihren natürlichen Ton nicht aufgaben, ſich zu betheiligen hatten.

Merkwürdig, daß gerade im Wiener Burgtheater, wo das bürgerliche Stück und das Luſtſpiel noch immer in einer Vollendung anmuthiger Natürlichkeit geſpielt wurde, und unter Schreyvogel's Augen, im ernſten Drama der Deklamationseffect des gedehnten Crescendo ſich zu bilden begann, welcher wegen ſeiner wohlerprobten Wirkſamkeit bis in die neueſte Zeit ausgebildet und verbreitet worden iſt.

Der Anlaß dazu iſt wohl Sophie Schröder zuzuſchreiben, welcher es in der zweiten Hälfte ihrer Laufbahn wie Eßlair, oder wie faſt allen Meiſtern in allen Künſten erging, daß ihre ſchönſten Effecte zuletzt zur Manier ausarteten. Nun aber lehrt leider die Erfahrung, daß das Publikum den Virtuoſen erſt dann auf die höchſte Woge des Beifalls hebt, ſobald er anfängt manierirt zu werden, weil das wahrhaft Schöne, anſpruchslos Natürliche bei Weitem nicht ſo ſehr zum Beifall reizt, als die über die Natur hinaus, auf ſtarken Reiz und Effect gehende Manier, in deren deutliche Aufforderung zum Beifall ſich auch das Publikum viel bequemer zurecht findet. So verlockte denn auch die ſtürmiſche Bewunderung, welche Sophie Schröder in Wien erwarb, ihre Kunſtgenoſſen zur Nachahmung.

Bei ſo kräftigen und lebenswarmen Talenten nun, wie Sophie Schröder, Anſchütz, Kunſt, Rott und

Sophie Müller, einem ſo ſinnlichen und gemüthvollen Publikum gegenüber, unterſchied ſich dieſe Deklamationsmanier von dem kalten, förmlichen und monotonen Charakter, der ſich von Weimar aus verbreitet hatte; in Wien bekam ſie wärmere Accente, einen empfindungsvoll gemeinten Tonfall.

Man wußte ſich ſehr viel damit, daß man die vornehme, imponirende Prätenſion von kalter, griechiſcher Idealität verſchmähte, aber man verfiel ſtatt deſſen in eine Koketterie mit dem Ausdruck von Gemüthswärme, Innigkeit und Leidenſchaft.

Die Wiener Manier jagte viel mehr dem Beifall nach als die Weimar'ſche, ſie war populär, dem Geſchmack der Maſſen ſchmeichelnd, während jene urſprünglich ſich gelehrt und ariſtokratiſch geberdete. Die Wiener Manier baut den Vortrag der Sentenzen, Maximen und lyriſchen Ergüſſe der modernen Tragödie ſo effectvoll auf und gipfelt ſie ſo geſchickt zum Beifallsſignal, daß ſie die Darſtellung zu einem Virtuoſenconcert von ſogenannten ſchönen Stellen macht, von brillanten Momenten, deren recht viele hervorzubringen für ein Zeugniß künſtleriſcher Trefflichkeit gilt, weil es eine ebenſo große Anzahl von Applauſen einträgt. Das Publikum, ,,immer zufrieden, wenn es nur gereizt wird,'' nimmt eine Reihe von rhetoriſchen Kunſtſtücken willig anſtatt deſſen an, was es von der Kunſt der Menſchendarſtellung eigentlich zu fordern hätte. Zufrieden, wenn ihm Beifall abgelockt wird, mißt es ſeltſamer Weiſe nach dem Maaße des eignen Beifalls — den es bei ruhiger Ueberlegung oft wieder zurücknehmen möchte — den Werth der Kunſtleiſtung. Dieſen Beifall aber lockte die Wiener Deklamationsmanier beſonders durch ein Mittel hervor, das noch von Iffland datirte: die *Dehnung* nämlich.

Die Sache iſt genauerer Erörterung werth. Es iſt natürlich, daß der Sprechende, wenn er in ſeiner Rede etwas hervorzuheben hat, auch ſeine Stimme erhebt, den Ausdruck ſteigert, wenn er zu Ende der Rede mit einem beſtimmten ſummariſchen Eindruck abſchließen will. Erregung des Gefühles dabei, Begeiſterung, leidenſchaftliche Bewegung gar, werden eine noch größere und äußerſte Steigerung hervorbringen. Gewöhnlich nun wird die Rede dadurch befeuert, beſchleunigt werden, oft bis zum Sturm der Eile und des Ueberſtürzens der Worte. Auf dies Naturmotiv geſtützt überboten von jeher die Schauſpieler, um Effect zu machen, oft ihre Stimme bis zum Ueberſchreien, die Befeuerung der Rede bis zur künſtlichſten, athemloſen Geſchwindigkeit, bis zum Ueberpoltern in Undeutlichkeit und Krafterſchöpfung; wie Leſſing es in der Dramaturgie rügt.

Iffland aber, deſſen mangelhafte Begabung für das Trauerſpiel ihn zur Erfindung ſo manchen Auskunftsmittels trieb, vermochte dieſer Verwöhnung der Darſteller wie des Publikums nur ein Extrem entgegenzuſtellen, um Eindruck zu machen. Seine Kurzathmigkeit ließ die leidenſchaftliche Beſchleunigung der Rede nicht zu, ſo verfiel er auf ihre Dehnung*). In der Wirklichkeit wird die Rede in ſolchen Stimmungen, in denen der Sprecher ſelbſt hingeriſſen iſt, nicht gedehnt, gleichviel! Iffland wußte, daß das Publikum immer zufrieden iſt, wenn es nur gereizt wird, daß Eiſeskälte ebenſowohl auf den menſchlichen Organismus reagirt, als Gluthhitze, und ſteigerte alſo ſeinen Vortrag da durch Dehnungen, wo dies bisher in Beflügelung der Worte geſucht worden war. Der Erfolg war derſelbe: Applaus.

Auch hierin war der Nachtheil ſeines Beiſpiels dauernder geweſen als der Nutzen ſeiner Lehren. Nicht als ein Auskunftsmittel hatte Sophie Schröder den Effect der Dehnung ſich angeeignet, ſondern zur Bereicherung des Arſenales ihrer hinreißenden rhetoriſchen Wirkungen; verführte aber die Gewalt ihrer Stimme dabei ſchon zur Nachahmung, ſo hatte man auch ſehr bald ausgefunden, daß die Dehnung der Effectſtellen ungleich weniger Kraftaufwand erfordert, als die Befeuerung, und daß die Wirkung gleichwohl unfehlbar. Viel ſicherer als durch natürliche Erwärmung des Vortrags wird das Publikum durch deſſen Breiterwerden darauf vorbereitet, daß es jetzt aufmerken ſolle: es komme ein Effect, der nun den Ohren ſich ebenſo gewiß aufdrängt, wie auf einem Bilde dem Auge der breite Pinſelſtrich einer outrirten Lichtwirkung. Ja, gilt es den Schluß einer Rede zu ſteigern, ſo wächſt die Dehnung immer mehr, die Wörter werden immer gewichtiger, jede Sylbe wird ſchwerer als die andere, der Ton ſteigt immer höher — immer höher — immer breiter — bis endlich — das Schlußwort centnerſchwer hinabſtürzt und den Einſchlag des Beifalls, durch dieſe unwillkürliche akuſtiſche Reizung, herbeiführt. Bei dieſem Seiltänzermanöver ſieht die Menge den rhetoriſchen Equilibriſten das Seil hinaufgehen, die Fahnen breiter und immer breiter ausſchwingen, mit dem letzten breiteſten Auswehen hinabwerfen, das Kunſtſtück iſt zu Ende, der Triumphator ſteht oben — welches Publikum klatſchte da nicht in die Hände! Eine Analogie dieſes Effectes findet ſich in der neueren Muſik: Beethoven kann für deſſen Erfinder gelten: Das Breiterwerden des Rhythmus, in Verdoppelung des Notenwerthes beim Crescendo, gehört zu ſeinen ſchönſten Wirkungen. Daß ſie in der neuen Oper verwendet worden, iſt natürlich, in der Redekunſt ſteht ſie als ein Operneffect da.

---

*) III. Bd. S. 297.

So hatte die pathetiſche Deklamation in Wien eine ſinnlich-gemüthliche Schminke bekommen, war jedoch dadurch um nichts natürlicher und lebendiger geworden.

Der Aufmerkſamkeit Schreyvogel's kann die Gefahr davon nicht entgangen ſein; warum er auf die künſtleriſche Technik nicht leicht einwirken konnte, iſt ſchon beſprochen*) und als dieſe Manier in ihre volle Blüthe trat, wurde er entfernt.

---

*) S. 89—90.

Aber die hier aufgeführten Uebel waren es nicht allein, welche auf dem Sprachgebiete der Schauſpielkunſt durch die herrſchende Richtung in der dramatiſchen Literatur entſtanden; auch der Hang zum Fremdländiſchen ſollte deren bringen. Ahmten unſre Dichter ſchon Shakeſpeares und Calderons Periodenbau in ihren Originaldichtungen nach, ſo ſuchten ſie um ſo mehr beſondern Ruhm darin: bei allen Ueberſetzungen die fremdländiſchen Sprachformen ſo genau als möglich wiederzugeben und darüber der deutſchen Sprache Gewalt anzuthun; der Schauſpieler zerbrach ſich faſt die Zunge über den geradebrechten Periodenbau und vermochte dennoch nicht die Rede zu verſtändlichen.

War man im vorigen Jahrhundert beim Nationaliſiren der ausländiſchen Dramen platt geworden, ſo wurde man jetzt bei der ausländiſchen Verkünſtelung der Sprache abſurd, und die Schauſpielkunſt büßte hierbei unendlich mehr ein, als bei jenem Verfahren; ſie verlor immer mehr an geſundem nationalem Boden. Sogar im Luſtſpiele ſollte ihr derſelbe nicht mehr die altgewohnte reiche Nahrung der Naturwahrheit bieten, im Luſtſpiele, von dem Lichtenberg ſagt: daß Publikum und Schauſpieler immer am meiſten darin zu Hauſe ſeien.

Auf dieſem Gebiete war man in der Richtung verblieben, die Kotzebue angegeben, und alle Uebel, die ſich ſchon am Schluſſe des vorigen Jahrhunderts damit angekündigt*), hatten fortgewuchert. Das Gebiet des Charakterluſtſpiels, von Molière und Holberg eröffnet, auf dem Leſſing das Muſter der Minna von Barnhelm aufgeſtellt, dies Gebiet war faſt verödet. Die Stücke dieſer Dichter, ſowie ihrer Nachfolger: Schröder und Iffland, waren von den Bühnen um 1830 — mit Ausnahme des Wiener Burg- und des Hamburger Stadttheaters — verſchwunden. Man verſtand ſie nicht mehr zu ſpielen, nicht zu ſehen. Nach franzöſiſchen Muſtern waren überraſchende Verknüpfung der Handlung, Reiz der Situation und leichte witzige Converſation als allein geltende Elemente der Comödie übrig geblieben. Die gediegeneren Autoren dieſer Gattung: Conteſſa, Schall, Steigenteſch, Müllner, Ludw. Robert waren um das Jahr 1830 auf dem Repertoir höchſt ſelten geworden; was ſich darauf erhielt, waren möglichſt genaue Copien Kotzebue's, ſo die von Töpfer, Bauernfeld, Holbein, Karl Blum, Vogel, Lebrün, Clauren u. A. Die abgeſchwächten Charakterzeichnungen konnten nur durch höchſtbegabte Darſteller zu wirklich individuellem Leben ſelbſtſchöpferiſch ergänzt werden**). Die Mehrzahl der mittleren oder unerfahrenen Talente ſuchte vergebens bei den Dichtern des Tages anregende und zurechtführende Aufgaben.

---

*) III. Bd. S. 224—30.

**) Wie durch Ludwig Devrient ſ. S. 27.

Der Mangel an durchgeführter Charakteriſtik, an friſchen Naturmotiven — die nur wiederaufgewärmte Theatergeſtalten und Wirkungen erſetzen ſollten — drehte die Darſtellung ſämmtlicher Rollenfächer in einem Kreiſe von theatraliſchen Conventionen herum. Nicht das Leben ſpiegelte das moderne Luſtſpiel ab, ſondern nur Reflexe ſchon dageweſener Spiegelbilder. In einer Periode, in welcher Clauren der beliebteſte Autor war, konnte die Schauſpielkunſt aus der Luſtſpielliteratur keine Krafterneuerung ſchöpfen. Die Darſtellung wurde hohl, wie die des Trauerſpiels, eine gewandte verallgemeinernde Routine, geſuchte komiſche Effecte und Karikaturen bezeichneten hier die Idealitätsperiode, wie in der Tragödie die Deklamationsmanier.

Aber es ſollte noch Schlimmeres dazu kommen.

Deutſchland hatte das politiſche Joch der Franzoſen abgeſchüttelt, doch das ihres leichtfertigen Geiſtes nahm das deutſche Theater wie eine Zierde auf ſich. Das Luſtſpielrepertoir war ganz vorbereitet, ſich den durch Scribe jetzt lebhaft bewegten Productionen der Pariſer Boulevardstheater zu öffnen, die nun wie ein Heuſchreckenſchwarm auf alle unſre Bühnen niederfielen. Tieck ſagte davon: „Dieſe frivolen Schriftſteller der Franzoſen, die täglich dem überſatten und ſtumpfen Gaumen des Publikums etwas Neues liefern ſollen, nehmen in Eil und Uebereilung zu allen Mitteln, die ihre Imagination anbietet, ihre Zuflucht. Bald iſt es liberale Oppoſition, ſo viel ſie die Polizei umgehen können, bald grobe Schmeichelei des Hofes, heut eine Wundergeſchichte, morgen eine anſtößige Begebenheit, dann ein Geklätſch der Stadt, eine neue Verordnung, eine Anecdote, Hoffnung und Furcht, Krieg und Friede, was nur eben ein Intereſſe — ſei es auch nur auf achtundvierzig Stunden, ſei es ſelbſt nur bei den oberflächlichſten und gemeinſten Menſchen — erregen kann, alles das wird ergriffen, um daraus ein Theaterſtück mit oft ſehr eindeutigen Zweideutigkeiten zu arbeiten, um zu leben, Geld einzunehmen, und es morgen — die leichtſinnigen Zuſchauer ſowohl als die Dichter — zu vergeſſen.

„Aber wir Deutſche geben uns dazu her, uns alles dies in ſchlechten Ueberſetzungen vorſpielen zu laſſen, ohne die Schauſpieler zu beſitzen, für deren beſondere Fähigkeiten oft dieſe Stücke geſchrieben ſind, ohne daß uns die Armuth durch das Verſtändniß der Localbeziehungen und witzigen Anſpielungen gewürzt würde, und ohne dieſen matten Producten, — wie der Pariſer es vermag — in beſſeren Theatern ausweichen zu können.

„Und je leichter und unbedeutender die Stücke, um ſo ſchwerfälliger und undeutſcher die Ueberſetzungen. Oft kaum über die Lippen zu bringen iſt das vorgebliche Deutſch, in welchem ſie ſich vernehmen laſſen. Wie könnte aber auch die Eil, mit der jeder der Verdeutſcher dem andern voranlaufen will, ſich die Zeit laſſen gut und mit Vorbedacht zu übertragen, die Stücke ſelbſt zu ſonden? In mehr als einer Stadt erwartet man die Poſt, um ſchnell, ſchnell die erſte Scene zu übertragen, wenn man vielleicht die letzte noch nicht kennt.“

So wurde dem deutſchen Publikum auch im Theater das Neueſte aus Paris gezeigt, wie man ihm die Kleidermoden brachte. Es geſchah dies in Vorſtellungen, welche weit hinter den franzöſiſchen zurückſtehen mußten. Denn die Pariſer Theater haben wirklich den Vorzug, welchen ihnen Richard Wagner zuſpricht: „Vollkommene Originaltheater zu ſein, bei deren Productionen Zweck und Mittel, wie deren Uebereinſtimmung, genau in Betracht gezogen werden.“ Was dort aufgeführt wird, iſt gerade nur für dieſes Theater, ſeine Richtung, ſein Perſonal, ſeinen Ton und ſein Publikum erfunden. So beſtimmt iſt dort der innere Zuſammenhang der in der Dramatik wirkenden Elemente begriffen *).

Und von ſo begünſtigten Theatern nahm Deutſchland das Unbedeutendſte ihrer Vorſtellungen: ihre Gedichte herüber, löſte den Reiz der witzigen Vaudeville's in geſprochene Proſa auf, tilgte alle Localfarben und mußte die meiſten Anſpielungen fallen laſſen. Die Rollen,

---

*) Einen ſo vollkommen geſchloſſenen Charakter, wie die Pariſer Theater, hatte in Deutſchland nur das Leopoldſtädter Theater in Wien.

welche den Pariſer Darſtellern auf den Leib geſchrieben waren, in denen ihre Perſönlichkeiten, Virtuoſenforcen, ja ihre Mängel benutzt waren, ſollten nun deutſchen Schauſpielern gelingen. In Paris wurde ein ſolch unbedeutendes Stückchen mit 12 bis 15 Proben zur äußerſten Präciſion, Glätte und Eleganz des Enſemble's gebracht, das nun in Deutſchland mit höchſtens drei Proben nur in den nothdürftigſten ſceniſchen Zuſammenhang kam. Nimmt man die Angely'ſchen Bearbeitungen aus, welche einige dieſer Vaudeville's für das Königſtädter Theater in Berlin vollſtändig localiſirten, ſo dienten die übrigen nur dazu, die deutſchen Schauſpieler mit nachläſſiger Flüchtigkeit und oberflächlicher Routine aus einer Neuigkeit in die andre zu jagen, an deren keiner das Talent wachſen oder ſich bereichern konnte. Ein bloßer Tagesverbrauch der künſtleriſchen Kräfte.

Selbſt die ausgeführteren, oft mit vielem Talent geſchriebenen franzöſiſchen Luſtſpiele wirkten nicht zur eigenthümlichen Entwicklung der deutſchen Kunſt, weil ſie auf eine durchgeführte Darſtellung von Schwächen, Leidenſchaften, Charakteren nicht ausgingen, überall mehr durch Situationen und epigrammatiſchen Dialog wirkten und von den menſchlichen Zuſtänden nur den Schaum vom Becher abſchöpfen wollten; und dies wohl noch mit einer Frivolität, welche Zucht und Sitte der bürgerlichen Geſellſchaft unterwühlten.

Noch zu keiner Zeit in der ganzen Kunſtgeſchichte war bisher die Schauſpielkunſt ſo zum bloßen Modezwecke und zur Geſchmacksvergiftung gemißbraucht worden.

Es fehlt nur noch, das franzöſiſche Melodrama zu nennen, um den Ring des literariſchen Einfluſſes zu ſchließen, an dem die Schauſpielkunſt krankte.

Dieſe Gattung hatte ſeit ihrem Erſcheinen mit Rouſſeau's Pygmalion*), ſich nur in ganz vereinzelten Vorſtellungen erhalten; jetzt, wo das franzöſiſche Drama der Despotie des unnatürlichen Canons in der Tragödie loszuwerden trachtete, kamen — als Vorläufer der Schreckensepoche unter Victor Hugo und Dumas u. ſ. w. — die Criminalgeſchichten auf die Boulevardstheater; die begleitende Muſik mußte den Nervenreiz der gewaltſamen Vorgänge, die Spannung, die Furcht und den Schrecken verſtärken. Es handelte ſich dabei nicht, wie bei dem älteren Melodram, um Entfaltung plaſtiſcher Schönheiten.

Dieſe Melodramen gingen ebenſo wie die Mordſpektakel des 17. Jahrhunderts**) auf übermannende, packende, und Entſetzen erregende Wirkungen aus, ſie vermieden ſichtbare Folter- und Blutſcenen nur, weil der weichlicher gewordene Sinn des Publikums dieſe nicht mehr ertrug. Daß es in dieſen Dramen ebenfalls nicht auf durchgeführte Charaktere, auf natürliche Uebergänge in den Scelenſtimmungen ankam, ſondern auf grelle, graſſe und unvermittelte Effecte, liegt am Tage. Die Schauſpielkunſt mußte hier zur Uebertreibung genöthigt werden, die gewöhnliche Begleiterin innerer Leere und Lebloſigkeit.

---

*) Band II. S. 252.

**) Band I. S. 170.

Ein ſchlimmes Reſultat, das uns die Ueberſchauung des Literatureinfluſſes dieſer Periode liefert, in der Leſſing's Richtung, die deutſche und natürliche, verlaſſen war. Wir ſehen die Schauſpielkunſt von der Verstragödie zur Declamationskünſtelei geführt, vom Original- wie Ueberſetzungsluſtſpiele auf dem Kotzebue'ſchen Verflachungswege erhalten, in hohler Routine das Hergebrachte durch Uebertreibung würzend und endlich durch das Melodram in's Fratzenhafte geriſſen. Dieſe Verlockung zum falſchen, vortheilbringenden Effect, wie empfänglich mußte ſie die Künſtler gerade bei den obwaltenden theatraliſchen Verhältniſſen, bei der kunſtfremden Leitung finden!

Die Gerechtigkeit fordert, von dieſem nachtheiligen Einfluſſe der modernen Literatur einzelne Erſcheinungen derſelben auszunehmen, voran die reiferen Gaben Grillparzer's, des bedeutendſten Dichters dieſer Periode, wie ſehr dabei auch zu bedauern iſt, daß auf dem beengenden und entnervenden Boden Wien's — dieſem Capua ſiegreicher Dichterkraft — ſein Talent der Bühne nicht erfüllte, was es in Sappho, Medea und Ottokar verheißen. Ebenſo muß die Betrachtung bei dem Schriftſteller verweilen, welcher beinahe zwei Decennien lang das deutſche Repertoir beherrſchte, und durch den Charakter ſeines Wirkens, ja ſelbſt durch ſeine Mängel, vortheilhaft auf die Schauſpielkunſt dieſer Epoche reagirte.

Ernſt Raupach, von dem hier die Rede iſt, wurde zunächſt um ſeiner Vielſchreiberei willen angefochten, und unläugbar iſt es, daß er durch dieſe Ueberproduction den Werth ſeines Talentes und deſſen dauernde Wirkung ſehr beeinträchtigt hat, aber er dämmte auch dadurch die vollſtändige Ueberſchwemmung mit franzöſiſchen Stücken, der die deutſche Bühne verfallen ſchien. Aus dieſer beſtimmt ausgeſprochenen Abſicht benutzte er ſein am Berliner Hoftheater erlangtes Anſehen, um faſt alle vier Wochen eines ſeiner neuen Stücke auf das Repertoir zu bringen, von wo aus ſie ſich raſch verbreiteten und den Ueberſetzungen den Raum verwehrten. Um dieſes Manövers willen muß ihm dieſe Vielſchreiberei als ein Verdienſt angerechnet werden, dies um ſo mehr, wenn man betrachtet, daß ſeine Stücke durchaus deutſchen Geiſtes waren, daß er ſelbſt in ſeinen Luſtſpielen und Poſſen ſich fern von franzöſiſchen Muſtern, viel eher zu den ſtammverwandten Shakeſpeare's und Holberg's, hielt. Allerdings ging ſein Bemühen dahin, ſich auf der Woge des Tagesbeifalls zu erhalten, er verſuchte ſich deshalb in allen Gattungen, benutzte alles, was gefiel; aber in ſeinen meiſten und hauptſächlichſten Unternehmungen hat er der Schauſpielkunſt nur würdige, ja großartige Gegenſtände zur Behandlung gegeben, ſie ihres erhabenen Berufes eingedenk erhalten.

Man nannte Raupach oft den modernen Kotzebue und hat ihm damit faſt ebenſo ſehr geſchmeichelt, als zu nah gethan. Er beſaß nichts von Kotzebue's Leichtigkeit, Gewandtheit und Grazie, dagegen iſt er rein von deſſen verunſittlichendem Einfluſſe, von der Verflachung in der Charakteriſtik und überall hat er auf den Gedankeninhalt, auf das Tiefbedeutende der Dinge hingewieſen.

Wenn er in Einzelfällen auch der literariſchen Mode Conceſſionen gemacht, ſo hat er doch durch den Geſammtcharakter ſeiner Werke, wie gegen den franzöſiſchen Geſchmack, ſo auch gegen die verſchwebelnde Romantik und die falſche Idealität ein Gegengewicht abgegeben; und gerade durch das, was man an ihm vermißte. Die Verſtandespoeſie, die trockne Profeſſorlogik ſeiner Diction, die man ihm vorwarf, brachte die Schauſpielkunſt in Etwas aus dem Rauſche des Deklamationsgeſanges zur nüchternen Vernunft des Sprachgebrauches zurück.

Auch gab er wieder das erſte Beiſpiel von einem naturgemäßen Anſchluſſe an die Schauſpielkunſt, von dem Beſtreben: von ihr ſelbſt zu lernen, wie der Dichter ihr zu Hülfe zu kommen, ſie zu fördern, zu erheben habe. Er folgte hierin nur Leſſing's Beiſpiele und dem praktiſchen Erfahrungsreſultate Goethe's in ſeinem Alter, welches dieſer in ſeinen letzten Lebensjahren gegen Eckermann dahin ausſprach: „Ein Stück auf dem Papier iſt gar nichts, der Dichter muß die Mittel kennen, mit denen er wirken will, er muß ſeine Rollen den Figuren auf den Leib ſchreiben, die ſie ſpielen ſollen.“

Ein Syſtem, das Shakeſpeare und Molière augenſcheinlich bis auf's Wort befolgt haben, Raupach nur mit großem Vorbehalt beobachtete. Nichtsdeſtoweniger hat man Raupach deshalb zu blamiren geſucht, als ſchriebe er nur Virtuoſenſtücke den Berliner Schauſpielern zum Munde, während ganz beſtimmt nachzuweiſen iſt, daß er die Talente nicht nur benutzt, und ſich ihnen accommodirt, ſondern durch ſeine Aufgaben ihre Entwicklung und Erweiterung entſchieden gefördert hat. Zweifellos ſteht dies in Bezug auf Frau Crelinger, auf Lemm, Eduard Devrient u. A. feſt. Seine heftigſten Verfolger dagegen haben ſpäter im Uebermaaße gethan, weſſen ſie ihn beſchuldigt.

Daß aber ein Dichter von ſo angefochtener Stellung in der Literatur, von ſo vorübergehendem Renommé wie Raupach, als ein beſonderer Wohlthäter für die Schauſpielkunſt anerkannt werden muß, beweiſt, wie wenig dieſe überhaupt von der Literatur dieſer Periode empfangen hat. Daß man Raupach ſeinen Anſchluß, ſeine Verſtändigung mit der Schauſpielkunſt zum Vergehen anrechnen konnte, deckt den fortzeugenden Keim zu vielen Uebeln dieſer Epoche auf: es war die durch die Weimarſche Schule wieder aufgeriſſene alte Spaltung zwiſchen dem gelehrten und dem Volksdrama, zwiſchen Literatur und Schauſpielkunſt*).

Seitdem Goethe und Schiller der Dichtkunſt die

---

*) Band III. S. 237.

Suprematie über die Schauſpielkunſt erworben hatten, glaubten die Schriftſteller ſich zu jedem Mißbrauch dieſes Verhältniſſes berechtigt und nahmen vor allen Dingen die abgeſonderte vornehme Stellung des gelehrten Drama's wieder ein. Goethe und Schiller hatten bei ſo vielen ihrer dramatiſchen Gedichte auf deren Aufführbarkeit nur ſecundäre Rückſicht genommen, Goethe bei dem größten ſeiner Werke „Fauſt“ ganz von der Bühnenrealität abgeſehen. Ludwig Tieck hatte in ſeinen dramatiſchen Gedichten die Schrankenloſigkeit liebenswürdig, Grabbe die Ungeheuerlichkeit und die Fratze imponirend gemacht, und die Behauptung war immer noch nicht widerlegt: daß es nur auf die angemeſſene Darſtellung ankomme, um dieſe Gedichte der Bühne zu gewinnen. Der formelle Zwang, welcher in Weimar über die Schauſpielkunſt gelungen war, ließ ſich immer noch als Muſterſchule empfehlen, und ſo hielten denn die meiſten Schriftſteller es unter ihrer Würde, ſich über die Natur der Schauſpielkunſt, ihre Erforderniſſe und Bedingungen Aufſchluß zu verſchaffen; oder nur auf den lebendigen Pulsſchlag des Volksantheils zu achten, der ſich vor der Bühne ſo verſtändlich äußert. Das gelehrte Studium, die Nachahmung fremder Muſter, die unſre dramatiſche Literatur ſo vielfach irregeleitet, waren wieder ihre Grundlage geworden; das Bücherdrama ſtand mehr als jemals in Flor. „Auf einem Abwege“, ſagt Weſt (Schreyvogel) in ſeinen dramaturgiſchen Briefen, „auf welchem Geiſter von Goethe's und Schiller's überlegener Urtheilskraft, Verirrungen nicht vermeiden konnten, mußten Köpfe von weniger Geiſtesſtärke und Selbſtſtändigkeit nothwendig in's Ungereimte und Geſchmackloſe verfallen, bis endlich der große Haufe unfähiger Nachahmer in ſeinen ebenſo geiſt- als formloſen Produkten, die Gipfel des Unſinns und der Abgeſchmacktheit erſtieg. Von dem Zeitpunkte an, wo eine Kunſt ſich von ihrer natürlichen Beſtimmung entfernt und die Gegenprobe der praktiſchen Anwendung verſchmäht, muß ſie in das Willkürliche und endlich in das ganz Zweckwidrige ausarten *)."

Aber nicht genug, daß auf dem unfruchtbaren Abwege des Bühnendrama's, der Schauſpielkunſt manch ſchöner poetiſcher Stoff verloren ging, die Schriftſteller glaubten ſich auch zu der Prätenſion berechtigt, daß ihre — ohne Rückſicht auf die Bühne gefertigten Gedichte — dennoch von derſelben verlebendigt werden ſollten. Hatten ſie ſich doch jetzt gewöhnt, die Schauſpielkunſt nur als eine Vermittelung der literariſchen Intereſſen, als einen Herold des Dichterwortes, als ein bloßes Organ der Veröffentlichung, gleich der Buchdruckerpreſſe, zu betrachten. Hörte man doch nun die Behauptung: die Theater ſeien weſent-

---

*) „Das Willkürlichſte wurde den Dichtern nun zum Nothwendigſten; je unabhängiger von den Bedingungen der ſinnlichen Erſcheinung, deſto mehr durfte die Dichtkunſt ſich nur dem Sichſelbſtwollen, der abſoluten Selbſtbewunderung überlaſſen." (Richard Wagner.)

lich für die Dichtkunſt errichtet, ſie müßten alſo auch jedem dichteriſchen Verſuche zu Dienſte ſtehen; es ſei das Zeugniß eines unpoetiſchen Kopfes, einer bloß empiriſchen Praxis, wenn man ſich nach den Bedingungen der Bühne und der Schauſpielkunſt — die man nur materielle Bedingungen nannte — richte; im Gegentheile habe nur Schauſpielkunſt und Bühnenpraxis ſich in die Forderungen der Dichtkunſt zu fügen, die aus höherer, abſoluter Berechtigung ſtamme. Man bürdete damit der Schauſpielkunſt eine Menge der thörichteſten und abgeſchmackteſten Arbeiten auf, die, wie ſchnell ſie auch — kaum genannt — wieder vom Repertoir verſchwanden, doch die Begriffsverwirrung und die Abſpannung unter den Darſtellern vermehrte, welche ſich in der That zu bloß mechaniſchen Kunſtmitteln oder gar durch die Autoren zu dem Gebrauch erniedrigt ſahen, den der Chemiker von Kaninchen und Katzen macht, indem er an ihnen den Grad der Unſchädlichkeit ſeiner Präparate probirt*).

Die Hofintendanz war ihrer Natur nach weder geeignet noch geneigt, die Schauſpielkunſt gegen dieſen Mißbrauch zu ſchützen. Sie war nachgiebig gegen die Autoren aus Furcht vor journaliſtiſchen Angriffen derſelben, auch lag es wenig im Intereſſe ihrer Autorität, die ſelbſtſtändige

---

*) Seydelmann ſchreibt: „Ach was für Zeug muß man oft hinunter kauen und den Köchen gegenüber noch lächeln und ſich glücklich preiſen.“

Eigenthümlichkeit der Schauſpielkunſt anzuerkennen, und ſo wehrte nichts, daß die Dichtkunſt als der abſolute Inhalt, als der einzig ſchöpferiſche Geiſt in der dramatiſchen Kunſt proklamirt wurde.

Wie der geſchichtliche Entwicklungsgang dieſer Behauptung entgegenſteht, faßt Richard Wagner treffend zuſammen: „Aus der Genoſſenſchaft der Darſteller war der dramatiſche Dichter naturgemäß hervorgegangen; in thörichtem Hochmuthe wollte er ſich nun über ſeine Genoſſen erheben und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für ſich hinter dem Gelehrtenpulte, das Drama denen dictiren, aus deren freiem Darſtellungstriebe es doch einzig erwachſen, und deren gemeinſamem Wollen er nur die einigende und bindende Intention zuweiſen konnte. So verſtimmte der Dichter — der den künſtleriſchen Lebensdrang beherrſchen, nicht mehr nur ausſprechen wollte — die zu dienenden Sclaven erniedrigten Organe der dramatiſchen Kunſt. Wie der Virtuos die Taſten des Claviers auf- und niederdrückt, ſo wollte der Dichter nun das aneinandergefügte Schauſpielerperſonal wie ein hölzernes Inſtrument ſpielen, aus dem man nur ſeine ſpezielle Kunſtfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den ſpielenden Virtuoſen, wahrnehmen ſollte. Den ehrgeizigen Virtuoſen erwiderten die Taſten des Inſtrumentes auf ihre Weiſe: je bravourwüthiger er darauf loshämmerte, deſto mehr ſtockten und klapperten ſie.“

Die Selbſtherrlichkeit der Dichtkunſt wurde nie ſo entſchieden behauptet, als in dieſer Idealitätsperiode. Je weniger dauernde und ſelbſtſtändige Dichterwerke hervorgebracht wurden, um ſo heftiger focht man die Selbſtſtändigkeit der Schauſpielkunſt an. Sie wurde als eine nur reproducirende, gleich der Kupferſtecherkunſt, bezeichnet, man ignorirte, daß die Kupferſtecherkunſt das Bildwerk um den ganzen Werth der Farbe vermindert, die Schauſpielkunſt aber den Werth des Gedichtes erhöht. Man nannte ſie eine reproducirende Kunſt, weil ſie ihre Production auf ein fertiges dichteriſches Kunſtwerk gründe und wollte ſich nicht erinnern, daß ein Drama auf dem Papiere nur ein halbfertiges Kunſtwerk iſt; — Goethe ſagte in ſeinem Alter ſogar: es ſei nichts — ferner daß die Dichtkunſt ebenfalls fertige Dichtwerke anderer Form reproducire, und daß man Shakeſpeare doch nicht einen reproducirenden Künſtler nenne, weil er aus Novellen ſeine Dramen gemacht; daß aber dadurch die Schauſpielkunſt eher an Werth gewinnen als verlieren müſſe, weil ſie in gewiſſem Sinne ſchon fertige Kunſtwerke zu ihrem Stoff nehme. Man vergaß, daß die Schauſpielkunſt dem Gedichte ein völlig neues Leben, ein ſinnlich ſelbſtſtändiges, giebt, mit Kunſtmitteln, welche ganz außerhalb der Dichtkunſt liegen, daß ſie ein andres Kunſtwerk daraus macht, von andrer Natur, anderen Bedingungen und anderen Wirkungen *).

---

*) Will man die in der Dramatik verbundenen Künſte unter

Dieſer Zwieſpalt zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt hat in unſrer Geſchichte ſchon oft bloß gelegen*), von der ſelbſtſtändigen Kraft beider erzeugt; nun, da beide inhaltloſer geworden, war er in einen Rangſtreit ausgeartet.

Dieſer zeitweilige Zwieſpalt zwiſchen beiden, naturgemäß zu einander gehörigen Künſten, deren gemeinſamer Gegenſtand **der Menſch** in ſeiner vollſten Lebensentwicklung, iſt gleich dem immer wiederkehrenden Rangſtreite zwiſchen den beiden Geſchlechtern der Menſchen. Der männliche, befruchtende Geiſt der Poeſie überhebt ſich zu Zeiten über die austragende und geſtaltende weibliche Kunſt, die das eigentliche Leben hervorbringt, und nur die vollkommene Liebe und gegenſeitige Hingebung bringt Verſöhnung und höchſte Schöpferkraft.. Solcher ſegensreichen Vermählungen hat die Kunſtgeſchichte viele, von größerem und minderem Werthe, nachgewieſen, aber überall, wo der Schauſpielkunſt, in Verachtung ihrer Würde, Gewalt geſchah, hat es ihre Productionskraft

---

einander vergleichen, ſo wäre es angemeſſen, das dramatiſche Gedicht dem Carton, die Darſtellung dem ausgeführten, farbigen Bilde an die Seite zu ſtellen. Am entſprechendſten würde die dramatiſche Darſtellung der Operncompoſition verglichen; und dieſer pflegt man gar höheren Werth beizulegen, als dem Gedichte, auf welches ſie gegründet iſt.

*) Die Betrachtung des erſten dieſer Momente bietet ſich hier zur Vergleichung an. Band I. S. 109.

geſchwächt oder zu ihrer Depravation geführt. Die glorreichſte dieſer Vermählungen des poetiſchen Geiſtes mit der ſinnlichen Kunſt, und darum des Ideales mit der Realität, iſt einzig in den Gedichten des Schauſpielers Shakeſpeare erſchienen, und es blieb der feſte Anker für die Zukunft der deutſchen Schauſpielkunſt, daß Shakeſpeare's Stücke in dieſer Periode auf dem Repertoir, trotz Allem, was daneben Platz nahm, immer feſter und allgemeiner einwurzelten.

V.

Die künſtleriſche Demoraliſation.

(1830.)

Der Zuſtand, in welchem die Schauſpielkunſt ſich befand, wurde vom Publikum mit Mißbehagen empfunden, von allen urtheilsfähigen Stimmen als tiefer Verfall bezeichnet, von dem man nur das Burgtheater ausnahm, in gerechter Anerkennung ſeiner geſchloſſenen Geſammtproductionen*).

Man vereinigte ſich gern in dem Ausſpruche, die allzu reichliche Pflege der Höfe verſchulde dieſen Zuſtand, ſie habe die Schauſpieler zu üppig gemacht und in der Ueppigkeit gehe Kraft und Tugend unter.

---

*) Man hätte das Leopoldſtädter Theater dazu nennen ſollen, das in ſeiner volksthümlichen Richtung ebenſo harmoniſch wirkte und dabei ganz original war.

Die Wahrheit in dieſer Erklärung muß nur anders gefaßt werden. Nicht weil die Kunſt zu dem äußeren Wohlergehen gelangt war, deſſen alle Kunſt zu ihrer Blüthe bedarf, war ſie verfallen, ſondern weil ſie dies Wohlergehen nicht zu ſeinem echten Zweck zu benutzen vermochte, weil man ihr, um den Preis des äußeren Wohlergehens, ihren Standesgeiſt und den Mittelpunkt und Lebensnerv ihres Geſammtwillens und ihrer Geſammtthätigkeit: die künſtleriſche Leitung im Allgemeinen entzogen hatte.

Im ganzen Hergange der Geſchichte iſt der Schauſpielkunſt, ohne die vollkommenſte Vergeſellſchaftung ihrer Geſammtkräfte, nichts Bedeutendes gelungen. Die trotzige Energie der Stegreifsperiode, die gelehrige Fügſamkeit in die Leipziger Schule, erwuchſen aus der zunftmäßigen, dann patriarchaliſchen und bürgerlichen Geſchloſſenheit des Standes. In der nationalen Periode, in welcher ſeine Abgeſchloſſenheit aufhörte und ſein Wohlergehen begann, war doch der Standesgeiſt, der künſtleriſche Gemeinſinn noch vollſtändig wirkſam, der Prinzipal oder Director ſtand überall noch — als Erbe der älteſten Autorität des Comödiantenmeiſters — an der Spitze der künſtleriſchen Thätigkeit.

Die Weimar'ſche Schule beweiſt, wie willig die Schauſpielkunſt ſich geiſtiger Autorität hingab. Bis zu Ende dieſer Epoche beweiſen es die wenigen Bühnen, deren Thätigkeit in einer künſtleriſchen Autorität ihren belebenden Mittelpunkt hatte; das Burgtheater, das Braunſchweiger, das Hannover'ſche, das Hamburger Theater bewieſen, daß das Wohlergehen der Schauſpieler ihrem Geſammteifer keinen Eintrag thue, im Gegentheile ihn fördere. Nur wo die kunſtfremden Hofintendanten, oder die bloße induſtrielle Speculation der Privatunternehmer die Kunſtthätigkeit nicht zu beſeelen vermochten, da wurde der Stand üppig durch das Wohlergehen, weil dies das Einzige war, was ihm ſeine Stellung angenehm machte.

Es iſt niederſchlagend, daß man aus der Wahl vieler Intendanten auf die tiefſte Geringſchätzung der Kunſt bei den Höfen ſchließen muß, obgleich ſie gleichzeitig ſo freigebig mit Geldmitteln waren. Es läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß in dieſer Epoche an der Spitze vorragender, in erſter Reihe ſtehender Bühnen lange Zeit Intendanten waren, denen nicht nur die nöthige literariſche oder Geſchmacksbildung, ſondern auch die gewöhnliche allgemeine fehlte. Eine Menge von ſogenannten Intendantenanecdoten, welche bei den Theatern in Umlauf ſind, zeigen: welche Blößen der Abſolutismus der Intendanz ſich den Untergebenen gegenüber gab*) und wie ihre Autorität zum Geſpött werden mußte. Aber auch diejenigen Intendanten, welche allgemeine Bildung, guten Willen und edlen Sinn beſaßen, waren genöthigt, da ihnen die Verantwortung für die künſtleriſche Leitung nun einmal auferlegt war, ſich die Fähigkeit dafür zuzutrauen, und ſelbſt diejenigen, welche mit der Zaghaftigkeit der Fremdheit das Amt antraten, gefielen ſich ſehr bald in der Miene: mehr von der Sache zu verſtehen, als die ſachverſtändigen Vorſtände*). Dieſen ſchien die künſtleriſche Praxis

---

*) Nur wenige Proben davon: Der Intendant eines königlichen Hoftheaters nannte während ſeiner langjährigen Amtsführung die Spontiniſche Oper nie anders, als „Die Weſtphalin''. Er wollte „Ferdinand Cortez'' nicht zum Geburtstag des Landesherren aufführen laſſen, weil er beſorgte, die Bärenmützen würden dazu nicht eintreffen, die er in einem Nachbarſtaate von einem aufgelöſten Grenadierbataillon hatte

---

ankaufen laſſen. Ob er die Mexikaner oder die Spanier mit dieſen Bärenmützen bedacht hatte, iſt unentſchieden. Ein anderer wies den Pauker mit ſeiner Bitte um Gehaltszulage zurück: er ſolle erſt fleißiger werden, er beobachte ihn aus ſeiner Loge fortwährend und ſähe, wie ſelten er zuſchlüge. Ein dritter, den die Darſtellerin der Orſina um ein neues Kleid dazu anſprach, zeigte ihr den Anſchlagzettel und wie weit unten ſie im Perſonalverzeichniſſe ſtehe. Erſt wenn ſie weiter oben ſtände, könne ſie um ein neues Kleid anſprechen. Ein vierter vermißte bei einer Balletvorſtellung, daß der Apollo kein Kasket trüge. Der Balletmeiſter erklärte, warum er eine Sonne an der Stirn und kein Kasket habe. „Er ſoll ein Kaſchket aufſetzen" war die Erwiderung, und als der Balletmeiſter ſeine Vorſtellung erneute, weil man die Veränderung des Attributes ihm für einen Fehler anrechnen werde, lautete der Entſcheid „der Apollo ſoll ein Kaſchket aufſetzen oder ich ſchick' ihn auf die Wacht, und den Balletmeiſter dazu." Worauf dann Apollo mit dem Kasket tanzte.

*) Frau von Heigendorf (Caroline Jagemann) erzählt in ihren noch ungedruckten Lebenserfahrungen: der neue Intendant, welcher bei ſeiner Ernennung mit äußerſter Verlegenheit von ſeiner völligen

nur überlaſſen, weil ſie ſelbſt, die Intendanten, ſich nicht damit befaſſen mochten.

Hier und dort gelang es wohl einem Regiſſeur, das Uebergewicht ſeiner Kenntniß und Fähigkeit über den Intendanten geltend zu machen, ſelten aber geſchah das zu anderen als ſelbſtſüchtigen Zwecken, denn die Macht der Regie reichte nicht weiter, ſelten hatte dieſer Zuſtand Dauer, zum Gedeihen der künſtleriſchen Organiſation gereichte er nie. Zumeiſt ſuchten die Intendanten, um ihre Selbſtſtändigkeit zu behaupten, in künſtleriſchen Fragen verſchiedene Meinungen und Anſichten abzuhören, um ſich eine eigene Anſicht zu bilden, endeten dann aber meiſt damit, ſich für irgend eine dieſer Anſichten zu entſcheiden, wie man in einen Loostopf greift.

Anſtatt vernunft- und ſachgemäß alle künſtleriſchen und techniſchen Fragen von den Sachverſtändigen erledigen und dann auch von ihnen verantworten zu laſſen, waren die Intendanten weſentlich bemüht, alle Fäden in

---

Unbekanntſchaft mit dem Theater und ſeinem dringenden Bedürfniſſe nach erfahrenem Rathe und Beiſtand geſprochen, habe ihr ſechs Wochen ſpäter geſagt, er werde Goethe's „Götz“ nun in Scene gehen laſſen, wobei er ihr die Rollenbeſetzung mitgetheilt, die er getroffen. Als ſie über die Beſetzung des Weislingen durch einen ſehr unfähigen Schauſpieler betroffen geweſen, habe der Intendant geſagt: „Sie haben Recht, die Rolle iſt noch etwas zu ſchwer für ihn, aber ich habe ihn ſchon zu mir beſtellt, werde die Rolle mit ihm durchnehmen, dann wird es ſchon gehen.“

der Hand zu haben, um die Unabhängigkeit ihrer Entſcheidungen ins Licht zu ſtellen, Anordnungen gegen den Rath der techniſchen Vorſtände zu treffen; ja durch das Syſtem der Ueberraſchung, durch erfüllte Thatſachen ohne vorherige Berathung, zu imponiren. Begreiflicherweiſe mißglückten die ſo getroffenen Einrichtungen ſehr oft, mußten zu Zeiten als unausführbar zurückgenommen werden, beides wohl auch, weil die Vorſtände widerwillig an die Ausführung ſolcher Maßregeln gingen.

Wenn dadurch die Leitung der Intendanten in die größte Geringſchätzung aller Theaterangehörigen gerieth, ſo war immerhin der Autorität der wirklich künſtleriſchen Vorſtände damit nicht aufgeholfen. Es war bezeichnend genug, daß die Regiſſeure dafür, daß ſie nur noch den Plack der Tagesbedürfniſſe, die Vermittlung der kreuzenden Sonderintereſſen des Perſonals zu tragen hatten, den Spottnamen der „Comödiantenbedienten“ erhielten.

Und hierin lag der Grund der Desorganiſation des künſtleriſchen Lebens unter den Hofintendanzen*), daß die künſtleriſche Leitung, welche doch nur von der Regie geleiſtet werden konnte, auf die Ausführung beſchränkt und hierbei zu einer Scheinautorität hinabgedrückt war, daß aber alle Vorbedingungen zu gelungener Ausführung, von dieſer getrennt, in die Entſcheidung des Bureaus gelegt waren; wie dies bei Brühl's Verwaltung bereits gezeigt worden*). Dieſe Spaltung im organiſchen Leben der Schauſpielkunſt, in dem Schaffen und Werden ihrer Darſtellungen war es, die ihren Verfall herbeiführte.

---

*) Es iſt hierbei in Erinnerung zu bringen, daß der Einfluß von Actienausſchüſſen und leitenden Comité's an einzelnen Stadttheatern genau dieſelbe ungünſtige Wirkung und aus derſelben Urſache: der kunſtfremden Führerſchaft, hervorbrachte.

Die Schöpfungen der Bühne verlangen, wie alle übrigen Kunſtwerke, den innigſten und einheitlichſten Zuſammenhang zwiſchen Plan, Entwurf, Sammlung und Bereitung aller Hülfsmittel und ſchließlich der Ausführung bis in die letzten Einzelheiten. Die Ausführung bedingt alle vorausliegenden Maaßnahmen. Der Regieplatz im Proſcenium der Bühne iſt der Mittelpunkt der Theaterdirection, von dort aus, nicht vom Bureau, iſt Leben und Ausbildung des Theaters bis zu dem Glanze gediehen, den es beim Wechſel des Jahrhunderts zeigte, und alle großen Bühnenleiter, welche der Schauſpielkunſt vom Regieplatze aus zu vollendeter Ausführung verhalfen, vermochten dies nur, weil ſie auch die Zuſammenſetzung des Perſonals, die Wahl der Stücke und der Darſteller, wie der Ausſtattung in der Hand hatten. Darum nur vermochten ſie mit voller Autorität Meiſter in der künſtleriſchen Werkſtatt zu ſein, Lehrer für die jüngeren Talente,

---

*) Seite 39.

Berather der reiferen, Führer aller; und nicht nur mitten im begeiſterten Drange, auf dem künſtleriſchen Wahlplatze, ſondern auch im Geiſt und Gemüth der ganzen Kunſtgenoſſenſchaft. Die Spaltung der künſtleriſchen Leitung aber durch die kunſtfremde Behörde zog die wichtigen und allgemeinen Entſcheidungen über das Leben der Bühne in das Bureau, riß den Angelpunkt aus der Mitte der Kreisbewegung, verlegte das Centrum außerhalb der Peripherie. Die Ausführung wurde einer theils unfähigen, theils bis zur Gleichgültigkeit verſtimmten Regie gleichgültig überlaſſen und verzettelte ſich in Schlendrian und Manier.

Seitdem das deutſche Theater der Bureaucratie verfallen war, wurde in den meiſterloſen Werkſtätten der Schauſpielkunſt ſchlecht gearbeitet, das Handwerk verfiel, die Kunſt verlor ihren ſichern Boden und irrlichterirte hin und her.

Noch ſchlimmer aber als der Verfall der künſtleriſchen Praxis war der Verfall der künſtleriſchen Moral, des Gemeinſinns, welcher aus dieſen Zuſtänden hervorgehen mußte.

Je weniger die Verfügungen der Intendanten ſich auf ſelbſtſtändigen Kunſtverſtand gründen konnten, um ſo mehr erſchienen ſie den Theatermitgliedern als Aeußerungen der Willkür. Die mancherlei Hofeinflüſſe, denen die Intendanten ſo nahe ſtanden, die auf Repertoir, Anſtellungen und Verabſchiedungen, Gewährung oder Verſagung von Vortheilen, Rollenvertheilung u. ſ. w. ebenſo viel Gewicht äußerten, als Beeinflußung von andern Seiten, vermehrten die Unſicherheit und Grundſatzloſigkeit der Autorität; wenigſtens war der Anſchein davon unläugbar. Das Gefühl der Unſicherheit verführte die Intendanten oft, durch despotiſche Rückſichtsloſigkeit die Miene unerſchütterlicher Selbſtherrſchaft zu retten*), während ſie in andern Fällen, die eine Verlegenheit des Momentes, die Laune eines angeſehenen oder protegirten Talentes u. ſ. w. betraf, eine Fügſamkeit und Schwäche zu zeigen kein Bedenken trugen, welche weder die amtliche noch die ſittliche Achtung bei dem Kunſtperſonal erhalten konnte.

Wenn bei ſolcher Lage der Dinge der Künſtler keine Begeiſterung für die gemeinſame Arbeit, keine Achtung, kein Vertrauen zu ſeinen Führern mehr hegen konnte, ſo lehnte ſich der gerechte Stolz und die verletzte Eitelkeit, wie der hintangeſetzte Vortheil, dagegen gleichermaaßen auf und man erinnerte ſich gern an Poſa's Ausſpruch: „In Monarchien kann ich niemand lieben, als mich ſelbſt.“ Als einziges Band, das den Künſtler an das

---

*) Von einem Intendanten, der mehrere Decennien an der Spitze eines der erſten norddeutſchen Hoftheater ſtand, konnte man zu einem Schauſpieler ſagen hören: „Die Rolle habe ich Ihnen zugetheilt, weil ich Sie lieb habe.“ Und zu einem anderen, welcher ſich beklagte: warum ihm eine gewiſſe Rolle zugemuthet werde? — „Weil ich Sie nicht leiden kann.“

Kunſtinſtitut knüpfte, war der Vortheil übrig geblieben, nichts Beſſeres, als was auch den Lampenputzer dabei hielt, die Selbſtſucht, blieb ſein einziger Antrieb.

Es gehörte ſeltene Geſinnungstüchtigkeit dazu, dieſer Verſuchung nicht zu unterliegen.

Wie der Erfolg immer den Ausſchlag giebt für diejenigen, welche ihrem eigenen Urtheile nicht trauen wollen oder können, ſo wurde es bald ausgeſprochene Maxime der Intendanz: das Publikum über den Werth der Kunſtleiſtungen entſcheiden zu laſſen. Nichts bezeichnet die Haltungsloſigkeit der Intendanzſtellung deutlicher als dieſer demokratiſche Grundſatz im Munde der abſolutiſtiſchen Autorität. Kein Bühnenleiter von Bedeutung hatte ihn jemals gelten laſſen. Wohl wußten dieſe, daß ein Publikum niemals die Verantwortung für ſeine eigenen Entſcheidungen übernimmt, weil es eben an jedem Abende ein anderes iſt, oder anders geſtimmt ſieht, hört und empfindet, daß es alſo den unzuverläſſigſten Rückenhalt abgiebt; nach vier Wochen den erhebt, den es erſt verwarf, oder umgekehrt; daß auch zumeiſt die Stimme des Publikums nur die Stimme weniger Stimmführer iſt und daß dieſe auf ſehr verſchiedenen Wegen zu gewinnen iſt.

Hätte Schröder bei Brockmann's erſtem Erſcheinen auf der Hamburger Bühne dem Publikum nachgegeben und ihn ſogleich wieder entlaſſen, ſo wäre Deutſchland um einen großen Schauſpieler ärmer geblieben.

Goethe hat auch über dieſen Punkt ein ſouveränes Urtheil abgegeben, indem er ſagt: „Dafür hat man in jeder Sache die Direction, daß man nach ſeiner Ueberzeugung handelt, um das Beſte hervorzubringen, und nicht daß man den Leuten zu Willen lebe; wovon man doch zuletzt nur Undank und Schande hat."

Da die Intendanz ſich nun aber nicht berufen fühlte, ſich über das Urtheil des Publikums zu ſtellen, da ſie im Gegentheil dem Künſtler die meiſte Rückſicht ſchenkte, wenn er nur beklatſcht, hervorgerufen und in den Zeitungen gelobt wurde, der zeitige Marktpreis alſo den Werth der Kunſtleiſtung beſtimmte, ſo wurde begreiflicher Weiſe der Künſtler Bemühen darauf gerichtet: alle jene thatſächlichen Erfolge ſich zu verſchaffen.

Zunächſt wurde alſo dadurch die Ausbildung der effecthaſchenden Spielweiſe herbeigeführt, die ſchon durch die innere Leere, welche die Darſtellungskunſt dieſer Periode zeigt, angebahnt worden. Es wurde Maxime, ſich um die Geſammtwirkung, um die Uebereinſtimmung des Spieles nicht mehr zu kümmern, ſondern lediglich ſeinen Einzelvortheil, wie immer möglich, zu verfolgen. Die Treue gegen das Gedicht wurde damit zuerſt gebrochen. Die abſondernde Virtuoſenrichtung, in welcher Seydelmann mit ſo energiſcher Conſequenz ſeine perſönlichen Siege auf den Trümmern des zerbröckelten Enſemble's erbaute, lag als Ergebniß der aufgehobenen künſtleriſchen Leitung in der Luſt und griff wie eine Seuche um ſich. Auf alle

Vorwürfe antworteten die von den alten Grundſätzen Abfallenden: „Gebt uns ein künſtleriſches Enſemble und Gemeinſamkeit der Intereſſen wieder und wir wollen uns ihnen bequemen; jetzt aber, wo das Talent nur zum Spiel der Willkür dient, jetzt iſt die einzige Satisfaction, die der Künſtler beim Theater findet: die Befriedigung ſeines perſönlichen Vortheils; ihn nutzlos aufopfern wäre nur Thorheit.“

So ging allmälig alles unter, was dem Begriff der Schule in der Kunſt entſpricht: Uebereinſtimmung in Auffaſſung und Ausführung. Ohne Meiſter keine Schule. Jetzt gab es nur noch Vorbilder, bedenkliche oft, Meiſter äußerſt wenige, ausſcheidende.

Welche Ausſicht für das nachwachſende Geſchlecht! Da auch, was von Vorbildungsanſtalten beſtanden hatte, in Stuttgart, Karlsruhe, aufgegeben wurde, was in Berlin den Namen davon trug, von gar keiner Wirkung war. Man hatte Zeit und Luſt verloren, zu ſäen, zu pflanzen und zu pflegen, man wollte nur ernten. Die Talente, welche momentan beliebt waren, fingen an im Preiſe zu ſteigen und erlangten entſcheidenden Einfluß, deſſen ſich die Intendanzen nur zu erwehren wußten, indem ſie eine Capacität durch die andere in Schach zu halten ſuchten. Sie wechſelten damit aber nur die Perſonen, nicht den Zuſtand, und in den Künſtlern bewirkte dies nur ein um ſo haſtigeres Bemühen ſich durch alle Mittel auf die Woge des Tages zu bringen und den Vortheil davon auszubeuten, ſo lange er ergiebig; mochte darüber aus dem Theater werden, was da wolle.

Und nicht allein mit künſtleriſch verwerflichen Mitteln begnügte man ſich, an die öffentliche Macht der Journaliſtik heftete man ſich und hier hatte ſich ein Abgrund eröffnet, aus dem der Peſtqualm der Demoraliſation in anderer Miſchung die empfängliche Schauſpielkunſt anhauchte.

Die Theaterkritik hatte ſeit 1815, an das üppige Wachsthum des Theaterlebens ſich heftend, eine ungemeſſene Ausbreitung erhalten. Die Liebhaberei am Theater war außerordentlich geſtiegen, und das banale Tagesgeſpräch darüber ſog ſeine Nahrung eben ſo gern aus dem, was über das Theater zu leſen war, als was darauf wirklich vorging. Theaterartikel wurden alſo zur Geldſpeculation der Zeitungsredactionen. Die eigentliche Kritik im beſſeren Sinne konnte aber hier nicht Raum finden, man gab, ſchamhaft genug, den Namen auf und nannte dieſe Artikel nur: Referate, Berichte. Einfach und ſachgetreu durften dieſe aber nicht ſein, wenn ſie das Publikum anziehen, reizen, das Tagesgeſpräch beſchäftigen ſollten, es mußten alle die Mittel, gegen welche Iffland ſchon zu Ende des vorigen Jahrhunderts geſprochen*), bis zum äußerſten Unfuge in Bewegung geſetzt werden.

---

*) III. Bd. S. 214.

Was Weſt (Schreyvogel), Tieck, Zimmermann und andere urtheilsfähige Schriftſteller über die Schauſpielkunſt dieſer Periode ſchrieben, blieb im auserleſenen Kreiſe des Theaterpublikums, der Einfluß auf die Menge und Tagesſtimmung ging in dieſer Periode auf Scribenten über, welche, ohne irgend nachgewieſene Berechtigung zum öffentlichen Urtheile, im beſten Falle Leute von Witz waren, die ihren Stachel auf dem einzigen von der Cenſur freigegebenen Gebiete, dem der Theatervorgänge*), wetzen und fühlen laſſen konnten. Die meiſten Theaterreferenten aber waren Leute, die, zu ſelbſtſtändigen literariſchen Arbeiten unfähig, von den Brocken, die von dem Tiſche der Kunſtproduction fielen, breite Bettelſuppen kochten für ein großes Publikum und ſie durch Klatſcherei und Skandal würzten.

Unter den jungen Leuten, welche literariſchen Trieb in ſich verſpürten, wurde es Mode, ſich auf dem Felde der Theaterreferate zuerſt namhaft zu machen; durch „Gnadenbezeugungen und Strafen" — wie Iffland ſagt —, „durch Heben und Fallenlaſſen" der zumeiſt beſprochenen Bühnenperſönlichkeiten ſich ein Anſehen zu geben. Man fing das Schriftſtellern jetzt an, womit man es ſonſt endete: mit dem Urtheilen. Die Gymnaſiaſten ſchon debütirten damit in Blättern, welche das Prädikat der geachteten führten *).

---

*) Als der Graf Brühl dem Miniſter von Bernſtorf Vorſtellungen darüber machte, daß die ſonſt ſo ſkrupulöſe Cenſur ſo zügelloſe Angriffe auf die Bühne dulde, antwortete dieſer: „Einen Knochen muß man den biſſigen Hunden doch laſſen."

In dem kritiſch geſtimmten Berliner Publikum mußte das Recenſionsfieber die meiſte Nahrung und Verbreitung finden. Um eine allgemeine und ungeſcheute Betheiligung herbeizuführen, ließ die Redaction des „Freimüthigen“ ſogar einen Briefkaſten auf der Gaſſe aushängen, damit jeder Vorübergehende ſeinem kritiſchen Bedürfniſſe durch unbemerktes Einwerfen anonymer Theaterartikel genügen konnte. Und dieſe Art Kunſturtheile einzuſammeln fand öffentliche Vertheidigung.

Hier war denn auch der ergiebigſte Boden für die Witzkritik, womit Saphir die moderne Tagesliteratur beſchenkt hat, und die ſich in Berlin mit einem kleinen täglich ſcheinenden Theaterblatte an die Rancüne heftete, von welcher das ganze Publikum bei dem Wettkampfe zwiſchen dem Königlichen und dem Königſtädter Theater mitergriffen war. Dieſe Witzblätter hatten keinen andern Zweck, als den Schreiber merkwürdig und gefürchtet und für ſeine Wortwitze und Skandale bezahlt zu machen. Geltendmachung der Perſönlichkeit war von jetzt an auch erklärter Zweck der öffentlichen Kritik geworden.

---

*) So begann Gutzkow z. B. ſeine literariſche Laufbahn als Knabe mit pſeudonymen Theaterartikeln, welche der „Berliner Geſellſchafter“, von Gubitz redigirt, ohne den Autor zu kennen, bereitwillig aufnahm.

Oettinger und Andere traten in dieſe Fußſtapfen, bald waren, wie in Berlin, alle lebhaft bewegten Theaterſtädte von dem Ungeziefer dieſer kleinen Theaterklatſchblätter erfüllt.

Und ſo verächtlich dieſe Beurtheilungen der Schauſpielkunſt waren, ſo ſehr und faſt allgemein ſie verachtet wurden, ſo große Wirkung hatten ſie dennoch auf das Publikum, weil ſie deſſen Neuigkeitsſucht, Schadenluſt und Freude am Skandal, ſo wie ſein Bedürfniß: ſich momentan an ein mit Druckautorität ausgeſprochenes Urtheil anklammern zu können, befriedigten. Während unter Tauſenden kaum ein Theaterbeſucher ſich um eine ernſte Kunſtkritik bekümmerte, während alle achtenswerthen dramaturgiſchen Zeitſchriften kaum das Daſein eines Jahres friſten konnten*), wurden dieſe Klatſchblätter mit Begierde geleſen: und wenn ſie auf die Dauer auch das achtbare Talent nicht verdächtigten, dem falſchen keinen Werth verleihen konnten, ſo vergifteten ſie doch die Atmoſphäre des Theaterlebens, verdarben dem Künſtler wie dem Publikum die Stimmung, hoben die Unbefangenheit, das gegenſeitige Vertrauen, den Glauben an einander auf, ohne den keine Kunſtſchöpfung, zumal eine des Augenblicks, kräftig gedeihen kann. Kein Künſtler vermag ſich des Verdruſſes über dieſe Art des öffentlichen

---

*) Eine ſolche, von Holtei in Berlin unternommen, hatte auch dies Schickſal.

Tadels zu erwehren, und keiner kann Freude haben am Lobe dieſer Art; wie ſehr er auch dieſen Tadel und dies Lob verachten mag, er empfindet nur die Demüthigung: in der öffentlichen Meinung von ſolchen Stimmführern abhängig zu ſein.

Natürlich war es, daß der reizbare Künſtler von dieſer Abhängigkeit, dieſer ſtörenden Neckerei, dieſer verſtimmenden Anfechtung befreit zu werden wünſchte, verzeihlich, wenn er ſich zu Schritten verleiten ließ, um dieſe kleinen Dämonen der Tageskritik, dieſe Giftmiſcher der öffentlichen Meinung, für ſich unſchädlich zu machen. Noch weiter gingen die Künſtler, welche die Virtuoſenrichtung einſchlugen, die für jeden Preis den äußeren Erfolg in die Hand zu bekommen ſuchten, und damit das Lenkſeil für den Bühnenvorſtand von unſelbſtſtändigem Urtheile, dieſe Virtuoſen verſchmähten zuletzt kein Mittel, um die einflußreiche Journaliſtik als Bundesgenoſſin zu gewinnen. Vom Abonnement der Blätter ging es zu Beſuchen, welche das demüthigende Eingeſtändniß von der Machtſtellung der Journaliſten — woran dieſen zumeiſt gelegen war — ablegten. Von Freibillets ſtieg dann der Preis dieſer Allianceen zu aufgenöthigter Tiſchgenoſſenſchaft, zu Anleihen, Geſchenken, dann zu Gelderpreſſungen und zur ſchmählichen Oeffentlichkeit eines ſolchen Verkehres.

So fing um das Jahr 1830 der Schauſpielerſtand an, ſich der Journaliſtik zinspflichtig zu machen, die Geißel ſich ſelbſt zu flechten, die Macht zu ſtärken, vor der er ſich fürchtete.

Was dieſem Zuſtande ſo nahe lag, blieb nicht aus: wie das öffentliche Urtheil, ſo wurde auch der Beifall im Theater verfälſcht. Die feilen Journaliſten gaben ſich zu Führern einer feilen Claque her und ſo war das Virtuoſenthum dreifach aſſecurirt. Was die Aufwendung übertriebener oder falſcher Effecte nicht erreichte, das zog die Claque herbei, ſicherte in der Nähe und Ferne die beſtochene Preſſe.

All dieſer Unfug war freilich hergebracht, aber bisher nur in vereinzelten Beiſpielen; durch die Ausbildung und Ausbreitung, welche er jetzt erhielt, nahm er ein neues Leben an; denn je meiſterloſer die Kunſt wurde, um ſo trotziger erhob die Selbſthülfe des Egoismus dieſen Unfug zur Maxime.

Am ſtärkſten mußte dieſe Virtuoſenrichtung ſich in den Gaſtſpielen ebenſowohl äußern als pflegen.

Wie nachtheilig dieſe ſowohl auf das Zuſammenſpiel und die Repertoirführung, als auf die Beifallſucht und das Effectſpiel des Einzelnen wirken, haben wir ſchon im Verlaufe der Geſchichte bemerkt*). Das Uebel hatte mit jedem Jahre zugenommen. Die Repertoire wimmelten von Gaſtſpielen, die Perſonale waren faſt das ganze Jahr über durch Beurlaubungen zerriſſen. Die Provinzialtheater fingen an, ſich auf fortwährend wechſelnden Beſuch von Capacitäten der erſten Bühnen einzurichten, ihr eigenes Perſonal nur zur Unterſtützung der Gäſte zu halten, die Selbſtſtändigkeit deſſelben alſo aufzugeben. An den Hoftheatern bewirkte theils eine falſche Liberalität die Zulaſſung vieler Gäſte, theils Protectionseinfluß, theils der Wunſch: ſo in bequemer Weiſe verſchiedene Talente kennen zu lernen.

---

*) Das Regiſter weiſt die Stellen unter dem Werke: Gaſtrollen nach.

Ueber alle Theatermitglieder — ihrer Natur nach ſchon unruhig und veränderlich — kam von nun an eine völlig krankhafte Begehrlichkeit nach den Erfolgen, welche die erſten Talente auf fremden Bühnen errangen. Alles drängte ſich zu Gaſtſpielreiſen, begnügte ſich bei den Erfolgen oft mit ſehr gefährlichen Selbſttäuſchungen oder mit der Täuſchung Anderer durch den Journalanſchein, um wenigſtens die einheimiſche Geltung zu vermehren. Die glänzenden Talente aber, welche auswärtiger Erfolge ſicher waren, hatten davon ſo viel Vortheil, Anregung und Freude, daß ſie die heimiſche Bühne nur wie einen Ruhepunkt zu betrachten und darum deren Intereſſen zu vernachläſſigen begannen. Denn der dem Künſtler natürliche Wunſch, zu gefallen, ſteigerte ſich durch das Gaſtſpiel zu einer wahren Beifallsgier*), welche die ruhigeren heimiſchen Verhältniſſe nicht befriedigen konnten, weil das Publikum hier ſeine Künſtler mehr nach ihren ſummariſchen Leiſtungen ſchätzt, und darum richtiger als ein fremdes, das nach dem neuen Eindrucke einiger Paraderollen urtheilt.

---

*) Wir haben ſie ſchon an Iffland beobachtet: III. Band S. 417.

Nun wurde es aber für die renommirten Gaſtreiſenden eine Nothwendigkeit, bei jedem Cyclus, der oft nur aus drei Rollen beſtand, ein ſolches Maaß von Beifall zu erlangen, wie ſie es für ihren Ruf und weitere Empfehlung angemeſſen hielten. Die Beifallsſpenden des Publikums waren indeſſen unmäßig geſtiegen. Von Wien aus — deſſen erregbares Publikum die Aeußerungen des Furore vom italieniſchen Opernpublikum angenommen hatte — verbreitete ſich dieſe Beifallsraſerei bis zu den nördlichen Theatern. Das alte kunſtrichterliche Parterre*) war — bis auf einen Ueberreſt im Wiener Burgtheater — überall verſchwunden, die eigentlich Gebildeten waren dem Theater entfremdet; man hatte ſie hinausgeſpielt. Auch im Theater war die Maſſe immer mehr zur Herrſchaft gelangt. Dieſe mußte mit ſcharfen Reizmitteln in Bewegung gebracht werden, dankte aber auch dafür mit maſſenhaftem Beifall. Nun mußte ein Gaſtſpiel, das auf den Anſpruch eines glänzenden beſtehen wollte, nicht nur eine Fluth von Applauſen, Hervorruf nach allen Acten, ja nach einzelnen Auftritten „bei offener Scene“, ſondern auch zugeworfene Kränze und Gedichte aufzuweiſen haben, oder man riskirte die üble Nachrede: nur einen succés d'estime erlangt zu haben. Demnach mußten unter allen Umſtänden dieſe Zeugniſſe eines vollſtändigen Erfolges beigebracht werden, was meiſtentheils ohne die Hülfe der Journaliſtik und Claque nicht abging.

---

*) III. Band S. 417.

Vornehmlich mußten aber alle Virtuoſenkünſte aufgeboten, ja überboten werden, um im erſten Anlauf den Beifall zu gewinnen. Was es Blendendes, Ueberraſchendes, momentan Gewinnendes und Verlockendes giebt, mußte aufgewendet werden. Was den Kenner befriedigen konnte: Wahrheit, edles Maaß und reiner Geſchmack, durften hier den Maaßſtab für die Kunſtleiſtung nicht abgeben, es galt die Maſſen fortzureißen, Aufſehen zu machen. Die Perſönlichkeit, nicht die Kunſt ſollte verherrlicht werden. Da die Abwege nicht zu bemeſſen ſind, auf welche der Künſtler geräth, wenn er erſt ſeiner Kunſt treulos geworden iſt und den Stolz ſeiner Ueberzeugung dem Publikum gegenüber aufgegeben hat, ſo geſchah es von nun an, daß wirklich große Talente ſich in ihren Darſtellungen nach der Verſchiedenheit des Geſchmackes in den verſchiedenen Städten accomodirten und all ihren ſonſt ſo unverhohlenen Hochmuth vor den Klatſchhänden der Gründlinge im Parterre einer Provinzialſtadt beugten.

„Effect um jeden Preis“ wurde von nun an die Loſung. Damit war die heilige Kunſt zur feilen Buhlerin herabgewürdigt, und die Matadore in der Kunſt verſchuldeten ihre Proſtitution.

Daß der Effect der Gaſtſpiele auch durch die andern vorbeſprochenen erniedrigenden Mittel aſſecurirt werden mußte, lag zur Hand, und von den dreißiger Jahren an machte kein Bühnentalent mehr ſogenanntes Furore, das ſich ganz rein vom Einfluß auf Journaliſtik und Claque gehalten hätte.

So ſollte das Gaſtſpiel zu einem reichen Quell des Verderbens für die Schauſpielkunſt werden. Es drängte die beſten Talente zur Abſonderung ihrer Intereſſen von denen der heimiſchen Bühne, zur Aufhebung harmoniſchen Zuſammenſpieles durch Uebertreibung und Manier, die — außer den bisher geſchilderten abſichtlichen falſchen Effecten — ſchon ganz natürlich durch die häufige Wiederholung eines kleinen Kreiſes von Paraderollen entſtanden, an denen unwillkürlich mit der Zeit die Vortragsweiſe geſchärft und mit neuen Reizmitteln verſehen wurde. Es war dies an Sophie Schröder, an Eßlair und Frau Neumann-Haizinger nur zu deutlich wahrzunehmen.

Der Ueberblick über dieſe traurige künſtleriſche Demoraliſation führt aber die Betrachtung zu dem Reſultate, daß alle Quellen, aus denen ſie ſich nährte, im Grunde nur aus der einzigen entſprangen: aus der Führerloſigkeit.

Hätten an der Spitze der tonangebenden Theater überall Männer vom Fach geſtanden, welche — wie ſie dem Einfluſſe der Literatur auf die Schauſpielkunſt die Wage zu halten fähig waren — vom Scheinverdienſte nicht geblendet, vom vergänglichen Beifallſturme und der Lobpoſaune der Journaliſtik unbeirrt, nach eigenem kunſtverſtändigem Urtheile das Aechte vom Trüglichen, das Dauernde vom Vergänglichen zu unterſcheiden vermocht, den guten Geſchmack mit ſicherer Hand aufrecht zu erhalten, das Gaſtſpielfieber zu dämpfen verſtanden hätten — und die wenigen künſtleriſchen Führer dieſer Epoche leiſteten das —, ſo würde dieſe Demoraliſation niemals ſo tief haben einreißen können. Wenn Staaten und Völker in Verwirrung und Verfall gerathen, ſo ſchiebt man dies ihren Regierungen ins Gewiſſen, daſſelbe darf man beim Verfall der Schauſpielkunſt thun. Wenn ſtatt des Vertrauens zwiſchen Regierten und Regierenden ein Zuſtand des gegenſeitigen Abliſtens und Abzwackens eingetreten iſt, wenn die Selbſtſucht zur einzigen Triebfeder wird bei einer Thätigkeit, die nur von gemeinſamer Opferwilligkeit Leben empfangen kann, ſo iſt ein ferneres Gedeihen nicht mehr zu hoffen.

Nun, da die kunſtfremde Herrſchaft den Gemeingeiſt aufgelöſt, die Theilnahme, Achtung, Liebe und Begeiſterung für das Geſammtintereſſe erſtickt hatte; nun war, in unausgeſprochenem geheimem Einverſtändniſſe, im Schooße der Schauſpielkunſt die Anarchie proklamirt, ein Jeder auf ſich ſelbſt geſtellt, eine Art von virtuoſem Fauſtrecht eingeführt, das fort und fort von der eigentlichen Lebenskraft der Kunſt, von dem gemordeten Gemeingeiſte, ſich ernährte, und deſſen Kraftäußerungen obenein das leichtſinnige Publikum zujauchzte und ſich an dem blendenden Feuerwerke der Virtuoſität ergötzte, in dem ſein Gut aufging.

VI.

Weitere Ergebniſſe der bisherigen Entwicklungen.

(1830.)

So ſehen wir denn auch, je weiter wir um uns blicken und je genauer wir die einzelnen Beſtandtheile des theatraliſchen Lebens ins Auge faſſen, alle Dinge der Schauſpielkunſt zum Nachtheil dienen. Der Grund, auf den ſie gerathen war, zeigte ſich überall ſo moriſch, daß ſie nicht mehr feſten Fuß zu faſſen wußte, um ſich wieder zu erheben.

Der alten gefährlichen Nebenbuhlerin, der Oper, der die Geſchichte ſchon ſo viel Schaden nachzurechnen hat*), bürdete man allgemein viel Schuld am Verfall der Schauſpielkunſt auf und wieder nicht mit Unrecht.

---

*) Bd. I. S. 268 und ferner wie der Art.: Oper im Regiſter nachweiſt.

Die Oper war es, welche die Finanznoth verſchuldete, an der faſt alle Bühnen krankten, vornehmlich da, wo ſie mit einem Ballet verbunden war, wie in Wien, Berlin und München, Stuttgart, Darmſtadt und zeitweilig in Karlsruhe.

Der Koſtenaufwand der Oper ging auf das Schauſpiel über, das — mit Ausſchluß der Kaiſerlichen Theater in Wien — überall noch mit der Oper verbunden war. Dieſe Koſten ſtiegen obenein, wo keine ſachverſtändige Direction die Anſchaffungen ordnete und überwachte, weit über die Gebühr. Ferner wurden den Geſangstalenten ausnehmend hohe Gehalte gezahlt, die auch eine Erhöhung der Schauſpielgehalte nach ſich zogen, um ſo natürlicher, als das Perſonal zum Theil in beiden Kunſtzweigen beſchäftigt war. Die allgemeine Begehrlichkeit wuchs*). Die Intendanzen, die von Conceſſion zu Conceſſion gedrängt wurden, ergriffen ein Mittel, das mit der immer höheren Gehaltbewilligung wenigſtens die bereite Dienſtleiſtung der Talente ſicherte, ſie gewährten neben dem Jahrgehalte „Spielhonorar“, d. h. eine Extra-Bezahlung für die Mitwirkung bei jeder einzelnen Vorſtellung.

Wir ſind dieſer Einrichtung ſchon zu Ende des vorigen

---

*) Die Gehalte für Darſteller der erſten Rollenfächer im Schauſpiele ſtanden um dieſe Zeit in Norddeutſchland auf der Durchſchnittsſumme von 1800 Thlrn., in Süddeutſchland auf ebenſoviel Gulden.

Jahrhunderts begegnet*), wo die Schauſpieltalente dadurch zur Mitwirkung in den neueingeführten Singſpielen bewogen wurden; jetzt aber ſollte das Spielgeld dazu dienen, die Künſtler zur Pflichterfüllung in ihrem eigenſten Kunſtfache anzuhalten. Einen beſchämenderen Beweis für den Verfall des Pflichtgefühles und Gemeinſinnes konnte es nicht geben, als dieſe Anweiſung der erſten Talente auf die Anlockung eines beſonderen Tagelohns, der, wenngleich er anfangs nur wenige Gulden oder Thaler betrug, doch ſeinen Zweck erfüllte**).

Der Opernluxus war es, welcher fort und fort nachtheilig auf die Finanzen der Theater wirkte und zur Geißel für alle Verwaltungen wurde. Schon zu Ende dieſer Periode drängte das jährlich ſich wiederholende Deficit die Hofintendanzen in die Reihe der plebejiſchen induſtriellen Unternehmer. Die Nothwendigkeit: Kaſſe machen zu müſſen, wurde als Rechtfertigung für jede Conceſſion an den Geſchmack der geldbringenden Menge, für jede Vernachläſſigung der ächten Kunſt und des guten und reinen Geſchmackes angeführt, die Kunſt war nicht mehr Zweck des Theaters und das Geld das Mittel dazu, umgekehrt war der Geldgewinn Zweck des Theaters, die Kunſt nur Mittel dazu geworden.

---

*) Band II. S. 311.

**) Von der Wiener Oper aus verbreitete ſich neuerdings das Spielhonorar, dort hatte es ſeine Wurzeln in den Prämien der alten Burlesken Bd. II. S. 207, deren Tradition ſich bei dem k. k. Hofoperntheater erhalten hatte, indem den Darſtellern von Negerrollen jedesmal „für's Schwarzmachen“ eine Entſchädigung gezahlt wurde. Höchſtbeſoldete Sänger nahmen bei der Darſtellung von Roſſini's Othello jedesmal dafür 3 Gulden an.

Der Vorzug des größern Luxus aber war es nicht allein, um den das Schauſpiel die Oper zu beneiden hatte, nicht allein die Vorliebe der Höfe und des großen Publikums — das den leichten, ſinnlichen Gefühls-Eindrücken ſich lieber hingiebt, als dem vom Gedanken getragenen des Schauſpiels —, der Verfall der künſtleriſchen Leitung deckte noch einen andern wichtigen Vortheil der Oper auf. Ihr muſikaliſcher Zuſammenhang nämlich ſichert ihr ſchon ein übereinſtimmendes Enſemble, wenn auch nichts mehr als mechaniſche Richtigkeit unter dem Tactſtock des Dirigenten erreicht wird. Tempo, Ausdruck und Uebereinſtimmung, in der Oper durch den Componiſten ſchon bis zu einem gewiſſen Grade feſtgeſtellt, müſſen im Schauſpiele erſt gefunden und geſichert werden. Die Oper konnte daher viel eher einen harmoniſchen und genügenden Eindruck hervorbringen, als das Schauſpiel, auch hatten die muſikaliſchen Vorſtände viel freiere Gewalt als die ſceniſchen, und waren außerdem noch in dem unvergleichlichen Vortheile: jeden Moment der wirklichen Execution unter ihrer Direction zu haben.

Die Opernaufführungen waren alſo unzweifelhaft beſſer, als die des Schauſpiels, zumal auf Partienbeſetzung und Studien ungleich größere Sorgfalt verwendet wurde, als bei den Schauſpielvorſtellungen. Dieſe gaben unverhülltes Zeugniß vom Schlendrian und der Unfähigkeit oder Verdroſſenheit mangelhafter Regie. Nur die Novitäten, meiſtens franzöſiſche, waren mit beſten Kräften beſetzt, die claſſiſchen Gedichte — ſo ſelten ſie ſich machten — zeigten ſich um d. J. 1830 faſt überall in veralteten Beſetzungen, kaum zuſammenhangend, nothdürftige Proben mußten ſich neben den in Zeit und Ort begünſtigten der Oper hindurchſtehlen.

Das Schauſpiel wurde das Stiefkind der Intendanzen genannt und es erging ihm bei den Privatdirectoren kaum beſſer.

Auch all der Nachtheil, welcher der Schauſpielkunſt durch die Erbauung der großen Theater entſtand *), war durch die Oper herbeigeführt.

Dazu kam, daß dieſe ſelbſt eine immer bedenklichere Richtung zu nehmen begann und eine immer nachtheiligere Anſteckung auf die Schauſpielkunſt ausübte.

Hatte C. M. v. Weber die deutſchromantiſche Oper zur Prachtblüthe getrieben, ſo vermochten Spohr und Marſchner ſie kaum auf der erreichten Höhe zu halten, um ſo weniger als Roſſini's bethörender Melodienzauber willkommen geworden war, er das muſikaliſche Drama wieder der Concertproduction eröffnete. Gluck's ewig gültige Muſter der Ausdruckswahrheit verſchwanden von

---

*) S. 142.

dem Repertoir, ſie mußten der ſinnekitzelnden Virtuoſität weichen, die einſt in Piccini vor ihnen gewichen war. Der dramatiſche Ausdruck wurde mit Roſſini zum frivolen Spiele, während Spontini's outrirte Effecte die Darſtellung zur Uebertreibung fortriſſen. Auber in ſeiner epochemachenden „Stumme von Portici" trieb ſie deſſelben Weges, aber er machte ſie inhaltloſer, weil ſeines Dichters, Scribe's, geſchickte Texte nur auf äußeren Effect berechnet waren, ſowie ſeine eigne kluge und gewandte Benutzung der Rhythmen und der Schalleffecte daſſelbe that und ihm nichtsdeſtoweniger den Credit dramatiſchen Ausdrucks verſchaffte. Dagegen waren ſeine komiſchen Opern der Darſtellung nicht nachtheilig.

Im Ganzen drängte der Entwicklungsgang der Oper immer mehr zu dem Verlangen, daß an allen bedeutenden Theatern das Schauſpiel von der Oper getrennt werden möge, damit es ſeine eigenthümliche Entwicklung wiedergewinnen könne, unangeſteckt von den bloß muſikaliſchen Deklamationswirkungen, den Uebertreibungen ihrer Accente, und von dem, durch die geſteigerten Orcheſtereffecte über die Natur hinausgetriebenen Ausdruck überhaupt.

Der ſeit 1815 verbreitete Theaterluxus hatte die Ausſtattung in Coſtüm und Decorationen weſentlich verändert und mit der Neubelebung der bildenden Künſte auch der maleriſchen Seite der dramatiſchen Kunſt vermehrte Aufmerkſamkeit zugewandt.

Im Theatercoſtüm brachten die Bemühungen des

Grafen von Brühl, um ſyſtematiſche Durchführung der Naturwahrheit, entſchiedene Veränderungen hervor.

Auffallend war, daß dieſe ſo lebhaft angefochten wurden, während doch die Fortſchritte in der Richtigkeit der Kleidertracht, welche Koch und Schröder, dann Iffland herbeigeführt, allgemein, auch von den kritiſchen Häuptern jener Epoche, gebilligt worden waren.

Jetzt erhoben ſich auf einmal gewichtige Stimmen gegen dieſen Fortſchritt und verlangten: das Theater ſolle ſich um die Wahrheit in der Kleidertracht gar nicht kümmern, ſondern nur das Kleidſame ſuchen. Ludwig Tieck, der freilich mit der Epoche ſeiner Jugendeindrücke allem theatraliſchen Leben überhaupt den Markſtein ſetzen wollte, machte ſich vornehmlich zum Stimmführer dieſer Gegner Brühl's und forderte, daß man das Jahr 1790 und Schröder's und Engel's Coſtümordnungen noch jetzt als muſterhaft anerkennen ſolle*).

Tieck ſetzte bei dieſem Rückſchrittsverlangen den Zuſammenhang des Theatercoſtüms mit allen übrigen Beſtandtheilen der Dramatik, insbeſondere der Dichtkunſt, ganz aus den Augen. Der Verlauf der Geſchichte hat gezeigt, daß das älteſte conventionelle Theatercoſtüm**) bei dem erſten wahrheitsgetreuen Coſtümſtücke: „Götz von Berlichingen" einem wahrheitsgetreueren weichen

---

*) Dramaturg. Blätter II. Band Abſchn. Coſtüm 229.
**) Band I. S. 364.

mußte*), daß der hiſtoriſch getreuere Ton der Gedichte fort und fort die ganze Darſtellungsweiſe, alſo auch die der Kleidertracht, weiter zu charakteriſtiſcher Wahrheit gedrängt hatte; wie Goethe's Benutzung des von Iffland geordneten Coſtüm's zu Wallenſtein zeigte. Seit 1815 war ferner durch vielſeitige Forſchungen über die Kleidertrachten und durch Verbreitung von Coſtümbildern, durch Trachtenſchilderungen, wie die von Walter Scott u. ſ. w., die Kenntniß richtiger Trachten im Publikum ſo verbreitet worden, daß das Theatercoſtüm nicht zurückbleiben, oder gar zurückgehen konnte. Tieck's Einwurf: „Iſt die Bühne etwa dadurch ein Spiegel der Zeit, daß ſie uns viele und mannigfache Röcke kennen lehrt?" war leicht durch die Antwort zu beſeitigen: daß unwiderſprechlich die Kleidertracht die Eigenthümlichkeit jeder Zeit, jedes Standes u. ſ. w. charakteriſire, daß, wenn man alſo viele und mannichfaltige Zeiten dargeſtellt ſehen wolle, man ſich auch viele und mannichfaltige Röcke müſſe gefallen laſſen; daß auch, da der Schauſpieler doch gekleidet ſein müſſe, es gewiß beſſer ſei, wenn er coſtümgetreu, als wenn er willkürlich, oder wiſſentlich falſch gekleidet ſei.

Brühl's Coſtümreform würde nicht ſo heftig angegriffen, ſondern mit ebenſo viel Zuſtimmung als die ſeiner Vorgänger aufgenommen worden ſein, wenn er ſie mit künſtleriſchem Geiſte hätte durchzuführen vermocht, wenn er es verſtanden hätte, wie Koch, Schröder und Iffland, ſie nach dem Maaße der Erforderniſſe der Schauſpielkunſt zu regeln.

---

*) Band II. S. 297.

Erſtens gingen dieſe Künſtler in ihren Coſtümreformen nicht über die Grenze hinaus, welche die unter den Gebildeten verbreitete Kenntniß zog. Sie theilten Lichtenberg's Anſicht: „Wo der Antiquar in den Köpfen eines Publikums über einen gewiſſen Artikel noch ſchlummert, da ſoll der Schauſpieler nicht der Erſte ſein, der ihn wecken will.“ Brühl dagegen wollte die Coſtümtreue über die Kenntniß Anderer, ja über allen Glauben an die Wahrheit ſeiner Studienreſultate durchſetzen, er wollte damit ſtaunen machen, und gab dadurch dem Coſtümweſen eine beſondere Geltung, welche ihm — als einem bloßen künſtleriſchen Hülfsmittel — durchaus nicht zukommt.

Darüber verfiel er in den zweiten Fehler, den Koch, Schröder und Iffland mit künſtleriſchem Tacte vermieden hatten, er paßte das Kleid nicht der Rolle an, er machte den Künſtler oft nur zum Träger des Kleides, zu einer intereſſanten Coſtümfigur. Er beachtete nicht genug, ob die Tracht das Alter, den Charakter u. ſ. w. bezeichnete, ob es ſchön, kleidſam, geſchmackvoll in Farben, kurz den eigentlich künſtleriſchen Bedingungen entſprechend ſei. Waren alſo auch die Künſtler oft aus eigenſinniger Kenntnißloſigkeit und herkömmlichem theatraliſchen Geſchmack in Empörung gegen Brühl's Coſtümanordnungen, ſo waren ſie doch mindeſtens ebenſo oft in vollem Rechte, ſich gegen den Gebrauch eines Coſtüms zu ſträuben, welches das Erſcheinen des Liebhabers hie und da mit Gelächter vom Publikum begrüßen ließ, durch Uniformität im Schnitt die verſchiedenartige Charakteriſtik aufhob, durch unbehülfliche Waffen und ſonſtige Requiſiten das Spiel erſchwerte. Tieck ſprach für ſie das Wort: „Hinweg mit Allem, was das Auge beleidigt oder den Schauſpieler hemmt.“

Trotz dieſer Mißgriffe bewirkte Brühl's Beiſpiel doch eine allgemeine Reformbewegung, weil ſie eben in der allgemeinen Entwicklung geboten war. In Paris wurde die gleiche Richtung mit vieler Kenntniß und biegſamem Geſchmack eingeſchlagen und ſo war um 1830 das Prinzip der Richtigkeit im Theatercoſtüm allgemein anerkannt. In Wien, München, Dresden wurden erfahrene Coſtümier's angeſtellt und neben dem Grundſatz von der Richtigkeit des Coſtüms machte der zweite ſich geltend: daß alle Trachten aller Zeiten und Nationen ſich künſtleriſch ſtyliſiren laſſen, ohne ihre Eigenthümlichkeit einzubüßen.

Merkwürdig iſt, daß weder Brühl noch irgend einer der Bewunderer der Coſtümtreue, der höchſt nachtheiligen Verwirrung wehrte, welche von den zwanziger Jahren an in alle die Stücke einriß, welche für das Coſtüm des achtzehnten Jahrhunderts geſchrieben waren.

In dieſen hatte der Uebergang, welchen das Rocococoſtüm in die Tracht unſeres Jahrhunderts genommen, es zugelaſſen, daß die jüngeren Perſonen ungepudert und in modernen Kleidern erſchienen, weil dieſer Unterſchied in der Tracht der jüngeren und älteren Perſonen im wirklichen Leben noch, bis 1820 beinahe, zu finden war. Die jugendliche weibliche Toilette war freilich durch die kurze Taille und den engen Rock in ſtarken Gegenſatz zur früheren Mode getreten, der Liebhaber hingegen erſchien noch immer in kurzen Beinkleidern und Schuhen — nur der Reitanzug rechtfertigte den Stiefel, — ſo ſpiegelte wenigſtens Benehmen, Haltung, Geberde immer noch die Sitte des vorigen Jahrhunderts wieder.

In den zwanziger Jahren aber war die alte Kleidertracht ſammt dem Puder, auch in ihren Ausnahmen, aus dem täglichen Leben verſchwunden, gleichwohl beharrten die charakteriſtiſchen Rollenfächer in ihrem Gebrauche und mit Recht, weil dieſe Rollen in Stücken von Leſſing, Schröder, Iffland, Jünger, denen der erſten Periode von Schiller und Goethe u. ſ. w., alle Natur und allen Glauben verlieren mußten, wenn ſie der Zeit — welcher ſie durch und durch angehörten — mit Uebertragung in die modernſte Welt, enthoben wurden. Daß dies auch mit den jüngeren Rollen der Fall war, ſuchte man zu ignoriren, bis die elegante Tracht des kurzen Beinkleides mit Schuhen, ſelbſt bei Feſten und Bällen, aus der herrſchenden Mode verſchwunden war und kein Liebhaber mehr anders auf der Bühne erſcheinen wollte, als in modernen Pantalents und Stiefeln. Da ging, in dem damit verbundenen halb nachläſſigen, halb militäriſchen Gange, die Anmuth, Gewandtheit und Feinheit des früheren Liebhabers gar ſehr verloren und die Väter und Vormünder, in geſtickten Kleidern und Perrücken, nahmen ſich daneben aus wie Geſtalten aus einer andern Welt. Darum ſetzte es denn die jüngere Generation, in ihrem vorherrſchenden Hange: ſtets nach dem neueſten Modejournale gekleidet auf der Bühne zu erſcheinen — durch, daß Stücke, welche die Zuſtände ihrer Entſtehungszeit abzuſpiegeln beſtimmt waren, wie Emilia Galotti, Minna v. Barnhelm, Clavigo, Kabale und Liebe, die Schröder'ſchen und Iffland'ſchen Stücke, bald ganz modern geſpielt wurden.

Wäre das Syſtem der Coſtümtreue conſequent gehandhabt worden, ſo hätte es die ſchreiend untreue und verwirrende Behandlung dieſer Stücke in eine hiſtoriſch treue verwandeln müſſen. Denn die franzöſiſche Revolution hatte binnen zwanzig Jahren die europäiſche Geſellſchaft in Denk- und Empfindungsweiſe, in Sitte, Anſtand und Benehmen, ja in Charakterbildung viel frappanter und raſcher verwandelt, als dies im früheren Geſchichtsverlaufe binnen hundert Jahren geſchehen war. Daß die Kunſt der Menſchendarſtellung dies ignorirte und glaubte: den bürgerlichen Zuſtänden des vorigen Jahrhunderts ohne Weiteres die Phyſiognomie des neuen geben, oder beide vermengen zu dürfen, zeugt von ſehr oberflächlichem Geiſte, und beweiſt, daß die eigentliche Bedeutung des Coſtüms, in ſeinem Zuſammenhange mit dem Charakter der Geſchichtsepochen, in dieſer Reformbewegung noch ſehr unklar war.

Denn die Schauſpielkunſt begab ſich ja mit der Rococotracht der mannichfachſten Mittel zur äußeren Charakteriſtik. Man gab die ſichtbare Unterſcheidung der Stände und Verhältniſſe, mit den verſchiedenartigen farbigen und reichen Kleidern, gegen die unterſchiedloſe Einförmigkeit der Kleider der Neuzeit auf; das Degentragen, das ſo viele Situationen der älteren Stücke erſt möglich macht, endlich die Friſur und der Puder. Nichts bezeichnet die raffinirte Künſtlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts ſo deutlich, als dieſe unnatürliche Färbung des Haares, und nichts erklärt daher ſichtlicher den Widerſtand der menſchlichen Natur gegen jene Entartung, den revolutionären Geiſt, die Ueberſchwänglichkeit und überſpannte Empfindſamkeit der Dramen jener Zeit — als der Puder. Er iſt das Salz des Rococo. Aber die jüngere Kunſtwelt ſcheute den Puder, weil er in der letzten Zeit im täglichen Leben nur an alten, barocken Leuten zu ſehen war. Dazu hatten die jungen Männer ſchnell verlernt, in Escarpins ſich zu benehmen, mit dem dreieckigen Hute hatte man, ebenſo wie mit dem Fächer, verlernt graziös zu ſpielen, wer ſollte dieſe Dinge jetzt wiederherſtellen, wer die jungen Lieblinge des Publikums zu dem Richtigen anhalten?

Während die Coſtümreform alſo peinlich bemüht war, die Trachten der entlegenſten Zeiten — von denen nur wenige Zuſchauer wußten — nach ſorgfältigen Quellenſtudien zu ordnen, vermengte und verletzte man dasjenige Coſtüm, von dem das mitlebende Geſchlecht noch die genaueſte, erlebte Kenntniß hatte.

Ein Beweis, daß die Eitelkeit der „gelehrten Schneiderkunſt" — wie Tieck es nannte — mehr Antheil an dieſer Coſtümreform hatte, als künſtleriſche Wahrheitstreue.

Die Decoration der Bühne hatte gleichermaaßen Fortſchritte gemacht.

Seit der italieniſchen Bühneneinrichtung mit Hintergrundgardinen und Couliſſen*) war die Decorationsmalerei ganz in die Hände der Italiener gekommen. An den meiſten deutſchen Theatern fand man noch in dieſer Epoche Maler mit italieniſchen Namen, die Nachkommen der erſten Eroberer dieſer Stellen, die ſich ſchwer von der alten Selbſtſtändigkeit entwöhnten, welche ihre Väter bei der Decorationsmalerei behauptet hatten. Phantaſtiſche Gegenden, unermeßliche architectoniſche Perſpectiven bekundeten die große Virtuoſität der Maler, dienten aber dem Bedürfniſſe der verſchiedenen Situationen, zu denen das Schauſpiel ſie benutzen mußte, nur wenig. Selbſt bei gewöhnlichen Zimmerdecorationen machte der Maler durch eine zufällige und frappante Beleuchtung, durch Möbel oder ſonſtige Ausſchmückung ſein ſpezielles Intereſſe geltend, ohne zu fragen, ob dieſe ſtabile Belebung überall taugen könne*). Wurde dieſer falſche Trieb: die Decoration maleriſch intereſſant zu machen, auch noch nicht ausgerottet, ſo hörte man doch jetzt auf, den Zuſchauer in unmögliche Gegenden und Räume zu verſetzen, ſondern hielt ſich an die ſchönſten Muſter der Wirklichkeit. Der Graf von **Brühl** nahm auch bei dieſer Wendung der Theatermalerei, die mit der im Coſtüm zuſammenhing, den Vortritt. Er ließ von dem berühmten Architekten und Maler **Schinkel** Entwürfe zu Decorationen machen und förderte junge deutſche Talente bei deren Ausführung.

---

*) Band I. S. 272.

Auf hiſtoriſche und Natur-Wahrheit ging von nun an die Richtung der Bühnendecoration, wie der Bühnenkleidung.

An der gewohnten **Einrichtung** der **Bühne** veränderte ſich bei dem allgemeinen Schlendrian der künſtleriſchen Leitung nichts. Die **geſchloſſene Zimmerdecoration** wurde in Berlin im Jahre 1825, gelegentlich des Luſtſpiels: „Die Steckenpferde“ von Wolff, wieder verſucht, verſchwand aber auch wieder ſchnell mit dem Stücke. Man behauptete, das geſchloſſene Theater laſſe ſich nur mangelhaft beleuchten und dämpfe den Redeton; und ohne Verſuche zu machen, dieſen Uebelſtänden abzuhelfen, ließ man die Einrichtung wieder fallen.

---

*) Auf der Bühne von Frankfurt a. M. war zu dieſer Zeit noch eine Bauernſtube im Gebrauch, auf deren Wand eine Katze, im Sprunge vom Schrank zum Ofen begriffen, gemalt war.

Die überaus opulente und luxuriöſe äußere Erſcheinung des Bühnenlebens bewies: wie reiche Geldmittel mit der Direction der Hofintendanzen dem Theater zugefloſſen, und wie entſchieden Stadttheater und Privatunternehmungen in dieſer Richtung nachgezogen worden waren. In auffallendem Contraſt ſtand dagegen, was auf den geiſtigen Stoff der dramatiſchen Kunſt, auf ihren Gedankeninhalt verwendet wurde.

Das Autorenhonorar hatte ſich kaum bei den erſten Hoftheatern zu der Höhe erhoben, auf welche Schröders Anerbieten es ſchon im Jahre 1775 für Hamburg ſtellte *). Nur Wien und Berlin zahlten für ein erfolgreiches oder beſonders werthvolles Stück, das den Abend füllte, ein für allemal: 20, in ſeltenen Fällen 30 Louisd'or, die andern Hoftheater von zweitem Range und die erſten Stadttheater, wie Hamburg und Frankfurt a. M., die Hälfte oder das Drittheil davon. Die kleinen Hof- und Stadttheater bis zu 1 Louisd'or herab. Bei einactigen Stücken, deren höchſtes Honorar man auf 4 Louisd'or annehmen kann, ſank es bei kleinen Bühnen auf wenig über die Koſten der Abſchrift herab. Die Ueberſetzungen wurden, wenn auch geringer, immerhin verhältnißmäßig beſſer bezahlt.

Raupach war der einzige Dichter, der ſich genugſam in Reſpect geſetzt hatte, um dem Berliner Hoftheater einen

---

*) Band II. S. 347.

Vertrag auferlegen zu können, wonach ihm für jeden Act in Proſa 10 Thlr., für jeden in Verſen 50 Thlr. bezahlt wurden. Da er alle ſeine großen Stücke auf 5 Acte und ein Vorſpiel, alſo auf den Preis von 300 Thlr. einrichtete und das Berliner Honorarverhältniß die übrigen Bühnen gegen ihn rückſichtsvoller machte, ſo war er der einzige anſtändig bezahlte Autor dieſer Periode; was ihm denn auch genug Neider und Feinde zuzog.

Zu dieſem gedrückten Zuſtande des Dichterfeldes kam noch der Unfug des Manuſcriptdiebſtahls, deſſen ſich nicht nur wandernde Bühnen, ſondern auch kleine Stadt- und Hoftheater ſchuldig machten; oft nur in der Verwirrung aller Rechtsbegriffe, welche über das geiſtige Eigenthum des dramatiſchen Autors herrſchend waren und welche aufzuklären die Geſetzgebung nicht den geringſten Schritt that. Das Theater lag den Regierungen immer noch in jeder Beziehung gänzlich abſeits aller Berückſichtigung und das verletzende Gefühl hiervon war den Dichtern empfindlicher als der materielle Verluſt, welchen dieſe Manuſcriptdiebſtähle für ſie herbeiführten. Sah der Dichter ſich doch auch von den Intendanzen und den ſie nachäffenden Directoren meiſtentheils nur wie ein läſtiger Bittſteller behandelt, in den ſeltenſten Fällen nur wie ſich's ziemt: als der Wohlthäter, welcher der Schauſpielkunſt neue geiſtige Nahrung, friſchen Lebensathem für ihre Schöpfungskraft zu bringen bemüht iſt. Wie läſtig allerdings die Prätenſionen der unbefähigteſten Literaten wurden, iſt ſchon erwähnt*), das rechtfertigt aber in keiner Weiſe den ſchnöden und wegwerfenden Ton, den ſich Intendanten und Unternehmer — oft die beſchränkteſten Köpfe, welche ſich für ſolchen Poſten in Deutſchland irgend finden ließen — in ihrer Selbſtherrlichkeit gegen den Stand der Schriftſteller, der Repräſentanten des Geiſtes, angewöhnt hatten.

Auch die Cenſur war noch immer ein gewaltiges Hinderniß für die freie Entfaltung des dichteriſchen Talentes, wie der ſchauſpieleriſchen Kraft. Der Standpunkt von vor fünfzig Jahren war immer noch nicht aufgegeben**), und von der Ausführung ſeiner Grundſätze***) war an manchen Bühnen wenig nachgelaſſen.

Politiſche und Hofrückſichten, auch der alte enge Grundſatz: daß die Bühne kein böſes Beiſpiel geben ſolle, verbannten wichtige Stücke oder führten ihre entkräftigende Verſtümmelung herbei. Selbſt in Berlin wurde in dieſer Epoche die Aufführung von Egmont, Wilhelm Tell und die Räuber unterſagt. Auch der Prinz von Homburg lange Zeit, aus Grund der Verwandtſchaft des Hauſes Homburg mit dem von Hohenzollern und weil Todesfurcht, ſelbſt momentane, den Offizierſtand entehre. Die römiſch-katholiſchen Höfe beengten die Dramatik noch

---

*) S. 181.
**) Band II. S. 416.
***) Band III. S. 203. 313.

mehr. Noch immer duldeten ſie die Erwähnung kirchlich heiliger Dinge auf ihren Bühnen nicht; aber auch vor dem Namen des Teufels hegte man in Wien dieſelbe ehrfurchtsvolle Scheu. Geiſtliche der römiſchen Kirche durften nicht erſcheinen, ſie wurden noch immer, oft auf die ſinnentſtellendſte Weiſe, in weltliche Perſonen verwandelt, oder ihrer Tracht mindeſtens durch phantaſtiſche Veränderungen der beſtimmte Charakter genommen, um das künſtleriſche Motiv und die volle Wahrheit der Dinge abzuſtumpfen. Läugnen kann man nicht, daß die römiſche Kirche ſich durch die Erſcheinung ihrer Geiſtlichen, die meiſtentheils als Unheilſtifter oder mit pfäffiſcher Lächerlichkeit und Verächtlichkeit auftraten, in ihrer Würde angegriffen ſah. Die dramatiſche Literatur, die ſich immer noch zum bei weitem größten Theile in proteſtantiſchen Händen befand, ſchenkte dem Gefühle des römiſch-katholiſchen Publikums wenig Rückſicht, indeſſen ſie die proteſtantiſchen Geiſtlichen nur in würdiger Weiſe erſcheinen ließ. Wenn die Cenſur dieſe Parteilichkeit gemindert hätte, wäre ſie vielleicht in ihrem Rechte geweſen, das unterſchiedloſe Verbannen aber der römiſchen Geiſtlichkeit von der Bühne verfälſchte die Darſtellung aller großen hiſtoriſchen Conflikte wie des bürgerlichen Lebens.

Am Münchener Hoftheater war durch die Regierung des König Max Joſeph eine freiere Praxis eingeführt worden, in Wien und Dresden herrſchte die alte Beſchränkung.

Das Luſtſpiel durfte nur vorſichtig, in Wien gar nicht an Staatseinrichtungen oder bevorrechtete geſellſchaftliche Zuſtände rühren. Harmlos ſollten die Stücke ſein, keiner Frage der Gegenwart zu Leibe rücken, keine empfindliche Stelle der Zeit berühren, alſo damit auch die höhere Bedeutung der Comödie aufgeben und die tieferen Motive der Charakteriſtik für die Kunſt der Menſchendarſtellung. In dieſer Hinſicht war der Zuſtand zurückgeſchritten, denn offenbar hätten Stücke, wie die Iffland'ſchen, welche das Beamtenthum, die Hofzuſtände u. ſ. w. ihrer Zeit ſo ſchonungslos zeichnen, um das Jahr 1830 in Wien z. B. nicht neu aufgeführt werden dürfen.

Talentvolle Wiener Dichter, wie **Bauernfeld**, verflachten an dieſen Cenſurreibungen, ihre Luſtſpiele wurden inhaltlos, Reihen von concertirenden Scenen, für die Virtuoſität graciöſer gewandter Converſation.

Gleichzeitig aber war die Darſtellung von Stücken unbehindert, welche es ſich zum Geſchäft machten, die ſittlichen Grundlagen der Geſellſchaft zu vergiften; wie z. B. die große Zahl der modernen Pariſer Erzeugniſſe es that.

Die Widerſprüche, in denen die Staatsautorität ſich dem Theater gegenüber befand, waren noch nicht im Mindeſten ausgeglichen. Wenn man der Meinung bleiben wollte, daß Alles, was in der ehrfurchtsvollen Scheu des Volkes erhalten werden ſolle, der Atmoſphäre der Bühne, als einer entweihenden, entzogen werden müſſe, warum ſchloß man ſie nicht lieber ganz und gar? Warum überließ man ihr die Darſtellung aller Tugend, Liebe, Begeiſterung, alles Opfermuths für Wahrheit und Recht, kurz alles Göttlichen im Menſchen, die Heiligthümer der Familie: die Gatten-, Eltern-, Kindesliebe?

Wenn aber dieſe Schätze der menſchlichen Gottähnlichkeit von der dramatiſchen Kunſt gut und heilſam verwaltet wurden, warum ſchloß man dann die Bühnen während der Kirchenfeſte, anſtatt ihnen einen lebendigen und eindringlichen Antheil an der beabſichtigten Wirkung auf Geiſt und Gemüth der Gemeinden vorzuſchreiben?

Sollte aber die Bühne als profan gelten und als eine Art von Pranger, auf welchem weder geiſtliche Perſonen noch Glieder des heimiſchen Fürſtenhauſes u. ſ. w. ausgeſtellt werden durften, warum bewilligten Regierungen und Höfe mit jedem Jahre größere Summen, um den Glanz und die Anziehungskraft des Theaters zu erhöhen?

Dieſer ſtaatliche Widerſpruch äußerte ſich noch weiter in mannichfachen und ſeltſamen Erſcheinungen; alle ließen ſich zuletzt auf eine Urſache zurückführen: auf den Schauſpielerſtand und ſeine im Weſentlichen gleichgebliebene Stellung in der bürgerlichen Geſellſchaft. Er blieb ausgeſondert, und was er berührte, war verdächtigt.

Gleichwohl hatte die Moralität des Standes ſich unläugbar gehoben. Geordnete Haushaltung war allgemeiner geworden, eine Folge der beſſeren Gehalte und der lebenslänglichen Anſtellungen, welche alle angeſehenen Hoftheater gewährten, eine Folge der Ausſicht auf Altersverſorgung, welche die Penſionskaſſen darboten, die faſt an allen Stadttheatern errichtet wurden. Bei allen ſoliden Theatern gab es um 1830 der ſoliden Mitglieder viele.

Aber ſeltſam genug, nun fing man an, mit dieſem beſſeren Zuſtande unzufrieden zu werden. Man tadelte die lebenslänglichen Anſtellungen, nannte ſie einen ungebührlichen Vorzug vor andern Künſtlern, und A. W. Schlegel erachtete die Angelegenheit der Sicherſtellung der Exiſtenz von Schauſpieltalenten wichtig genug, um in ſeinen dramaturgiſchen Vorleſungen lebhaft dagegen zu ſprechen.

Er ſagte: „Nun haben ſie keine geſchickteren Nebenbuhler zu fürchten und ſind bloß darauf bedacht ihre Stelle als eine Pfründe auf das Bequemſte zu benutzen. Auf dieſe Art ſind die Theater eine wahre Verpflegungsanſtalt für verſäumte und durch Trägheit vernachläſſigte Talente geworden.“

Dieſe Beſchuldigung mochte zum Theil begründet ſein, aber ſie traf in ihren Anläſſen nur die Verwirrung in der Organiſation der Hoftheater, durch welche der Schlendrian eingeriſſen und die Autorität verfallen war, welche Trägheit und Vernachläſſigung nicht dulden ſollte. Denn dieſe Fehler waren zuletzt mit Entziehung der lebenslänglichen Anſtellung zu ſtrafen, welche deshalb eine Pfründe nicht genannt werden kann. Die Handhabung der Maaßregel macht ſie gut oder ſchlecht; gewiß iſt, daß bei richtigem Gebrauche der wichtigſte Hebel gewonnen ſein muß, den Schauſpieler ganz an die Intereſſen der Anſtalt zu feſſeln, welcher er angehört. Schlegel meint dagegen: „Die ſchauſpieleriſche Schöpfungskraft muß ſich weſentlich aus einer leichtſinnigen Begeiſterung für die Kunſt nähren. Sobald die bürgerliche Aengſtlichkeit: ſich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu ſichern, ſich ſeiner bemächtigt, ſo iſt es um alle Fortſchreitung geſchehen.“

Nun, die feſte Anſtellung ſollte den Künſtler ja eben der Aengſtlichkeit um ein mäßiges Auskommen entheben, damit er mit um ſo leichterem Sinn ſich der Begeiſterung für ſeine Kunſt hingeben könne. Der frevelhafte Leichtſinn, welcher ſich aller Sorgen um die materielle Exiſtenz zu entſchlagen verſucht, mußte den Künſtler jederzeit tief in Sorgen verſtricken.

Und worauf ſtellt ſchließlich A. W. Schlegel das ganze Leben des Schauſpielers? „Er ſoll nicht aufhören von der wandelbaren Gunſt des Publikums abhängig zu ſein. Er kann nicht leidenſchaftlich genug nach dem rauſchenden Beifall, nach Ruhm, nach jeder glänzenden Belohnung ſtreben, die ihm unmittelbar für das Geleiſtete zu Theil wird. Der Augenblick iſt das Gebiet ſeiner Erndten, die Zeit ſein gefährlichſter Feind weil er nichts Dauerndes aufzuſtellen vermag.“

Das hieß ein Syſtem aus der künſtleriſchen Demoraliſation bereiten, welche gerade in dieſer Epoche gewachſen war. Das eben war ja eine der edelſten Wirkungen der feſten Anſtellungen, daß ſie den Künſtler zu ſtärken vermochte, ſeiner gewiſſenhaften Ueberzeugung und nicht der wandelbaren Gunſt des Publikums nach zu handeln.

Wäre Schlegel's Aufmerkſamkeit der Bühne zugerichtet geblieben, welche Verwüſtung hätte er in ſeinen letzten Lebensjahren noch beobachten können, die die Beifallsſucht unter den Schauſpielern und gerade unter den lebenslänglich angeſtellten hervorgebracht — ein Beweis, wie ſchief und widerſpruchsvoll ſeine Aufſtellungen waren.

Aber man wollte es ſich von vielen Seiten noch immer nicht nehmen laſſen: der Schauſpieler müſſe nothwendig unſittlich ſein, wolle er productiv bleiben. Man machte jetzt dem Stande ſchon Vorwürfe, daß er ordentlich wirthſchaftete und bürgerlich unanſtößig lebte. Man klagte ihn der Philiſterei an und hätte ihn gern in den Schmutz der Budenwirthſchaften zurückgeführt, die man doch noch im Lande herum hinlänglich Gelegenheit hatte zu bewundern, in denen aber die Quellen der genialen Productionskraft keineswegs ſprudeln wollten. Schlegel verlangte: der Schauſpieler ſolle alle Familienſorge leichtſinnig in die Lüfte ſchnellen, Andre, wie Raupach z. B., verlangten: er ſolle deshalb gar nicht heirathen; wogegen man bereit war, ihm alle geſchlechtlichen Unregelmäßigkeiten nachzuſehen, zu Nutz und Frommen immer leidenſchaftlicher Aufregung.

So tief ſtand noch immer, ſelbſt bei dichteriſchen Autoritäten, der Begriff des Schauſpielerſtandes, und dann doch zuletzt der dramatiſchen Kunſt ſelber, daß man die Unſittlichkeit für gedeihlichen Dünger ihres Flores hielt, den Schauſpieler, wie die römiſche Kaiſerzeit den Gladiator betrachtete, der ſich zum Ergötzen der Zuſchauer — hier moraliſch — zu Grunde richtete.

Indeſſen aber hatte der ſittliche Entwicklungsgang des Standes ſeinen, wenn auch langſamen, doch mit den allgemeinen ſittlichen Zuſtänden richtig zuſammenhängenden Fortgang. So waren die guten Ehen beim Theater immer häufiger geworden, beſonders ſolche, bei denen die eine Hälfte der Bühne nicht angehörte. Die Erfahrung iſt merkwürdig und zeigt deutlich, wie heilſam dem erregbaren ſchauſpieleriſchen Naturell der beruhigende Beiſtand eines andern Gemüthes iſt, das, von der fieberhaften Bewegung des Theaterlebens nicht ſo ganz eingenommen, den Geſichtskreis der gemeinſamen Intereſſen über den Zauberkreis der Couliſſen hinaus zu erweitern, das häusliche Leben zu beruhigen, die Seele freier und leidenſchaftsloſer zu ſtimmen vermag. Dieſe ſo gemiſchten Theaterehen fallen faſt immer glücklich aus, ja ſie zeigen, wie groß Neigung und Bedürfniß des dramatiſchen Talentes nach beruhigender Häuslichkeit iſt. Dagegen tragen Eheleute, welche beide der Bühne angehören, die Atmoſphäre der Couliſſenwelt mit ſich in ihre Häuslichkeit, ſie ſteigern ſich gegenſeitig in den Erregungen des Ehrgeizes und der Eitelkeit, in der Parteinahme für einander, oder der Neid auf Stellung, Beifall u. ſ. w.

ſchleicht ſich ſogar in dies engſte Liebesbündniß ein. Das Gefühl der Zurückſetzung, die Forderungen der Abhülfe von dem begünſtigteren Theile, dazu die geſchlechtliche Eiferſucht, die hier ergiebige Anläſſe findet, alles Das vereinigt ſich, um in ungemeſſener Aufregung das häusliche Glück ſchnell aufzureiben, die Eheleute zu trennen.

So kamen denn auch in dieſer Epoche noch einzelne anſtößige Vorgänge vor das Forum des Publikums und befleckten dadurch den ganzen Stand. Wie beliebte Künſtler wegen Trunkenheit auf der Bühne vom Publikum noch gezüchtigt werden mußten, ſo wurde auch noch eheliche Untreue gerügt.

Ein ſolcher Fall, der eine der angeſehenſten Berliner Künſtlerinnen betraf, brachte die alte Streitfrage wieder zu weitläufiger Zeitungserörterung: ob das Publikum berechtigt ſei, im Theater über das Privatleben der Schauſpieler das Richteramt auszuüben?

Die Verneinung dieſer Frage ſtützte ſich doch zuletzt wieder auf die Geringſchätzung des Standes und auf Behauptung eines moraliſchen Ausnahmezuſtandes für den Künſtler. Das große Publikum aber bleibt zum Glück immer noch des Glaubens, daß die weſentliche Grundlage aller menſchlichen Dinge die Sittlichkeit ſei. Und ſo gern das Theaterpublikum den Schauſpieler hat, dem es zu Zeiten etwas nachſehen, auf den es in gewiſſer Beziehung herabſehen kann, ſo richtet ſich doch in auffallenden Fällen, welche die Schranken der bürgerlichen Sitte durchbrechen, ſein Urtheilsſpruch ſtreng und ernſthaft auf. So wenig das Publikum von einem Prediger hält, der da verlangt: man ſolle ſich nach ſeinen Worten, nicht nach ſeinen Thaten richten, ſo wenig es einen öffentlichen Richter duldet, der, wenn er auch die gerechteſten Urtheile fällt, doch in ſeinem Privatleben ſelbſt unredlich handelt, ebenſo wenig will es dulden, daß der Künſtler, der ihm die Menſchheit darſtellt, ſich gegen deren Würde gröblich vergebe.

Das Publikum hat zudem ein ſehr ſicheres Gefühl davon, daß jede Kunſtleiſtung die Blüthe der Perſönlichkeit iſt, und wird in ſeinem Genuß geſtört, wenn es dieſe verachten muß. Und weil denn alſo der Wunſch: den Künſtler perſönlich achten zu können, dieſer Strenge zum Grunde liegt, ſo hat der Künſtler ſich derſelben viel mehr zu freuen, als der Nachſicht jener äſthetiſchen Maximen, welche die Kunſtproduction vom ſittlichen Boden ganz verlegen will.

Wäre die bürgerliche Geſellſchaft nur dem Schauſpielerſtande immer noch mehr entgegengekommen, um ihm das zu verſchaffen, was die weſentlichſte Berechtigung zur Gleichſtellung in der Geſellſchaft giebt: die *gleiche Bildung*. Immer gab es noch zu Wenige, die ſich gerade in dem höheren Bildungskreiſe, welchem die feinſte Empfänglichkeit und das reifſte Urtheil über Kunſtſchöpfung eigen iſt, welcher alſo auch ihr Umgangskreis ſein ſollte, vermöge ihrer Bildung hätten halten können;

die ſich nicht nur im Kunſtgeſpräche ſelbſt, noch mehr in der Verbreitung über Gegenſtände des allgemeinen geiſtigen Intereſſes, ja ſelbſt im geſellſchaftlichen Benehmen auffallende Blößen gegeben, und damit der Geſellſchaft angekündigt hätten, daß ſie nicht hierher gehörten.

Das Letztere bleibt um ſo auffallender, als die Aneignung der geſellſchaftlichen Formen eine der wichtigſten Aufgaben des Menſchendarſtellers iſt. Aber das Benehmen der Mehrzahl der Bühnenkünſtler pflegte in Geſellſchaft zwiſchen unbehülflich blöder Scheu und einem falſchen Beſtreben, ſich geltend zu machen, zu ſchwanken.

Ohne Zweifel hatte dieſe geſellſchaftliche Haltungsloſigkeit ihren Grund in der haltungsloſen Stellung des Schauſpielers überhaupt. Nur das Gefühl: mit unangefochtener Berechtigung da zu ſein, verleiht in der Geſellſchaft das unbeſorgte Gleichgewicht, das ſichere Maaß des Betragens; wer ſich mißachtet glaubt, oder die Eroberung einer Stellung unternehmen will, wird ſelten den guten Ton treffen. Wenn das Alles Urſachen waren, dem Schauſpieler den Zutritt zur guten Geſellſchaft zu erſchweren, ihn höchſtens auf den Umgang mit dem kleinen Kaufmann, den Subalternbeamten, kurz der engeren bürgerlichen Sphäre anzuweiſen, wo er wenig Anregung für Geiſt und Phantaſie fand, ſo war dies wieder Grund für ihn, ſeine Mußeſtunden im Wirthshauſe, die Abende hinter den Couliſſen zuzubringen und dadurch ſich immer enger in den Zuſtand einzubauen, der ihm eben die geſellſchaftliche Ausſonderung zuzog. Ja der Geſitteteſte und Gebildeteſte mußte es, bei ausnahmsweiſer Bevorzugung, empfinden, daß man ſeinen Beruf ſelbſt noch immer im zweideutigen Lichte ſah und den geachteten Menſchen zu ehren glaubte, wenn man ihm zu verſtehen gab, daß man ihn für zu gut zum Schauſpieler halte. Sein Talent und die Ausſicht: daſſelbe zu geſellſchaftlicher Unterhaltung zu nutzen, blieb immer der letzte Grund der geſellſchaftlichen Aufnahme und ihre Entſchuldigung gegen die Vorurtheilsvollen. Selbſt in den Häuſern, die den Künſtler in ihren engen Freundeskreis aufgenommen, ſah er ſich hier und da gegen gewiſſe Perſonen, oder bei beſondern Anläſſen, möglichſt verläugnet. Wer war wohl ſtolz darauf und bekannte ſich dazu: daß er der Freund eines Schauſpielers ſei? Nur die Theaternarren, die von dem Abglanz der Theatercelebritäten leben. Alle Andern glaubten es noch immer entſchuldigen oder doch beſonders rechtfertigen zu müſſen. Und wagte der dramatiſche Künſtler Forderungen über das geſellſchaftliche Umgangsleben hinaus, wagte er gar den Lebensnerv der bürgerlichen Geſellſchaft, die Gleichberechtigung zur Ehe, zu berühren, wie zuckte da der ganze Körper! Mochte es der talentvollſte, unbeſcholtenſte und mit einem Einkommen gleich dem höchſten Staatsbeamten verſehene Schauſpieler ſein, der die Tochter aus einem angeſehenen Hauſe zur Frau begehrte, er mußte empfinden, daß er ein Paria der Geſellſchaft ſei.

Ja, beſtimmter konnte der Verruf des Standes nicht beſtätigt werden, als durch das Verhalten der Fürſten, die den Schauſpielerſtand mit ſo großer Freigebigkeit, mit ſo vieler Theilnahme, ja mit intimer Leutſeligkeit behandelten und ihn gleichwohl für unwürdig hielten, ihm das öffentliche Zeichen ihrer Gunſt oder der Anerkennung ſeines Verdienſtes zu gewähren. Es kommt hier nicht darauf an, den Werth oder Unwerth der Orden in's Auge zu faſſen, ihre Verleihung war um 1830 vielleicht auf ihrem Höhepunkte, die mittelmäßigſten Verdienſte ſchon wurden damit belohnt und keinem Stande, keinem einzigen, bis zum geringſten Mitgliede herab, war dieſe Auszeichnung verſagt, keinem — außer dem dramatiſchen Künſtler. Dieſe Thatſache iſt entſcheidend über die Stellung des Standes. Alle übrigen Künſtler, Dichter, Maler, Bildhauer, Baumeiſter, wurden wetteifernd von allen Fürſten decorirt; ebenſo auch die übrigen Theaterangehörigen: Beamte, Maſchiniſten, Decorationsmaler, Orcheſterdirigenten u. ſ. w., nur die Künſtler, um deretwillen jene Andern alle nur da ſind, die, welche die Bühne betraten, waren ausgeſchloſſen. Gleichwohl konnte die öffentliche Production und die Abhängigkeit von Lob und Tadel der Menge die Urſache davon nicht ſein, ſo oft ſie auch angegeben wurde, denn die Concertvirtuoſen, die demſelben Umſtande unterworfen waren, wurden decorirt. Iffland war der Erſte und Einzige, welcher einen Orden getragen, während er noch activer Schauſpieler war; aber er hat ihn auch nicht als ſolcher erhalten, ſondern nur als Director und insbeſondere für ſeine ebenſo geſchickte als aufopfernde patriotiſche Verwaltung des K. Theaters während dreier Kriegsjahre, wodurch er der Krone endloſe Verlegenheiten und Koſten erſpart hatte. Andere Schauſpieler ſind bei ihrer Penſionirung mit Denkmünzen begabt worden, und Graff in Weimar hatte die Erlaubniß erlangt, die ſeinige an einem Bande tragen zu dürfen; gleichwohl waren das keine eigentliche Ordenszeichen und immer waren ſie erſt nach dem Rücktritt von der Bühne ertheilt worden. Active dramatiſche Künſtler als ſolche waren um 1830 in ganz Deutſchland ſchlechterdings von der Ordensverleihung ausgeſchloſſen.

Die pietiſtiſche Richtung, welche das religiöſe Leben theilweiſe in dieſer Epoche genommen hat, trug gewiß nicht wenig dazu bei, die Widerſprüche in der Stellung der Schauſpielkunſt zu verſchärfen und jenen Standesverruf zu befeſtigen. Geiſtliche Angriffe tauchten wieder auf mit all den uralten Argumenten, die man längſt entwaffnet glaubte; der Kampf um die Sittlichkeit der Schaubühne ſchien an ſeinen Anfang zurückverſetzt. Ein Tractat von Tholuck*) dürfte als das beachtenswertheſte Zeugniß davon gelten.

---

*) Eine Stimme wider die Theaterluſt nebſt den Zeugniſſen der theuren Männer Gottes dagegen, des ſel. Ph. Speners und des ſel. A. H. Franke. Berlin 1824.

Der älteſte Vorwurf, daß die Schauſpielkunſt ein Geſchäft der Lüge ſei, ſteht darin wieder obenan. Dräſeke's Entgegnung*) hatte alſo im Kreiſe ſeiner Berufsgenoſſen noch nichts gewirkt. Noch immer leuchtete nicht ein, daß die Täuſchung des Schauſpielers nur die erklärteſte Offenheit, das angelegentlichſte Streben nach Darſtellung der Wahrheit ſei: daß die Ausübung dieſer Kunſt alſo den Vorzug der Wahrhaftigkeit vor den meiſten Berufsthätigkeiten habe, denn vom Geſchäftstreibenden bis zum Staatsdiener und Fürſten — den Richter und Geiſtlichen nicht ausgeſchloſſen — kann ohne wirkliche Verſtellung, ohne abſichtliche Täuſchung über die eigenen Gedanken, Stimmungen, Abſichten und Vorhaben, in ſeiner Berufserfüllung niemand auskommen; ſein Beruf ſetzt ihn alſo einer Befleckung ſeiner Seele aus, wogegen die Seele des Schauſpielers, ſeine ſubjective ſittliche Zurechnungsfähigkeit, niemals bei der objectiven Täuſchung betheiligt iſt, zu welcher er ſein Talent und ſeine äußere Perſönlichkeit herleiht. Der Schauſpieler kann in ſeinem Privatleben ein Lügner ſein, auf der Bühne in Ausübung ſeiner Kunſt aber niemals; er will niemals mit der Perſon verwechſelt ſein, die er darſtellt, will niemals deren Aeußerungen und Affecte für ſeine eigenen ausgeben.

Tholuck ſtellt freilich die ganze objective Schöpfungskraft des Künſtlers in Abrede, er ſagt: „Es wird zwar freilich behauptet, der wahre Künſtler vergeſſe dabei nie ſich ſelbſt, allein dies glaube wer da kann.“ Wie Tholuck ſich demnach eigentlich die Ausübung der Schauſpielkunſt denkt, iſt ſchwer zu errathen. Ueberhaupt geht die Schrift, wie alle ähnlichen Angriffe der früheren Zeiten*), von den eingeſchränkteſten Vorſtellungen über das Weſen und den Einfluß aller Kunſt überhaupt aus und verwirft ſie — obſchon ſie das läugnet — im Grunde überhaupt als ſchädlich, weil aufregend für den Chriſten, „deſſen ſtetes Ringen ſein müſſe, in die göttliche Gelaſſenheit und Ruhe einzugehen, wo es keinen andern Affect mehr giebt, als die Liebe; der Selbſtkenntniß nicht mit genialem Scharfblick — auch nicht mit dem eines Shakeſpeare — in den Winkeln des Herzens erſpähen müſſe, ſondern durch Eingehen in das eigene Herz, deſſen Nacht von dem erleuchtet werde, der uns beſſer kennt, als wir uns ſelbſt kennen.“ Hiermit wurde alſo aller Kunſt der Boden beſtritten und Tholucks Schrift ſteht deshalb eigentlich außerhalb unſeres Gebietes; indeſſen fordert ein Moment derſelben noch zu verweilender Betrachtung auf, nämlich die Behauptung: das Geſchäft des Darſtellens müſſe nothwendig einen Einfluß auf die Seele des Darſtellenden ausüben. „Wer immerfort fremde Charaktere an ſich nachbildet, der wird doch ſicher am Ende nicht mehr für ſich ſelbſt einen feſten, beſtimmten Charakter behaupten können. Und hier braucht man nur auf die Erfahrung zu verweiſen. Wo iſt der Schauſpieler, welcher nach vieljähriger Ausübung ſeiner Kunſt noch einen feſten, beſtimmten Charakter offenbarte?“

---

*) Band III. S. 409.

---

*) I. Band S. 374 u. f. II. Band S. 312.

Auf dies letzte Argument wäre mit vielen Beiſpielen zu antworten; es genügt, auf die Heroen unſerer Kunſtgeſchichte, auf Velthen, Frau Neuber, Eckhoff, Schröder, Iffland zu verweiſen und auf die Thatſache, daß die Beſtimmtheit ihrer Charaktere gerade aus ihrem Kunſtwirken erwuchs und ſie zu vorleuchtenden Erſcheinungen machte. Ebenſo leicht iſt Tholucks Annahme zu entkräften, daß die Darſtellung von Fehlern und Laſtern dieſelben dem Charakter des Darſtellers einprägte. „Ahme alle Tage dem nach, der an leiblichen Krämpfen leidet und Du wirſt ſie ſelbſt unwillkürlich erhalten, wie dies die Erfahrung bezeugt. Die Sünde iſt der Krampf des Geiſtes.“ Wäre dieſe Schlußfolgerung richtig, ſo müßten die meiſten Schauſpieler ſehr beſtimmte Charaktere, d. h. die einſeitigen ihrer Rollenfächer, haben; die oberflächlichſte Bekanntſchaft mit dem Stande lehrt aber, daß die Schauſpieler in ihrer Perſönlichkeit oft das Gegentheil von dem ſind, was ſie auf der Bühne mit Glück darſtellen. Daß außerdem der Schauſpieler, welcher das Böſe doch immer als verdammlich oder lächerlich darzuſtellen hat, nothwendig die beſtimmteſte Enttäuſchung über den Reiz des Böſen empfangen muß, daß er alſo leichter beſſer werden kann, als ein Anderer, dieſe Betrachtung läßt Tholuck ganz außer Acht. Gegen den Rückſchluß, daß tugendhafte, gottbegeiſterte Rollen auch die Darſtellenden tugendhaft machen müſſen, verwahrt Tholuck ſich freilich durch die doppelte Aufſtellung: „daß des Menſchen Herz ein Abgrund alles Böſen ſei und vornehmlich den fertigen Zunder für die Sünde, nicht aber für das Gute in ſich trage, ferner, daß die erheuchelte Tugend faſt noch ſchrecklicher ſei, als das dargeſtellte Böſe, daß dem Menſchen es nicht in jedem Augenblicke möglich ſei, gute Empfindungen in ſich hervorzurufen, der Chriſt noch weniger in jeder Stunde ſich ſelbſt die heilige Bewegung des Herzens zu geben vermöge, die ein freies Geſchenk des Herrn ſei.“

Der erſte Theil dieſer Aufſtellung iſt, da er auf das Dogma von der Erbſünde ſich bezieht und den künſtleriſchen Standpunkt objectiver Stimmungen negirt, hier nicht zu widerlegen. Der letzte Ausſpruch Tholuck's aber iſt viel bedrohlicher für den Stand der Geiſtlichen, als für den der Schauſpieler. Denn ſobald die Glocke zur Kirche ruft, muß der Geiſtliche doch auch gute Empfindungen in ſich hervorrufen, heilige Bewegungen des Herzens ſich verſchaffen, und wenn ſie als ein freies Geſchenk des Herrn nicht gerade zu dieſer Stunde über ihn kommen, ſo muß er zu einer erkünſtelten Gottbegeiſterung ſeine Zuflucht nehmen, zu einem Comödienſpiel, das bei ihm zur Heuchelei wird und ſeiner Seele ſchadet, während der Mangel an rechter Stimmung beim Schauſpieler nur ſeiner Rolle ſchadet.

Sind aber Tholuck's Gründe für die Charakterloſigkeit der Schauſpieler ſchwach, leuchtet aus allem, was die Kunſtgeſchichte lehrt, deutlich ein, daß die Ausübung ihrer Kunſt die Künſtler keineswegs charakterlos macht, ſo iſt doch die Thatſache, daß ſie es ſind, nicht zu leugnen. Die Urſachen ſind aber anderswo zu ſuchen. Theils liegen ſie in der allen Künſtlern gemeinſam großen Erregbarkeit, welche denn auch alle bildenden Künſtler, Dichter, Muſiker charakterlos, d. h. leicht bewegt und beſtimmt von wechſelnden Bewegungen macht; der Schauſpieler nun, der von ſeiner Kunſtleiſtung geiſtig und leiblich ergriffen wird, muß natürlich dieſer Erregbarkeit in höherem Maaße unterworfen ſein. Beſonders aber liegen die Urſachen der ſogenannten Charakterloſigkeit in der widerſpruchsvollen Stellung ſeines bürgerlichen und künſtleriſchen Lebens, wie ſie ſich um das Jahr 1830 darſtellt.

Der Stand des dramatiſchen Künſtlers iſt der einzige im Staate, dem eine Fachbildung verſagt, deſſen Selbſterziehung nur auf die Gunſt oder Ungunſt der Umſtände angewieſen iſt. Er hat weder im Staate noch in der bürgerlichen Geſellſchaft eine anerkannt ehrenhafte Stellung. Hier ſtellt man an ihn die Forderung, daß er dem höchſten Zwecke der menſchlichen Exiſtenz, der Veredelung, dienen ſolle, dagegen verlangt der größere Theil der Menſchen, er ſolle der niedrigſten Forderung, dem Zeitvertreibe, fröhnen. So iſt er auf den Scheideweg geſtellt, dem Beifalle der Majorität und allen Vortheilen deſſelben nachzujagen oder mit der ſtillen Billigung der Minorität der Hochgebildeten ſich zu begnügen; denn die öffentliche Kritik iſt verderbt, er muß ſie erkaufen oder mit ihr zerfallen. Wie kein Schulzwang und keine Prüfung ſeine Fachbildung ſichert, ſo hat man ihm ein zweifelhaftes Sittengeſetz bereitet. Hier ſplitterrichtet man über ihn mit wachſamſter Strenge, dort macht man ihm Unſittlichkeit faſt zur Bedingung künſtleriſchen Credites. Sogar die erſten Grundbedingungen des rechtlichen Vertrauens legt man ihm nur locker auf, denn ein vertrags- und wortbrüchiges Theatermitglied findet um 1830 bei den erſten Hofbühnen bereite Aufnahme. Man hätſchelt ſeine Eigenliebe zum Uebermuthe auf und unterwirft ihn doch dem Abſolutismus von Autoritäten, die er nicht anzuerkennen vermag. Die Höfe überhäufen ihn mit Gunſtbezeugungen und Geld, ſchließen ihn aber von ihren Ehren aus und machen keine ernſten, ſtrengen Anforderungen an ihn.

So widerſpruchsvolle Forderungen, ſo ſtarke Verleitungen bei ſchwankenden Geſetzen, eine ſo haltungsloſe Stellung waren keinem andern Stande zugemuthet. Was blieb der Mehrzahl der dramatiſchen Künſtler übrig als ſich durch dieſes Wirrſal biegſam hindurch zu winden, heut ſo und morgen ſo, nur von augenblicklichen Antrieben geleitet, unzuverläſſig zu werden, wie alle ſeine Verhältniſſe es waren, charakterlos wie ſie! Es war genug, daß eine kleine Anzahl aus der künſtleriſchen Selbſterziehung, auf welche der Schauſpieler angewieſen blieb, die Ausdauer und Begeiſterung auch für ſeine Seelenbildung gewann, ſich auf die Höhe der geiſtigen und ſittlichen Bildung aller übrigen Stände ſtellend, den Beweis lieferte: daß nicht der Beruf des Schauſpielers — wie Tholuck behauptete —, ſondern nur deſſen Verhältniſſe der Charakterbildung nachtheilig ſeien; daß aber darum auch der ſittliche Kampf in dieſem Stande charakterfeſt wie in keinem anderen mache.

Der letzte Grund des ganzen beklagenswerthen Zuſtandes der Kunſt, den die hier betrachtete Epoche ergiebt, lag in dem einen Punkte, daß der Staat in unbegreiflicher Achtloſigkeit fortfuhr, das Theater faſt gänzlich außer den Bereich ſeiner Sorgfalt zu ſtellen. Polizeiliche Aufſicht und die daraus hervorgehende Cenſur, das war Alles, was die Regierungen einer Kunſt von ſo weit- und tiefgreifendem Einfluß zuwandten.

Der Anfang einer ſtaatlichen Organiſation in Preußen, mit dem Jahre 1808, hatte ſchon nach zwei Jahren ſein Ende gefunden*), der raſch aufgegebene Verſuch der württembergiſchen Stände, das erſte Theater des Landes zur Landesſache zu machen**), ſcheint abſchreckend gewirkt zu haben, denn in allen den Ländern, welche in Folge der politiſchen Bewegung des Jahres 1830 einen verfaſſungsmäßigen Antheil des Volkes an der Regierung erlangten, wurden von den Landesvertretern ebenfalls nur Geldbewilligungen für Erhaltung des Reſidenztheaters gemacht, damit freilich thatſächlich das vorragendſte Theater zu einem Landesinſtitut und der Nationalſubvention würdig erklärt, aber nirgends wurde die Forderung geſtellt: dafür auch die Art der Leitung regeln und überwachen zu wollen. Man überließ ſie dem Hofe zu willkürlicher Geſtaltung.

---

*) Band III. S. 423.

**) Band IV. S. 114.

So blieb alſo immer noch das deutſche Theater überall partikularen Intereſſen hingegeben, bei den glänzendſten und tonangebenden Inſtituten dem Geſchmack und den Neigungen der Höfe, dem Dafürhalten ihrer Intendanten, bei den Stadttheatern den Intereſſen der Unternehmer oder der ſtädtiſchen Comité's, bei den untergeordneten Bühnen dem armſeligen Tagesvortheile der Prinzipale. Daß mit alledem nur in den ſeltenſten Fällen den höhern Culturbeſtrebungen der Staatsregierung gedient ſein konnte, liegt auf der Hand. Dennoch ſchlug keine ernſte Betrachtung Wurzel, man dachte weder daran, die nachtheiligen Wirkungen dieſes Zuſtandes zu verhindern, noch wohlthätige hervorzurufen. Durch den übrigens mit peinlichem Regierungseifer gepflegten Garten des Staatslebens ließ man die Wirkungen der Bühnenkunſt wie ein reizendes Unkraut ſich hinſchlingen.

Alle Mängel der Organiſation der Theater, ihrer Finanzen und ihrer künſtleriſchen Thätigkeit, alle Unvollkommenheiten des bürgerlichen und Berufslebens des Schauſpielerſtandes gehen aus dem Mangel des Zuſammenhanges der deutſchen Bühne mit den höheren Staatszwecken hervor.

Als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der dringende Wunſch der Nation das Theater dem Schutz der Höfe empfahl, da war die Meinung, daß es damit auch dem Staatsintereſſe überwieſen ſei; denn Hof und Regierung waren damals identiſch. Dieſe Vorausſetzung hatte getäuſcht. Die ſpeciellen Intereſſen der Höfe allein hatten die Entwicklung des Bühnenlebens beeinflußt, das Beiſpiel der Hoftheater, insbeſondere die Direction der Hofintendanzen, hatten den bedenklichen Zuſtand herbeigeführt, den wir betrachtet haben; und auch jetzt, wo die beiden Factoren des Staatslebens: Hof und Regierung, ſich von einander ſonderten, war die Bühne von der Landesregierung dem Hofe überlaſſen worden.

Unläugbar gewonnen hatte die Bühne durch die hohen Dotationen der Höfe, durch den Einfluß ihrer Intimität, an allem, was damit zu erlangen war: an Sicherſtellung des Künſtlerſtandes, äußerer Würde, Anſtändigkeit aller äußeren Erforderniſſe und damit Entfernung von ſtörenden Ungehörigkeiten, an Fortſchritt des Bühnendekorums, an Schicklichkeit und Eleganz. Der oberflächliche Sinn im Publikum, mit dieſen Erwerbungen begnügt, fand daher den theatraliſchen Zuſtand gehoben und gebeſſert.

Auf die Stadt- und Wanderbühnen hatte der Zuſtand der Hoftheater anſteckend gewirkt, ſie ſchienen ebenfalls gehoben, während die ſchwerſte Kriſis in künſtleriſcher wie finanzieller Hinſicht in dieſen Regionen des Theaterlebens ſich vorbereitete.

Die reifere Einſicht der Zeit, der höhere Sinn vermißte bei dieſer Herrlichkeit um ſo mehr und erklärte den Verfall der dramatiſchen Kunſt für unläugbar.

Sie hatte ſich innerlich ausgehöhlt, ihr Standesgeiſt — der Gemeingeiſt — war durch Vernichtung der künſtleriſchen Direction verflüchtigt worden. Die Formen hatten ſich vervollkommnet, der Inhalt aber war abgeſchwächt, die Fertigkeit hatte gewonnen, der Geiſt war gewichen, die Glätte und Unanſtößigkeit bei innerer Hohlheit, Mattigkeit und conventioneller Flachheit, daneben die blendende Effectjagd hatten die körnige Natur, das warmblütige Leben verdrängt.

Zu läugnen war die Veränderung nicht, die Künſtlerveteranen aus der alten Schule in Mitte der neuen Generation bezeichneten den Unterſchied frappant.

Der Schlendrian machte Entmuthigung und Theatermüdigkeit zur Epidemie unter den Rechtſchaffenen und ſpornte die künſtleriſchen Freibeuter zu einer um ſo fruchtbareren Geltendmachung der Perſönlichkeit an. Zu alledem hatte das Schauſpiel den ſchweren Druck der glanzvollen

Oper — an den römiſch-katholiſchen Höfen der begünſtigten italieniſchen ſogar — und des verlockenden Ballets zu tragen, das Sinnenreizende, Auffallende, Piquante, Blendende und Uebertriebene wurde mehr als je Theatermode des Tages.

Alles, was dem Theater durch Geld zu ſchaffen war, iſt ihm durch das Hoftheater zu Theil geworden, Alles, was der Geiſt allein ihm geben kann, ihm abgewendet worden.

Tieck ſagte: „Vormals konnte man den Gang der Bildung auch am Theater abmeſſen, ſtatt daß jetzt die Bühnen im ſchreiendſten Widerſpruch mit den Forderungen auch der billigſten Kritik ſich befinden." Was daraus hervorgehen mußte, war eingetreten, der hochgebildete Theil des Publikums begann ſich vom Theater zu entwöhnen.

Bei aller Hingebung an den Geſchmack der Maſſe ſtand das Theater um das Jahr 1830 unter den Forderungen des Nationalgeiſtes und außerhalb des Kreiſes ſeiner höheren Culturmittel. Das Mißverhältniß der deutſchen Schauſpielkunſt zu dem berechtigten Zeitanſpruche war ihr Verfall.

VII.

Immermann's Direction.

Einen ſchlagenderen Beweis über die weſentliche Urſache des Kunſtverfalles konnte die Geſchichte nicht führen, als indem ſie am Schluß dieſer Periode, an einer bisher unbeachteten Theaterſtätte, eine Bühne zeigt, auf welcher glanzlos, bei dürftigen Geldmitteln, auf einmal den richtigen Kunſtforderungen genügt wurde; lediglich durch den künſtleriſchen Geiſt des Führers.

Ein glänzenderes Zeugniß für die unvertilgbare Begeiſterungsfähigkeit des Schauſpielerſtandes konnte er ſelbſt ſich nicht verſchaffen, als daß er, in dieſer Epoche einer faſt ſyſtematiſchen Demoraliſation, dennoch ſtill und feſt die künſtleriſche Geſinnung bewahrt hatte, um auf den erſten Ruf bereit zu ſein zu der eifrigſten, ja aufopfernden Hingebung, ſobald ihm nur ſein wichtigſtes Recht wieder zugeſtanden, ſobald ihm eine tüchtige künſtleriſche Direction gegönnt wurde.

Es iſt die Immermann'ſche Unternehmung in Düſſeldorf, welche dieſe Betrachtung hervorruft.

In ihrer Entſtehung ſowohl, wie in der Art ihrer Führung erinnert ſie an das Goethe'ſche Theater. Ebenſo aus den Anregungen eines geſellſchaftlichen Kreiſes hervorgegangen, entwickelt ſie in weiterer Geſtaltung kunſtgeſchichtliche Bedeutung.

Ein glücklicher Zufall hatte Immermann — der ſeinem bürgerlichen Berufe nach Landesgerichtsrath war — im J. 1827 — zu der Zeit nach Düſſeldorf verſetzt, als die dortige Malerſchule in ihre Blüthe trat, als ein friſcher, verheißungsfroher Jugendgeiſt hier bedeutende und produktive Menſchen vereinte und ſie zum Kern eines merkwürdigen, buntbelebten geſelligen Kreiſes machte. Der Dichter v. Uechtritz, der Kunſtphiloſoph Schnaaſe, der Akademiedirector Schadow, die Maler: Leſſing, Bendemann, Hübner, Schirmer, Schrödter u. ſ. w. gaben dem luſtigen rheiniſchen Leben dieſes Kreiſes poetiſchen Gehalt.

Immermann ſagt davon*): „Ein zweites Studentenleben führten wir damals, aber kein rüdes, ſondern ein phantaſievolles. An andern Orten leben die Menſchen ihrem bürgerlichen Berufe oder der Gelehrſamkeit, der Reiz des Daſeins wird als Nebenſache behandelt. In unſerem Leben dagegen war das Streben, das Feinſte, Geiſtigſte, die Spiele der Imagination, Laune, Witz und ſelbſt die Grille zur Praxis zu machen; oder da das zu abſichtlich klingen mag, wir bildeten uns ein, das Leben ſei ein Spiel und könne in Impromptüs ausgegeben werden.“

---

*) Memorabilien.

Von Faſtnachtsmummereien, ſinnvollen Aufzügen, lebenden Bildern in größter Ausbildung, von dramatiſchen Vorleſungen, welche Immermann in Tieck's Weiſe hielt, von Muſikaufführungen, kam es zu dramatiſchen Feſtſpielen und allerlei theatraliſchen Verſuchen.

Danach fing die Düſſeldorfer Geſellſchaft an, auch höhere Forderungen an die Deroſſi'ſche Schauſpielertruppe zu machen, welche im Winter im alten Gießhauſe zu ſpielen pflegte. Immermann, von Luſt und Beruf für die Bühne getrieben, verſchmähte es nicht, gelegentlich einzelne Vorſtellungen dieſer Truppe dem Geſchmack ſeines Kreiſes anzunähern. Nachdem er die Darſtellung ſeines Trauerſpiels „Andreas Hofer“ aus Dichterberechtigung geleitet, gab ihm Deroſſi gerne freie Hand, bei Gelegenheit des Gaſtſpieles des Schauſpielers Porth im Frühjahr 1832, die Proben des Clavigo ebenfalls zu leiten, welches Stück dann, mit einem von Immermann gedichteten Epiloge, zu Goethe's Todtenfeier aufgeführt wurde.

In dem darauf folgenden Sommer ließ die Stadt das Theater durch einen Umbau würdiger herſtellen und in Immermann entſtand das Verlangen, daß dem würdigen Aeußern nun auch das entſprechen möge, was drinnen auf der Bühne vorgehen ſollte; daß die dramatiſche Kunſt nicht in ſo ganz geiſtloſer und armſeliger Weiſe, neben der blühenden Geſtalt der übrigen Künſte, vor der Düſſeldorfer Geſellſchaft erſcheinen möge. Mit Begeiſterung und raſchem Entſchluß ſtiftete er im Winter 1832 einen Theaterverein unter ſeinen Freunden: „der das Organ der Gebildeten bei der Bühne ſein, den Director und die Truppe in Schule und Regel nehmen ſollte.“ Die Abneigung des großen Publikums gegen die Einmiſchung der Gelehrten in ſein herkömmliches Vergnügen hoffte Immermann zu überwinden, den geheimen Abſcheu des alten Prinzipals Deroſſi gegen dieſe aufdringlichen Veredlungsverſuche hielt die Ausſicht auf ein anſehnliches Abonnement nieder, die Willfährigkeit der Schauſpieler ſicherte die Verheißung von Prämien, zu denen die Düſſeldorfer Geſellſchaft Geld zuſammenſchoß.

So begann denn Immermann dieſen Schuleinfluß der Düſſeldorfer Geſellſchaft auf eine Truppe von meiſtens ganz untergeordneten Talenten; „es galt eine Reihe von Aufgaben an bedeutenden Werken ſo vollkommen als möglich praktiſch zu löſen.“ Er hatte die vorherrſchende Krankheit der dramatiſchen Kunſt, das Auseinanderfallen der Darſtellungen, vor Augen und wollte daher ganz richtig das nächſte Heilmittel dagegen im Zuſammenhalten und Binden der Darſteller an die Einheit des Gedichtes finden. Er ging von der Ueberzeugung aus, „daß mit mittelmäßigen Subjecten, die einem Haupte folgen, ſich correcte Darſtellungen liefern laſſen, die den wahren Kunſtfreund zu erfreuen im Stande ſind, während man andern Ortes das Gedicht durch große Talente zerfleiſchen ſehe. Denn der Begriff der Schule ſei faſt verſchwunden, die Beſten pflegten ſtatt der Ehrfurcht vor der Regel, nur die krankhafte Eitelkeit, ihre Willkür und ihre enge Perſönlichkeit geltend zu machen. Was man Enſemble nenne, erblicke man nicht mehr.“

Die erſten Verſuche, welche er mit dem Theater gemacht, hatten ihm Vertrauen zu ſeinem Directionsberufe gegeben. Sein dramatiſches Dichtertalent, das freilich noch wenig praktiſche Bühnenerfahrung gemacht hatte, ſein Talent als Vorleſer, das, wenn es auch etwas monoton auftrat, doch den Geiſt und Verſtand eines Drama's fein und klar hervorzuheben vermochte, waren weſentliche Berechtigungen zu ſeinem Selbſtvertrauen.

Auch machte er nicht die Prätenſion, ein neues Syſtem der künſtleriſchen Leitung aufbringen zu wollen, er wußte, daß dies von der Neuber bis zu Goethe erſchöpft worden. Er ſagte — und dieſe Worte ſind vom größten Gewichte, denn ſie ſprechen Alles aus, was über den modernen Zuſtand der Schauſpielkunſt zu ſagen war — „die Wiedergeburt der deutſchen Bühne, wenn ſie noch einmal erfolgen ſoll, iſt keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, ſondern von Entſchließungen moraliſcher Art abhängig. Die Mittel ſind ganz einfach und Intendanten und Schauſpieler führen ſie beſtändig im Munde. Aber die Ausführung iſt ſchwer, denn ſie widerſpricht dem Leichtſinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit der Menſchen, und darum unterbleibt ſie."

In dieſer Ueberzeugung veranlaßte alſo Immermann während zweier Winter die Subſcriptionsvorſtellungen, welche das Publikum Muſtervorſtellungen, die Schauſpieler aber — in richtiger Unterſcheidung vom handwerksmäßigen Schlendrian — Kunſtvorſtellungen nannten.

Sein Verfahren bei ihrer Leitung ſchloß ſich, ſeinem literariſchen Standpunkte und ſeinem und ſeiner Schauſpieler Fähigkeiten gemäß, am meiſten dem der Weimar'ſchen Schule an*); er beſchreibt es ſelbſt in ſeinen Memorabilien folgendermaaßen: „Des Dichters Werk, dachte ich, entſpringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduction deſſelben vernünftiger Weiſe auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Ich las alſo das Stück, welches gegeben werden ſollte, den Schauſpielern vor. Dann hielt ich mit jedem Einzelnen Spezial-Leſeproben, aus denen ſich die allgemeine Leſeprobe aufbaute. Ertönten in dieſer noch Disparitäten des Ausdrucks, ſo wurden die ſchadhaften Stellen ſo lange nachgebeſſert, auch wo nichts Anderes half, vorgeſprochen, bis das Ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte**).

---

*) Vergleiche III. Band S. 382.

**) Später ſagte er, bei Gelegenheit des Kaufmanns von Venedig: „Ich ließ mir die Mühe mit den ſogenannten Griſeten nicht verdrießen und buchſtabirte ihnen die Rollen förmlich ein."

Die Action ſtellte ich darauf zuerſt in Zimmerproben feſt, die oft nur einzelne Acte, zuweilen nicht mehr als ein Paar Scenen umfaßten. Ich that dies im Zimmer, damit der Darſtellende in den nackten, nüchternen Wänden ſeine Phantaſie um ſo mehr anſpannen lernte und die falſchen Geiſter, die jetzt durch jeden deutſchen Theaterraum flattern, die Dämonen des Geſpreizten, Rhetoriſchen, oder der hohlen Handwerksmäßigkeit, nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht ſo, ohne alle illuſoriſche Nothkrücke, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erſt auf das Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis Jeder, bis zum anmeldenden Bedienten hinab, ſeine Sache wenigſtens ſo gut machte, wie Naturell und Fleiß es ihm nur irgend geſtatteten.“

Nach dieſer Weiſe, die alſo nichts als das Verfahren der bisherigen Schulen war, wurde denn am 1. Februar 1833 zuerſt „Emilia Galotti“ durch Immermann nach einer Vorleſung, einer Leſeprobe, vier Zimmerproben und zwei Theaterproben in Scene gebracht. Gleichermaaßen ſtudirte v. Uechtritz „Stille Waſſer ſind tief“ zum 2. März ein. Immermann dann zum 9. April Calderon's „Standhaften Prinzen“ —, wobei er das Glück hatte, daß von dem ſoeben aufgelöſten Darmſtädter Hoftheater Grua für die Hauptrolle zu ihm geſtoßen war — mit einer Vorleſung, vier Spezialübungen, einer Leſeprobe, drei Zimmer- und drei Theaterproben. Zum 25. April Kleiſt's „Prinz von Homburg“ nebſt einem Epiloge zum Schluß der Düſſeldorfer Wintervorſtellungen, nach einer Vorleſung, zwei Spezial-, zwei Zimmer- und vier Theaterproben.

Dieſe Vorſtellungen erregten nicht nur in Düſſeldorf eine ſtaunende Bewunderung, ſondern weithin verbreitete ſich der Ruf von dem Wunder, welches ein einiger leitender Geiſt an der Deroſſi'ſchen Wandertruppe durch bloße Correctheit und harmoniſche Präciſion gewirkt hatte.

Neben der berühmt gewordenen Malerakademie verſprach eine neue Schulſtätte der Schauſpielkunſt zu erſtehen.

Nicht ohne Anregung von dieſem neuen theatraliſchen Leben hatte der 24jährige Felix Mendelsſohn die Stelle eines ſtädtiſchen Muſikdirectors in Düſſeldorf angenommen. Damals in der friſcheſten Triebkraft ſeines Geiſtes, brachte er ein neues vielfach anregendes muſikaliſches Leben in die kunſtbewegte Geſellſchaft. Er übernahm für den nächſten Winter das Einſtudiren zweier Opern, des Don Juan und des Waſſerträgers, und wetteiferte durch ſeine meiſterhafte Direction in harmoniſcher Abrundung der Aufführungen mit Immermann's Vorſtellungen, welche in dieſem Winter 1833—1834 Egmont, Nathan, die Braut von Meſſina und ſein Andreas Hofer waren.

An den beiden letzten nahm Weymar vom Karlsruher Hoftheater Theil.

Der kluge Seydelmann, der es nicht verſäumt hatte, ſich in das neu aufgehende Licht zu ſtellen und auf Gaſtrollen nach Düſſeldorf gekommen war, ſpielte den Nathan. Immermann ſagt: „Fein und klug, wie er iſt, und das Terrain, auf das er denn doch nun einmal getreten war, mit richtigem Blicke würdigend, gab er meiner Bitte: um der Andern willen die Mühe der Vorbereitungen nicht zu ſcheuen, das willfährigſte Gehör, und machte die ihm gewiß ſehr langweiligen Proben alle mit durch, ſelbſt einige Zimmerproben.“

Der erhöhte Erfolg, welcher durch alles dies der Immermann'ſchen Unternehmung zufiel, ermuthigte ihn, geradezu an die Spitze des Düſſeldorfer Theaters zu treten, um, inmitten der Verirrung und des Verfalles im deutſchen Theaterleben, eine Bühne mit literariſcher Haltung, eine neue Schule der Darſtellung zu gründen. Er hoffte bei unumſchränkter Macht über eine, wenngleich untergeordnete Kunſtgenoſſenſchaft, den Hemmungen zu entgehen, welche Tieck's Wirkſamkeit in Dresden paralyſirt hatten, er durfte ſeiner Arbeitskraft, ſeinem praktiſchen, thätigen Eifer vertrauen, daß er mehr vollbringen werde, als Tieck ſelbſt unter den günſtigſten Verhältniſſen geleiſtet haben würde. Er durfte hoffen, eine Autorität, wie die geſtürzte Schreyvogel's, wieder aufzurichten und wenn er ſeine Fähigkeit, die durchſchlagende Wirkung eines geſunden Syſtems in dieſem kleinen Kreiſe wieder erweiſen hatte, zu einer umfaſſenden Wirkſamkeit ſich berufen zu ſehen.

Er verlangte und erhielt eine zeitweilige Enthebung von ſeinen juriſtiſchen Dienſtfunctionen, um einer Comödiantengeſellſchaft vorzuſtehen, — gewiß ein ſtarker Schritt für einen preußiſchen Beamten — er brachte eine Actiengeſellſchaft zuſammen, die ſeine Führung als eine Bürgſchaft für den finanziellen Beſtand des Unternehmens annahm, er bewog Mendelsſohn, die Geſammtleitung der Oper zu übernehmen. Dem alten Prinzipal Deroſſi wurde ſein Theater gleichſam abgepachtet, Perſonal und Apparat wurden auf beſſeren Fuß gebracht, Alles ging mit frohem Vertrauen daran, man wollte einmal wieder klein anfangen und damit Großes ausrichten. Die Behauptung ſollte wahr werden, daß von den Wandertruppen das Heil der Kunſt wiederkommen müſſe, da man verzweifelte, daß die Hofbühnen es bringen könnten.

„Alle ächten Mittel der Kunſt", ſagte Immermann, „namentlich der ſceniſchen, ſind höchſt einfach und koſten kein Geld, ſondern erfordern nur Verſtand. Die heutigen Intendanten aber meinen, das, wofür nicht Geld ausgegeben werde, ſei überhaupt nichts werth. Und mit dieſen Worten iſt der ganze Verfall deutſcher Bühnenkunſt beſchrieben zugleich und erklärt."

Dieſe ſchlagende Wahrheit ſollte den Sieg der neuen Unternehmung verbürgen. Wieder einmal, wie ſo oft im Verlaufe unſerer Geſchichte und gleichwie bei dem erſten

Unternehmen der Art: der Hamburger Entrepriſe im Jahre 1767*), dem erſten deutſchen Nationaltheater — vertraute man dem Geiſte, der Vernunft der Sache und der Unterſtützung welche dieſe beim deutſchen Volke finden müſſe; und wieder war eine grauſame Täuſchung das Ergebniß.

Ein Unglück war es, daß gleich im Beginn des Unternehmens Immermann's herbe und eiſenſtirnige Natur mit Mendelsſohn's verwöhnter Reizbarkeit ſo ſchlimm zuſammenſtieß, daß ein raſcher Bruch des Directionsverhältniſſes entſtand. Ein Jeder wollte in ſeinem Kunſtzweige das Beſte leiſten, ein Jeder ſich alſo auch von vorn herein der beſten Mittel des Inſtitutes bemächtigen. Ueber Benutzung der Bühne, des Chores, der Spieltage u. ſ. w. entſtanden in den erſten Tagen Differenzen. Dann verlangte Mendelsſohn den Regiſſeur Reger für die Oper, den Immermann, als ſeine beſte Stütze, im Schauſpiel nicht entbehren, gleichwohl aber auch ſelbſt die Scenirung der Oper nicht leiten wollte: doch wohl in der Abſicht: dem Schauſpiele die Vortheile ſeiner Leitung allein zu bewahren. Immermann war gewohnt, allen Widerſtand zu beſiegen, Mendelsſohn, keinen zu ertragen, und ſo trat dieſer nach wenig Wochen zurück. Die Anziehungskraft, welche ſeine Leitung ſowohl wie ſeine Perſönlichkeit überhaupt, der Oper hatte geben und ſie dadurch zu einer wichtigen Stütze des Unternehmens machen ſollen, war nun verloren. Glück genug, daß der junge Muſikdirector, Julius Rietz, welcher nun die Oper übernahm, voll Talent, Fleiß und Eifer, und in Mendelsſohn's Geiſt gebildet war.

---

*) II. Band S. 162.

Das Düſſeldorfer Actientheater, dem Immermann unter dem Titel eines Intendanten vorſtand, war am 28. Oct. 1834 mit Feſtmuſiken von Weber und Beethoven, einem Vorſpiele von Immermann und dem „Prinzen von Homburg" eröffnet worden, und entfaltete eine bewunderungswürdige Thätigkeit. Das Perſonal war zum großen Theile neu zuſammengetreten, das kleine Theaterpublikum erlaubte nur ſelten Wiederholungen, eine neue Vorſtellung nach der andern mußte geliefert werden. Darunter nahmen die von Immermann beſonders gepflegten wichtigen Stücke um ſo mehr Zeit und Uebungen hin, als das Perſonal, obſchon es mit erhöhtem Gehaltetat recrutirt worden war, doch nur wenige Künſtler aufwies, die Immermann's Intentionen leicht verſtanden und ausgeführt hätten. Außer der Frau Lauber-Verſing, im Fache der Liebhaberinnen voll Wärme und Innigkeit, zählte ſein Perſonal an namhaften Künſtlern nur Schenk, in Heldenrollen, deſſen Frau in heitren Liebhaberinnen, Reger im Charakterfach, Henkel einige Zeit in älteren Helden und den jungen Hoppé, der ſich hier im Charakterfache verſuchte. Jenke und das Limbach'ſche Ehepaar waren ihm durch Fleiß und Hingebung von großem Werthe.

Ein Glück war es, daß die Oper ſich ſo tüchtig zeigte, daß ſie mehr als ein Drittheil der Spieltage übernahm. Geſchah ſchon hierin der Vorliebe des Publikums Genüge, ſo erweiſt auch ſonſt der vielfach wiederholte Tadel: Immermann habe den Düſſeldorfern zu viele ernſte, gelehrte Stücke geboten, ſich als völlig unbegründet. Unter den 355 Vorſtellungen, welche das Immermann'ſche Theater in Düſſeldorf gegeben, befinden ſich nicht mehr als 65 von klaſſiſchen Autoren oder von neueren mit ſtrengen Zumuthungen. Darunter ſind aber auch alle populären Stücke Schiller's, Goethe's und Shakeſpeare's gezählt: Räuber, Fiesko, Jungfrau, Egmont, Hamlet, Macbeth u. ſ. w. Neben den 139 Opernabenden zeigt das Repertoir 151 Vorſtellungen, welche ſich allem Gewohnten und Hergebrachten der übrigen Theater, ſowie dem gewöhnlichen Theatergeſchmacke bequemten, und das mit der größten Mannigfaltigkeit. Da iſt keine Neuigkeit des Tages vorenthalten, von dem Pariſer Schauerdrama bis zur deutſchen Liederpoſſe: Tyrann Angelo und Lumpaci Vagabundus, Hinko und Reiſe auf gemeinſchaftliche Koſten, zu ebener Erde, ſieben Mädchen in Uniform neben Beliſar von Schenk und Raupach's Rafaele u. ſ. w. Auch lebende Bilder und Concerte, ſteyriſche Sänger, franzöſiſche Schauſpieler und Tänzer, Strauß mit ſeinen Walzern, Alles iſt zugelaſſen, und der Vorwurf eines excluſiv gelehrten Repertoirs trifft Immermann noch viel ungerechter, als er Tieck getroffen hatte. Dazu erſchienen, binnen den 30 Monaten des Theaterbeſtandes, unter den ernſteren Zumuthungen an das Publikum nur fünf, die nicht ſchon an allen übrigen bedeutenden Theatern wären zu voller Anerkennung gebracht worden, es waren: Calderon's „Richter von Zalamea, wunderthätige Magus und Semiramis, die Tochter der Luft:“ Tieck's „Blaubart“ und Immermann's „Alexis.“ Gedichte, welche unfehlbar den Verſuch der Aufführung verdienen und ihn außerdem meiſtens durch ihre Erfolge rechtfertigten.

Daß Immermann's Unternehmung nicht länger als zwei und ein halbes Jahr dauerte, hatte in ſeinem Repertoir keineswegs ſeinen Grund, im Gegentheil hatte dies dem Theater eine große Anzahl von Beſuchern gewonnen, die ſich bis dahin nicht darum bekümmert hatten. Der Grund war, daß der Ausgabenetat des Theaters, durch Anſtellung beſſerer Talente und Vergrößerung des Chors, durch eine mehr künſtleriſche Herſtellung alles Apparates u. ſ. w., auf eine Höhe gebracht worden war, welche die Theilnahme einer Stadt, wie Düſſeldorf, nicht decken konnte.

Die Wanderung, welche die Deroſſi'ſche Geſellſchaft jeden Spätſommer nach Elberfeld zu machen pflegte, gab Immermann nicht auf, fügte noch eine nach Bonn hinzu, vergebens, die Geldverlegenheit ſtieg mit jedem Jahre, machte das Perſonal ſchwierig und Immermann mußte ſich der kunſtgeſchichtlichen Erfahrung gefangen geben: daß ein Theater bei grundſätzlicher Führung, auch im kleinſten Maaßſtabe, nicht ohne den Rückhalt einer beſtimmten fortdauernden Geldunterſtützung durchzuſetzen ſei.

Es iſt rührend zu ſehen, wie ein poetiſcher Geiſt, in edlem Willen das Beſte durchzuſetzen, mit Feuereifer ſeinen Lauf beginnt, Erfolg an Erfolg reiht, und doch von Trophäe zu Trophäe mehr ermattet, ſich immer mehr im Stich gelaſſen ſieht und zuletzt ſelbſt an dem Geiſte irre wird, der ihn auf dieſe Bahn getrieben. Um wie viel mehr als jeder gewöhnliche Bühnenvorſtand mußte, bei ſeinen Intentionen, Immermann unter dem Schlendrian der Direction leiden! Sein Tagebuch enthält oft genug die Notiz, „wieder Verdruß gehabt, der bis auf die Knochen ging.“ Die ſchmerzliche Entrüſtung über Comödiantenroheit, die ihm Kunſtentweihung war, konnte den ſtarken Mann einmal bis zum Thränenausbruch ergreifen. Hatte er dagegen auch Freude genug an der, mit ſo viel Vorliebe erfaßten Thätigkeit, an dem Eifer des größten Theiles von ſeinem Perſonal, am Gelingen der Arbeit, dem Beifall ſeiner Freunde und eines auserleſenen Kreiſes der Düſſeldorfer Geſellſchaft, ja an allen den Kleinigkeiten, an denen die Theaterluſt ſich nährt: an zufällig aufgeſpürten und erworbenen Möbeln, Stoffen u. ſ. w., ſo lagerte ſich doch ſchon nach Jahresfriſt der unentrinnbare Alp der Theatermüdigkeit auf ſeine Seele, dem er ſich nur mit äußerſter Mühe entwinden konnte.

Dennoch war es viel, was Immermann erreichte. Zunächſt der Erweis: was künſtleriſche Direction vermag und daß ſie allein der deutſchen Bühne mangle. Dann vielfach nutzbare Einzelreſultate. Seine erfindungsreichen und ſinnvollen Einrichtungen, ſeine meiſtentheils ſehr geſchickten Bearbeitungen brachten dramatiſche Gedichte zu theatraliſchem Leben, deren Aufführbarkeit man bis dahin bezweifelt hatte, und bewieſen, daß das deutſche Repertoir noch aus längſt vorhandenen Schätzen zu bereichern ſei.

Dies war insbeſondere mit Calderon's Richter von Zalamea und Tieck's Blaubart der Fall.

In der Scenirung älterer Stücke räumte er mit feſter Hand hergebrachte Irrthümer und Verkehrtheiten hinweg, denen die Gewohnheit bei Schauſpielern und Publikum ein Recht über alle Vernunft gegeben hatte. So war er z. B. der erſte, der bei der Einrichtung der Schauſpielſcene in Hamlet auf Tieck's Andeutungen*) einging, und, indem er der kleinen Bühne im Vorgrunde, dem König und der Königin aber dieſer gegenüber Plätze anwies, die Scene nicht nur naturgemäß herſtellte, ſondern auch das Spiel der Hauptperſonen in dieſer entſcheidenden Scene wieder zur Hauptſache machte**).

---

*) Dramaturg. Blätter. II. 69.

**) Siehe „Immermann's Theaterbriefe" an Eduard De-

Man hat getrachtet, den Ruhm von Immermann's feſter Haltung zu verringern und an einzelnen Vorgängen ſeiner Direction zu erweiſen, daß er, wie alle Anderen, der Schauluſt und dem Volksgeſchmack Conceſſionen gemacht habe, und ſo der ſtolzen Verachtung alles äußerlich Theatraliſchen untreu geworden ſei. Der Vorwurf iſt nur in Bezug auf das Gefecht gerecht zu nennen, das er, nach dem Beiſpiele des Theaters an der Wiedn, in Schiller's „Räuber" zugelaſſen hatte. Die Art, wie er den Vorgang in ſeinen Memorabilien zu bemänteln ſucht: er habe dem Publikum, dem ariſtophaniſch wurſtgefütterten Demos, ein leckeres Würſtchen geboten u. ſ. w., iſt eben ein Zugeſtändniß, daß er mit dieſem Schlachtlärm ſich außerhalb der Forderungen des Kunſtwerkes befunden habe.

Wie aber wollte man einen ſo vereinzelten Fall einem Manne nachrechnen, dem es gelegentlich darum zu thun ſein mußte, die oft wiederkehrende Concurrenz mit beliebten Kunſtreitern zu beſtehen und eine Sonntagseinnahme zu erlangen, um nur ſeinem Perſonal die Wochengehalte zahlen zu können!

Wichtiger iſt es, den grundſätzlichen Charakter von Immermann's rühmlicher Direction kennen zu lernen, und wie dieſe ſich zu den Richtungen früherer großer Kunſtlenker verhielt.

---

vrient, welcher den Angaben derſelben in Berlin, Dresden und Karlsruhe folgte.

Hierbei macht uns ſeine Aeußerung ſtutzen: daß man es aufgeben möge, Shakeſpeare auf der deutſchen Bühne heimiſch machen zu wollen, alle ſeine Verſuche hätten ihm die Unmöglichkeit davon bewieſen *).

Er dachte alſo ähnlich über Shakeſpeare wie Goethe. Seine Vorliebe für die ſpaniſchen Dichter, welche in allen ſeinen dramatiſchen Arbeiten, — mit Ausſchluß der zweiten Bearbeitung des „Andreas Hofer“ — nicht zu Gunſten derſelben, hervortritt und die das Repertoir ſeiner Direction beſtätigt, bezeichnet ſeinen individuellen Standpunkt. Er neigte entſchieden zu ſolchen Dichtwerken, in denen eine phantaſievolle Verknüpfung und die poetiſche Rede die vorherrſchenden Eigenſchaften waren.

Das erſte Moment verſtand er durch ſeine erfindungsreiche und ſorgfältige Scenirung zu beleben, für welche er unvergleichlich mehr Talent als Goethe, Tieck und Schreyvogel hatte, und das durch Umgang und Beihülfe ſeiner Malerfreunde noch mehr ausgebildet wurde.

Die poetiſche Rede aber konnte er auch bei den meiſt untergeordneten Talenten ſeines Perſonals, durch ſorgfältige Dreſſur, wie in der Weimar'ſchen Schule, zu einer gewiſſen zufriedenſtellenden Abrundung bringen.

So kam es, daß er ſich und ſeinem Kreiſe in Werken

---

*) Er hatte Macbeth, die Widerbellerin, Hamlet, den Kaufmann von Venedig, König Johann, König Lear, Othello und Julius Cäſar aufgeführt.

der Spanier, der Weimar'ſchen Freunde und ihrer Nachfolger am eheſten zu genügen vermochte.

Anders verhielt ſich Immermann's Vermögen zu Shakeſpeare's Werken, deren Darſtellung nicht im Entfernteſten durch gute Scenirung und correcte Rede erſchöpft wird, ſondern deren Schwerpunkt vornehmlich in der eigentlichen dramatiſchen Gewalt, in der künſtleriſchen Wiederſchöpfung eines Stückes Menſchenleben liegt. Von dieſer iſt die Rede aber nur ein Theil der Lebensäußerung, der andere iſt wohl in Handlung vorgeſchrieben, das Weſentlichſte, Höchſte und Feinſte aber nur zwiſchen den Zeilen zu leſen. An Shakeſpeare kommt der Menſchendarſteller viel mehr als der Redner in Frage. Immermann's Studienmethode reichte alſo hier nicht aus, und wenngleich er unzweifelhaft die Fähigkeit beſaß, ſeiner Kunſtgenoſſenſchaft wichtige Winke über die Auffaſſung der Shakeſpeare'ſchen Charaktere zu geben, ſo traf er doch bei deren eigentlicher Verlebendigung auf die Hemmung, daß ſein Perſonal von geringer ſelbſtſchöpferiſcher Kraft, im Allgemeinen zu ſehr auf das Dreſſiren und Einbuchſtabiren angewieſen war. Um durch dieſe Mittel auch bei Shakeſpeare zu wirken, hätte Immermann mehr dramatiſches Talent und Kenntniß der ſchauſpieleriſchen Kunſtmittel beſitzen müſſen. Er vermochte es nicht ſich, die Darſtellungen vermochten nicht ihm zu genügen, und ſo erging es ihm wie Goethe, daß er, von dem vornehmlich poetiſch-rhetoriſchen Standpunkte aus, Shakeſpeare für unſere Bühne nicht geeignet hielt. Shakeſpeare iſt der Prüfſtein für die Anſchauung der Dramatik.

Die Immermann's lernen wir noch weiter aus ſeinen eigenen Aeußerungen kennen. Er ſagt: „Die Kunſt des Schauſpielers, wenn ſie echt iſt, ſoll nur die Reproduction eines Dichterwerkes ſein. — Die moderne Verwirrung der Darſtellungskunſt datirt daher, daß die ſelbſtſtändige Freiheit derſelben nicht begrenzt genug gefaßt wird. Es iſt eines der Hauptgebrechen des deutſchen Theaters, daß der Schauſpieler ſich über das Gedicht ſtellt und glaubt: erſt etwas aus demſelben machen zu ſollen, ſtatt daß gerade umgekehrt *das Gedicht aus ihm etwas machen ſoll*.“

Die erſten dieſer Sätze ſcheinen dem Schauſpieler nur die unverbrüchliche Pflicht der Treue gegen das Gedicht, ſeinen Kunſtſtoff, auferlegen zu wollen, der letzte Satz aber beweiſt, daß Immermann die ſchriftſtelleriſche Behauptung dieſer Zeit: von der Unmündigkeit der Schauſpielkunſt*), vollſtändig vertrat. Denn in dieſen Ausſprüchen verlangt er nichts Anderes, als daß die Kunſtproduction des Schauſpielers in ihren Stoff aufgehen ſolle, anſtatt daß ſonſt in allen Künſten der Stoff in das Kunſtwerk aufgeht. Welch ein Maaß von „ſelbſtſtändiger Freiheit“ er dabei der Schauſpielkunſt noch zugeſtehen will, iſt ſchwer zu erſehen. Der billigſte Vergleich des Verhältniſſes vom Gedicht zur Darſtellung iſt gewiß der vom Carton zum Bilde*). Was würde nun die Düſſeldorfer Maleriſchule geſagt haben, wenn Immermann ihr gegenüber behauptet hätte: der Maler dürfe ſich bei Ausführung eines gegebenen Cartons nicht über denſelben ſtellen, um aus dieſem etwas machen zu wollen, der Carton hingegen ſolle aus dem Bilde etwas machen.

---

*) S. 183 u. f.

Immermann ſagt ferner von dem damaligen Kunſtzuſtand**): „Das mimiſche Element hat die Ueberhand über das recitirende gewonnen, ſtatt daß es umgekehrt ſein ſollte, denn die Poeſie iſt eine Kunſt der Rede, das Vehikel alſo, wodurch die dramatiſche zur vollen Erſcheinung gelangt, muß primo die Rede und erſt secundo das Spiel der Geſichtsmuskeln, der Hände und Füße ſein.“

Abgeſehen davon, daß Immermann die Richtung der damaligen Schauſpielkunſt, aus nur theilweiſer Kenntniß, nicht allgemein treffend auffaßte — denn ihr vorherrſchender Fehler war gerade der rhetoriſche Hang —, ſo läßt er auch bei dieſer ſeltſamen Lehre von einer Scheidung des dramatiſchen Ausdrucks außer Acht, daß ſelbſt blos ſtumme Pantomimen wohl ein Drama, d. h. eine lebendig gegenwärtige Handlung, hervorzubringen vermögen, bloße Rede aber niemals. Wenn denn alſo die untheilbare Menſchendarſtellung durchaus in Beſtandtheile zerſetzt werden ſoll, ſo dürfte wohl das Mimiſche primo und das Rhetoriſche secundo ſein.

---

*) S. 186.

**) Alle dieſe Stellen ſind aus den „Theaterbriefen.“

Bei Shakeſpeare's Schöpfungen waren Handlung und Charaktere gewiß das Erſte, was er erfand, aus dem dann die Rede als ein Zweites hervorging.

Immermann nimmt ſeiner Aufſtellung allerdings etwas von ihrer Schroffheit, indem er in einem ſpäteren Briefe auf die Einwürfe ſeines Correſpondenten erwidert: er meine nicht, das recitirende Element könne, einſeitig ausgebildet, erfreuliche Reſultate geben, vielmehr finde auch er die Güte der Darſtellung nur in der vollkommenen Einigung und Durchdringung des Recitirenden mit dem Mimiſchen. Dennoch kehrt er zum Weſentlichen ſeiner Behauptung zurück, indem er fortfährt: „Weil aber das Mimiſche, mit dem Sinken der Kunſt ſich auf Koſten des Recitirenden erhoben hat*), begünſtigt durch geniale Manieriſten, wie Ludwig Devrient**), begünſtigt durch die ſchlechten Stücke*), worin das Wort das Geringſte iſt, weil die Kunſt der Rede faſt verloren ging, ſo muß von Jedem, der jetzt wieder die Sache am rechten Ende anfaſſen will, der Accent vorläufig auf die Ausbildung der Rede gelegt werden. Haben wir hierin erſt einmal wieder ſo zu ſagen die Grammatik erobert, dann werden ſich auch wieder die Talente finden, die, wie die Tradition von Schröder lautet, alle Beſtandtheile der Kunſt zu einem großen bewundernswerthen Ganzen zuſammenzufügen wiſſen.“

---

*) Dieſer Vorwurf war, wie geſagt, thatſächlich nicht begründet, und konnte es nicht ſein in einer Periode, die noch ganz unter dem Einfluſſe der Weimar'ſchen Schule ſich befand.

**) Daß dieſes Meiſters Recitation wirklich ſehr mangelhaft war, mußte Immermann's Urtheil wohl über ihn verſtimmen, übrigens wirkte Ludwig Devrient's Beiſpiel bei Weitem nicht ſo allgemein auf die Schauſpielkunſt, als es noch immer die entſchiedenen Recitationsmuſter von Eßlair, Wolff und Sophie Schröder thaten.

Wir ſehen, daß Immermann die Kunſt der Menſchendarſtellung einſeitig auffaßte, vielleicht mehr als Goethe; daß er die eigentliche Bedeutung der Schauſpielkunſt als Lebendigmachung des poetiſchen Gedankens, als Fleiſchwerdung des Dichterwortes, nicht anerkannte. Denn hier ignorirte er ſogar: daß in der menſchlichen Lebensäußerung Rede und Geberde in untrennbarem Rapporte ſtehen, und darum auch zu jeder Kunſtepoche Eines mit dem Andern geſunken, manierirt geworden iſt, oder ſich gehoben hat, daß alſo keine Schule verſuchen darf und kann, Eines ohne das Andere auszubilden. Seine Berufung auf Schröder ging aus einer unvollſtändigen, theilweiſe falſchen Auffaſſung von deſſen Schule hervor: niemals hat dieſer die Menſchendarſtellung „aus Beſtandtheilen zuſammengefügt,“ er ging auf das volle untheilbare Leben aus, „welches der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben iſt, durch Worte oder Handlungen ſeiner Perſonen hat ausdrücken wollen*).“ Wie wenig Schröder ſich dazu eignet, daß ein Voranſteller des redneriſchen Theiles der Schauſpielkunſt ſich auf ihn, den großen Charakteriſtiker, berufen dürfe, belegt ein anderes Wort von ihm, daß „manche ſehr bewunderte, dichteriſch glänzende Stelle ihm Kampf und Anſtrengung koſte, um ſie mit der Natur auszugleichen; er ſie darum gleichſam verwiſchen müſſe, damit ſie dem Charakter nicht widerſpreche.“ Indem er ſo trachtete, das Ideal des Dichters zu vollenden und dabei nach Leſſing's Vorſchrift „mit dem Dichter zu denken, aber auch für ihn zu denken, wo dieſem etwas Menſchliches begegnet ſei,“ geſchah es doch wohl, daß der wahrhaft ſchöpferiſche Darſteller Momente in ſeiner Rolle ausbildete, wie ſie dem Dichter kaum dunkel vorgeſchwebt**), ja daß er ihnen Färbungen gab, die der Dichter gar nicht gefunden hatte, die aber dennoch der Treue gegen das Gedicht keinen Eintrag thaten. Mit alle dem ſtellte er ſich aber unſtreitig über das Gedicht und trachtete aus dieſem etwas zu machen: eine vollkommene ſinnlich lebendige Geſtalt, die ein Gedicht nicht haben kann.

---

*) Das war im Allgemeinen wohl auch nicht von einer literariſchen Periode zu behaupten, in welcher Müllner, Grillparzer, Houwald, Raupach den Ton angaben.

---

*) Band III. S. 189.

**) Schröder, der ſelbſt ſo viele Stücke geſchrieben und in faſt allen Rollen von entſchiedener Wichtigkeit geſpielt hat, machte wohl die Erfahrung aller dichtenden Schauſpieler von der Selbſtſtändigkeit ihrer Kunſt, indem er in der Darſtellung ſich ſelbſt durch Züge neuen Lebens überraſchte, die ihm, als er ſchrieb, nicht vorgeſchwebt hatten.

Faßt man Immermann's Grundſätze und Verfahren zuſammen, ſo geht daraus hervor: er verlangte offenbar von der Schauſpielkunſt, daß ſie nur von dem geſchriebenen Worte ausgehe, nicht *von der urſprünglich ſchöpferiſchen, lebendigen Anſchauung des Dichters, die er nur unvollſtändig durch Worte ausdrücken konnte, von der alſo die geſprochene Rede nur ein Theil iſt*.

Sein Intereſſe haftete überhaupt nicht unbedingt an der dramatiſchen Darſtellung, ſondern nur an dieſer, inſofern ſie bedeutende Gedichte illuſtrirte.

Er ſuchte ſein Repertoir mit den beſten Gedichten zu bereichern, dieſe mit einer angemeſſenen Uebereinſtimmung aufzuführen, im ſecundären Intereſſe lag es ihm: welche weitere veredelnde Wirkung dies auf die Schauſpielkunſt ausüben werde. Darum war ihm, gleichwie Goethe und Schiller, zumeiſt an dem Experiment der Aufführung um der Gedichte und um ſeiner Selbſtbildung willen zu thun; er ſagt: „Der größte Vortheil für mich beſtand in dem Nachdenken, welches die bedeutenden Sachen, die ich in Scene ſetzte, in mir erregten.“ So iſt denn wohl begründet, was ſeine Freunde ihm ſagten: daß das Verſiechen dieſes Repertoirs von „bedeutenden

Sachen“ ſchon ſeiner Direction ein Ende gemacht haben würde; denn wenn er ſelbſt „die gewagten Probleme, die ſein Projectenzettel noch enthielt,“ und die bis zu Tieck's Fortunat, Grabbe's Napoleon und ſeinem Merlin gehen ſollten, alle gelöſt, und wenn er auch noch Anderes dazu gefunden hätte, ſo wäre er doch zuletzt damit zu Ende gekommen und hätte — wie es Goethe erging — *) Luſt und Freude an der Sache verloren. Diejenige Direction und Schule dagegen, welche ſich die Schauſpielkunſt ſelbſt zum Zwecke ſetzt **), hat kein Ende, weil ſie in der unerſchöpflichen Natur des Menſchen ſelber wurzelt und ihren dichteriſchen Stoff überall zu finden weiß.

Wenn man ſich aber auch darüber klar geworden iſt, daß Immermann's Führung den Charakter der literariſchen Direction behalten habe, daß ſein Syſtem nicht das vollkommenſte war, daß er alſo nicht beſtimmt geweſen, die Schauſpielkunſt geradehin zu regeneriren und die Kluft zu ſchließen, welche ſeit der Weimar'ſchen Schule in der deutſchen Dramatik zwiſchen Dicht- und Schauſpielkunſt wieder gähnte, ſo bleibt ſeine Direction doch ein preiswürdiges Unternehmen, iſt in der Umdüſterung und dem Nebelgrauen der neuen Theaterepoche ein Leuchtthurm für die hoffnungsloſen Schiffer.

Gerade zu dieſer Zeit des Auseinanderfallens, der treuloſen Vortheilsmacherei des Virtuoſenthums war eine ſichere Hand, die wieder zum Feſthalten und Sammeln um das Gedicht zwang, vom ſegensreichſten Einfluß.

---

*) Vergl. Band III. S. 387

**) Wie Schreyvogel's.

Mit der bloßen Austilgung des geradehin Falſchen war ſchon unendlich viel geleiſtet — gibt doch die Correctheit erſt den ſicheren Boden ab, auf dem die ſelbſtſchöpferiſche Schauſpielkunſt beginnen kann. Und von ſolch einem Einfluß auf die Künſtler war ſeine Direction. Was er davon in ſeinen Memorabilien ſagt, iſt ebenſo intereſſant, als es gegen ſo viele ſchiefe Anſichten des Standes und ſeiner Verhältniſſe berichtigend auftritt. Er ſagt vom Beginn ſeiner Leitung: „Das Schauſpielervölkchen hat noch Niemand erſchöpfend beſchrieben, man muß mit ihm zu thun bekommen, um es kennen zu lernen. Seine Launen ſcheinen nach nothwendigen Naturgeſetzen zu entſtehen, denn auch bei Dilettanten, wenn ſie Comödie ſpielen, zeigen ſich unverzüglich alle Rücken und Tücken der Collegen von Fach. Meine Acten aus jener Zeit ſind luſtig zu leſen, jeden Tag bekam ich wenigſtens drei Billets, denn die Schauſpieler geben Alles ſchriftlich von ſich. Da widmet mir einer brieflich ſeine „ungeheuchelte Verehrung,“ der wenige Blätter ſpäter mir rund heraus erklärt, ſeine Nerven litten von meiner Behandlung! Die Liebhaberin ſchmollt und wird wieder gut, der Held poltert, ſtreckt ſich aber doch nach der Decke: der Intriguant und Böſewicht war im Ganzen der Vernünftigſte und meine beſte Stütze. Alle ſchrien über Ungerechtigkeit und Tyrannei und zuletzt that Jeder ſeine Schuldigkeit. Die gelungene „Emilia Galotti“ hatte die Tradition erzeugt, daß der Sieg unter dieſer Fahne blühe, und die Schauſpieler ſind Sklaven der Tradition, welche das einzige Feſte in dieſer Kunſt des Augenblickes iſt. Die Sache marſchirte, was kümmerte mich das Halloh unterwegs.“

Und vom Ausgange ſeiner Direction gab er ihnen „das Zeugniß ehrenhafteſten Fleißes bis zuletzt.“ — „Ich habe meinen Schauſpielern — fährt er fort — nie geſchmeichelt, ich habe ihnen Anſtrengungen zumuthen müſſen, wie ſie ſonſt nirgends den Leuten auferlegt werden, ſie haben mir auch durch ihre Trakaſſerien und Grillen tauſendfachen Verdruß gemacht; aber in der Hauptſache, in der Luſt und Liebe zum Dinge, in der Ausdauer und Beharrlichkeit ſind ſie Kerntruppen zu vergleichen geweſen, welche ſich noch ſchlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen iſt und die Milizen längſt fortgelaufen ſind.

Damit man nicht ſage: ich brüſte mich nur mit ihnen, ſo erinnere ich, daß die Bühne am letzten März 1837 aufhörte und daß ein Vierteljahr vorher dem ganzen Perſonal gekündigt war. Es war alſo eine Zeit damals eingetreten, in der ſonſt die Kräfte eines Inſtitutes erlahmen, weil die Gedanken, ohne Intereſſe an der Nähe, ſchon wild in der Ferne umherſchweifen. Und da haben die Schauſpieler noch im letzten Monate am 6. Egmont, am 10. Jul. Cäſar, am 22., Goethe's Todestage, Iphigenia, und am 31. Griſeldis geliefert, neben der übrigen kurzen Tageswaare. Egmont war in mehreren Hauptrollen neu, Cäſar, Iphigenia, Griſeldis waren ganz neu. Daß zu den Proben unter ſolchen Umſtänden nicht ſelten ein Theil der Nacht verwendet werden mußte, begreift ſich; ſie thaten und leiſteten aber dieſes, weil ſie ihre Ehre darein ſetzten, daß die Bühne im höchſten Glanze der Thätigkeit untergehe.

So lieferten ſie mir den Beweis, daß auch der deutſche Schauſpieler ſogleich wieder ein ganz anderes Weſen wird, wenn man ihn nur richtig anfaßt*). Die richtige Behandlung, welche ich meine, beſteht aber nicht im Kajoliren oder Ordiniren vom Kabinet des Intendanten aus, ſondern darin, daß ihnen, nicht in hohlen Worten, ſondern in der That und in der Wahrheit, das Bewußtſein werde von einem im tüchtigen Sinne unternommenen Wirken, daß der Führer geſtaltend, ordnend, erfindend, bis ins Kleinſte eingreift, daß er, um es kurz zu ſagen, das Feuer des Gefechtes nicht ſcheut. Muth und Geſchick wird er nun freilich dazu nur haben, wenn er ſelbſt von der Klinge iſt. Man macht Rechner zu Finanziers, Juriſten zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Directoren der Akademien, aber im Gebiet der ſchwierigſten und verwickelteſten Kunſt macht man Hofleute zu Intendanten. Es iſt ein Widerſinn, der kaum widerſinniger gedacht werden kann.“

---

*) Dabei darf nicht außer Acht gelaſſen werden, daß die Theaterkaſſe in dem letzten Jahre nur unregelmäßig ſich ihrer Verpflichtungen gegen die Schauſpieler entledigen konnte, daß Immermann zu perſönlichen Anleihen genöthigt war, um nur für ſeine Streiter zu ſorgen.

Immermann hatte ſo Außerordentliches in kurzer Zeit und mit geringen Mitteln geleiſtet, daß er wohl berechtigt ſchien, ſich zu beſchweren, daß keine kräftige Feder ſich bewegt habe, kein beredter Mund laut geworden ſei: die Gunſt des Hofes, die Ambition der Reichen und Vornehmen rege zu machen, damit das Inſtitut erhalten werden könne; man habe es gelaſſen und gleichgültig fallen laſſen.

Das Theater bedurfte zu ſeinem Fortbeſtande einer Subſidie von 4000 Thlr., die auf die Dauer von Düſſeldorf nicht erwartet werden konnte. Es iſt immerhin rühmenswerth und zeugt für die Achtung und den Antheil, den Immermann's Unternehmen ſich gewonnen hatte, daß die Düſſeldorfer Actionäre nicht nur die aufgeopferten 16000 Thlr. verſchmerzten, ſondern, als ſie das Theater nun verlieren ſollten, abermals 6000 Thlr. zu ſteuern bereit waren. Das hätte indeß den Untergang nur gefriſtet, nicht verhindert.

Aber ein Inſtitut, das, wie Immermann mit Recht behauptet, „beſtimmt ſchien, in die Reihe der rheiniſchen Culturanſtalten einzutreten“, hätte wohl die Aufmerkſamkeit der Fürſten, der Regierungen auf ſich ziehen, ſeine

Erhaltung ihnen von Wichtigkeit ſcheinen ſollen. Daß es nicht geſchah, bewies eben, daß noch immer kein Strahl des Lichtes aufgehen wollte über der verblendeten Gleichgültigkeit, mit welcher die Staatskunſt das Theater betrachtete.

„Ich fühle zu tief,“ ſchreibt Immermann im November 1837, da am letzten März das Theater aufgehört, „was Deutſchland entbehrt, ſeit ſich ſeine Bühne auf eine ſo geringe Weiſe hinhält, und ſehe eine gewiſſe Ernüchterung und Vermagerung unſrer ſocialen Zuſtände in naher Verbindung mit dieſem Unglücke. Keine Kunſtvereine und Kunſtausſtellungen, keine Muſikfeſte, nicht Eiſenbahnen und ſonſtige Gemeinnützigkeiten vermögen das tiefſinnige Gedankenſchauſpiel einer großen poetiſchen Bühne und ihre wohlthätigen adſtringirenden Wirkungen auf die menſchliche Schlaffheit zu erſetzen. Wie nahe liegt nun das Beſſere, wie leicht wäre es zu ergreifen, wenn man ſich zu einem edlen Entſchluſſe zu erheben vermöchte! Aber man denkt und fühlt leider gemein und deshalb iſt man mit ſehenden Augen blind.“

Und bald darnach: „Nun iſt es Winter geworden und jetzt ſchmerzt mich erſt recht, daß meine hübſche Bühne dahin iſt. Man kann wohl wehmüthig werden, wenn ſo etwas untergeht, woran man ſo treue Pflege Jahre lang geſetzt, um das man eine ganze Hand voll grauer Haare mehr gekriegt hat. Und dann ergreift mich wieder ein Zorn, daß unter den 36 Fürſten Deutſchlands ſich keiner fand, der ein ganz complett eingerichtetes Theater, mit claſſiſchem Repertoir und einer ſchon feſtſtehenden Tradition und Regel, mit geringen Koſten ſich erkaufen mochte! Und doch ſtiften ſie überall ſchlechte Hofbühnen für ſchweres Geld!"

Dieſe traurige Geſchichte des Immermann'ſchen Theaters enthält die ganze Miſere der herrſchenden Zuſtände. Einer der edelſten und tüchtigſten Männer Deutſchlands richtet ſich mitten in dem Taumel des brillanten Kunſtruins plötzlich auf, ſchlägt in energiſcher Begeiſterung Amt und bürgerliche Stellung in die Schanze, achtet des Achſelzuckens und Kopfſchüttelns der ſoliden Leute nicht und legt mit kräftigem Willen und ſchnell entwickelter Fähigkeit Hand an zur Wiederaufrichtung der Kunſt. Und da er ſeine Kraft bewährt, da er die Mittel dargethan, mit denen ſchnell geholfen werden kann, ſieht er ſich im Stich gelaſſen, den Werth ſeines Bemühens verkannt, die Reſultate geringſchätzig aufgegeben.

Auch einer der vielen deutſchen Anfänge ohne Dauer.

Wie eine ſchwimmende Inſel erſcheint Immermann's Schöpfung auf dem wogenden Ocean des deutſchen Theaterlebens. Der umherirrende Schiffer ſteuert ſehnſuchtsvoll darauf zu, hofft Ankergrund, und an dem grünen, blühenden Geſtade friſche Quellen zu finden — und wie er näher kommt, löſt ſich im Wogendrange das verſchlungene Wurzelgeflecht, der feſte Boden ſchmilzt vor ſeinen Augen, die Wellen ſpielen eine Weile mit den Gräſern und Blumen, bald iſt ihre letzte Spur verſchwunden und der Schiffer iſt wieder verlaſſen und hoffnungslos in der wogenden Waſſerwüſte.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Ende des vierten Bandes.

Namen- und Sachregiſter.

A.

Allram 128.
Angely 47, 177.
Anſchütz 84, 88, 167.
Apollotheater 141.
Auber 219.
Auffenberg (von) 58.

B.

Bauer (Caroline) 36, 47.
Bauernfeld 86, 173, 233.
Baumann 84.
Bayer 128.
Becker 79.
Beckmann 47, 137.
Beer (Michael) 18.
Beſchort 6, 20, 40, 41.
Bethmann (Frau) 22.
Biedenfeld (von) 138.
Bierey 138.
Bildungszuſtand 240.
Birch (Frau Birch-Pfeiffer) 37.
Blum (Carl) 46, 173.
Blume (Heinrich) 24.
Böhler (Chriſtine) 129, 131.
Böhler (Dorothea) 129, 131, 139.
Böſenberg 64.
Braunſchweig 94.
Breslau 133.
Brockmann 84.
Brühl (Graf Carl Moritz von) 9, 42, 47, 220, 228.
Brühl (Graf Friedrich Ludwig von) 10.
Brunetti 128.
Bücherdrama 183.
Bühne 58, 228.
Bürgerliche Stellung 234.
Burmeiſter 65.
Buſch (Frau von) 146.

C.

Calderon 158.
Carlsruhe 58.
Caſtelli 156.

Cenſur 231.
Cerf 46.
Chateaubriand 16.
Chriſt 64.
Claque 207.
Clauren 15, 18, 173, 174.
Conteſſa 173.
Coſtenoble 84, 138.
Coſtüm 10, 219.
Crelinger (Frau Stich, geb. Düring) 33.
Crüſemann 37.
Curländer 136.
Czernin (Graf von) 91.

D.

Dalberg 12, 14.
Darmſtadt 112.
Decoration 10, 227.
Deinhardſtein 20.
Delavigne 18.
Demmer 59, 119.
Deroſſi 258.
Devrient (Carl) 66, 78.
Devrient (Eduard) 37, 42.
Devrient (Emil) 130, 131, 139.
Devrient (Frau Emil, Dorothea Böhler) 139.
Devrient (Ludwig) 15, 16, 26, 39, 40, 41, 52.
Devrient (Frau Ludwig) 34.
Dietrichſtein (Graf) 84.
Donna Diana 16.
Dramatiſche Literatur 172.
Dramaturgiſche Blätter 67.
Dresden 63.
Düring (Auguſte) 33.
Düſſeldorf 237.
Düſſeldorfer Aktientheater 267.
Durand 62.

E.

Edlingen (Graf von) 62.
Eeverſtedt 6.
Eßlair 57, 116, 167, 244.
Eunicke (Catharine) 47
Eunicke (Frau) 22.

F.

Faller'ſche Geſellſchaft 147.
Fauſt 76, 96.
Feige 105.
Feiſtmantel 128.
Fichtner 84.
Forkade (von) 134.
Fouquet (Lamotte) 15.
Frankfurter Theater 144.
Franz 37.
Franz (Wilhelmine, Frau Unzelmann-Werner) 36.
Fries (Frau) 57.

G.

Gailing 64.
Gaſtſpiele 207.
Geiſtliche Angriffe 244.
Genaſt 130, 131.
Genée 47.
Georg, St. (Vorſtadttheater) 141.
Gerber 95.

Gern (der Aeltere) 6, 21.
Gern (der Sohn) 23.
Gervais (Frau) 59.
Geſchloſſene Dekoration 228.
Gley (Julie) 80, 91.
Gloy 139.
Gluck 218.
Goethe 76, 96.
Grafenort 101.
Graff 62, 244.
Grillparzer 16, 156, 179.
Grua 61, 113.
Grüner, Franz (von Akats) 112.
Günther 95.
Guhr 105, 146.
Herberſtein (Graf) 101.
Herdt 6.
Herzfeld 138, 142.
Heurteur 85.
Hoffmann 30.
Holbein (Franz von) 97, 98, 104, 127, 173.
Holberg 173.
Holtei (Carl von) 46, 134.
Holtei, Frau von (Louiſe Roger) 36, 135.
Holzbecher, Julie (Frau von Holtei) 47.
Honorar 229.
Hoppé 267.
Horſchelt 57, 118.
Houwald 16, 156.

H.

Haake 95.
Haas 146.
Haffner 64.
Hagen (Charlotte von) 57.
Hahn-Neuhaus (Graf Carl von) 148.
Haitzinger (Frau Neumann, geb. Morſtedt) 59.
Hamburg 138.
Hannover 97.
Hartwig (Frau) 65.
Haſenhut 119.
Haſſel 146.
Heigendorf, Frau von (Jagemann) 62.
Hell, Theodor (Winkler) 73, 136.
Hellwig 64.
Henkel 267.

J.

Jagemann, Caroline (Frau von Heigendorf) 62.
Jakoby 139.
Idealiſiren 162.
Jenke 267.
Jerrmann 130.
Iffland 6, 13, 38, 173, 243.
Ihlee, Dr. 146.
Immermann (Carl) 160, 257.
Intendanten 9, 54, 60, 62, 64, 65, 66, 84, 95, 105, 115, 160, 192.
Joſephſtädter Theater 120.
Joſt 139.
Journaliſtik 202.
Iſarthor-Theater 35, 56.
Julius 65, 71.

K.

Karl (von Bernbrunn) 35, 119.
Kaſſeler Theater 105.
Kettel 84, 101.
Kinderballet 118.
Kirms 62.
Kleiſt (Heinrich von) 20, 136.
Klingemann (Auguſt) 15, 77, 84, 94, 95.
Koberwein 85.
Kobler'ſche Tänzergeſellſchaft 153.
Koch 84.
Königſtädtiſches Theater 43 u. f.
Könneritz (von) 63.
Korn 85.
Korntheuer 119, 121.
Krickeberg (Frau) 36.
Krüger (Wilhelm) 35, 84.
Küſtner 119.
Küſtner (Theodor von) 130, 132.
Kunſt 167.

L.

Labes 58.
Lange 84.
Langhans 134.
Laroche 62.
Lauber-Werſing (Frau) 267.
Lazzi 122.
Lebrün 139, 142, 173.
Lebrün (Frau) 139.
Le Gay 139.
Leipzig 128.
Leißring 146.
Lembert 18.
Lemm 108.
Lenz 139.
Leo 62, 97.
Leopoldſtädter Theater 121.
Leſſing 173.
Liebich 127.
Limbach 267.
Lindner (Caroline) 144.
Literatur 155, 179.
Löwe (Ferdinand) 61, 129.
Löwe (Ludwig) 84, 85, 88, 128.
Lombard 37.
Lüttichau (Baron von) 66.
Luſtſpiele 172.
Lux 146.
Luxburg (Graf von) 66.

M.

Maaß 34.
Malß 146.
Maltitz 19.
Manier 167.
Mannheim 60.
Manuſcriptendiebſtahl 230.
Marr 95.
Marſchall (Frau) 139.
Marſchner 218.
Mathiſſon (von) 114.
Maurer 22, 116.
Meaubert 80.
Meck 95.
Meier 58.
Melodrama 17, 178.

Mendelsſohn-Bartholdy (Felix) 263, 266
Miedke (Frau) 129.
Mittell 58.
Molière 173.
Moritz (Mürrenberg) 57, 128. 130.
Morſtedt, Amalie (Frau Neumann-Haitzinger) 59.
Moſel (von) 84.
Müller (Caroline) 47, 85.
Müller (Sophie) 62, 85, 88, 91, 168.
Müllner 16, 156, 137.
München 54.
Muſter-Vorſtellungen 261.

N.

Nagel 47, 134, 173.
Nationaltheater 4, 114.
Neufeld (von Zahlhas) 129.
Neumann-Haitzinger (Frau) 59, 211.

O.

Oberregiſſeur 97.
Ochſenheimer 85.
Oehlenſchläger 16.
Oels 62.
Oettinger 205.
Oper 215.
Orden 243.
Organiſation 53, 69, 253.
Otto 146.

P.

Palfy (Graf) 118.
Pauli 66, 71, 73, 77.
Pauli, St. (Vorſtadt) 141.
Paulmann 98.
Peche (Thereſe) 85, 113, 116.
Penſionirungen 12. 235.
Pfeiffer (Charlotte Birch-) 57.
Piehl 138.
Piſtor 128.
Piſtor (Frl.) 128.
Poißl (Freiherr von) 54.
Polawsky 127, 128.
Porth 113, 258.
Prag 127.

R.

Raimund 121, 123.
Raupach 17, 18, 180.
Realismus 110.
Rebenſtein 22.
Regie 39.
Reger 266, 267.
Reinhardt 56.
Reinhold 139.
Remie 73.
Renner (Frau) 97, 128.
Rhode (Prof.) 133.
Richter 37.
Rietz (Julius) 267.
Robert (Ludwig) 15, 20, 173.
Röſike 47.
Roger, Luiſe (Frau von Holtei) 36, 135.
Roſe 84.
Roſſini 219.
Rott 119, 167.
Routine 163.
Rüthling 23.

S.

Saphyr 204.
Sartori 121.
Schäfer 139.
Schall (Carl) 137, 173.
Schenk 267.
Schenk (Frau) 267.
Schinkel 43, 228.
Schirmer (Frau) 65.
Schlegel (A. W.) 235.
Schmelka 46, 137.
Schmidt 138.
Schmidt (Frau) 95.
Schneider (Ludwig) 37.
Scholz 119.
Schrader 139.
Schreyvogel (Weſt) 80, 84, 92, 202.
Schröck (Frau) 22.
Schröder 173.
Schröder (Sophie) 88, 89, 167, 170, 211.
Schule 37.
Schuſter (Ignatz) 55, 121.
Schwarz (Carl) 139.
Scribe 174.
Sehring (Frau) 39.
Seydelmann (Carl) 100, 106, 116, 264.
Shakeſpeare 76, 273.
Sontag (Henriette) 49.
Spielhonorar 215.
Spitzeder 46, 119.
Spohr (Ludwig) 105, 218.
Spontini 44, 50, 219.
Staberl 55.
Stadt- und Wanderbühnen 254.
Stawinsky 36, 42, 134, 138.
Steigenteſch (von) 173.
Stein (von Treuenfeld) 129.
Sternberg-Ungern (Graf) 61.
Stich 22.
Strohmeier 62, 63.
Stubenrauch (Amalie) 116.
Stuttgart 114.

T.

Taglioni 115.
Taglioni (Marie) 115.
Theater, große 142.
Theater in der Steinſtraße 141.
Theaterkritik 202.
Theaterſchule 53.
Theater-Verein in Düſſeldorf 259.
Tholuck 244.
Tieck (Ludwig) 49, 66, 157, 203.
Töpffer 18, 84, 86, 173.

U.

Ueberſetzungen 172, 175.
Uechtritz (von) 19, 257.
Unzelmann 6, 22, 40.
Unzelmann (Frau) 36.
Unzer 139.
Urban 56.

V.

Venningen (von) 60.
Verfall 234.
Verpachtung 81
Vespermann 56.

Vitzthum (von) 62.
Vitzthum (von Eckſtädt, Graf Heinrich) 64.
Vogel 173.
Volkstheater 46.

W.

Wandertruppen 147.
Wauer 22.
Weber (Carl Maria von) 64, 218.
Weidner 145.
Weimar 62, 263.
Weimarſche Schule 161, 162, 166.
Weiß 36, 42, 139.
Werdy 65, 71.
Werdy (Frau) 65.
Werner (Frau) 36.
Weſt ſ. Schreyvogel.
Wiedn, Theater an der 118.
Wiener Burgtheater 80.
Wiener Manier 168.
Wilhelmi 84, 128.
Winkler (Theodor Hell) 64, 73.
Wohlbrück 56, 129.
Wolff 16, 28, 31, 39, 40, 52.
Wolff (Frau Amalie) 31, 33.
Wurm 22, 39, 130.

Z.

Zahlhas (von Neufeld) 80, 129.
Ziethen-Liberati 129.
Zimmermann 203.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Dramatiſche Werke

im

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

I.

Auerbach, Berthold. — Der Wahrſpruch. Schauſpiel in 5 Acten. 8. (149 S.) 1859. 20 Ngr.

II.

Benedix, Roderich. — Dramatiſche Werke. 1.—13. Band. 8. 1846—61. 19 Thlr. 15 Ngr.

1. Band: Die Männerfeindinnen, Luſtſpiel in 3 Akten. — Das bemooſte Haupt, Schauſpiel in 4 Akten. — Die Sklaven, Schauſpiel in 3 Akten. (310 S.) 1846. 1 Thlr. 15 Ngr.

2. Band: Die Sonntagsjäger, Luſtſpiel in 1 Akt. — Die Mode, Luſtſpiel in 3 Akten. — Doctor Weſpe, Luſtſpiel in 5 Akten. — Der Weiberfeind, Luſtſpiel in 1 Akt. 2. Auflage. (327 S.) 1857. 1 Thlr. 15 Ngr.

3. Band: Der Steckbrief, Luſtſpiel in 3 Akten. — Der Liebestrank, Luſtſpiel in 3 Akten. — Der alte Magiſter, Schauſpiel in 4 Akten. 2. Auflage. (329 S.) 1859. 1 Thlr. 15. Ngr.

4. Band: Unerſchütterlich, Vorſpiel in 1 Akt. — Der Ruf, Luſtſpiel in 4 Akten. — Entſagung, Luſtſpiel in 1 Akt. — Der Vetter, Luſtſpiel in 3 Akten. (250 S.) 1848. 1 Thlr. 15 Ngr.

5. Band: Die Banditen, Luſtſpiel in 4 Akten. — Eigenſinn, Luſtſpiel in 1 Akt. — Die Sündenböcke, Luſtſpiel in 3 Akten. — Der Proceß, Luſtſpiel in 1 Akt. 2. Auflage. (271 S.) 1857. 1 Thlr. 15 Ngr.

6. Band: Die Lügnerin, Luſtſpiel in 1 Akt. — Die Penſionärin, Luſtſpiel in 3 Akten. — Der Kaufmann, Schauſpiel in 5 Akten. (276 S.) 1851. 1 Thlr. 15 Thlr.

7. Band: Die Hochzeitsreiſe, Luſtſpiel in 2 Akten. — Die Eiferſüchtigen, Luſtſpiel in 1 Akt. — Der Liebesbrief, Luſtſpiel in 3 Akten. — Die drei Edelſteine oder Walter's Irrfahrten. Märchenpoſſe in 4 Akten. 2. Auflage. (292 S.) 1859. 1 Thlr. 15 Ngr.

8. Band: Die Künſtlerin, Luſtſpiel in 1 Akt. — Angela, Liederſpiel in 1 Akt. — Das Gefängniß, Luſtſpiel in 4 Akten. — Der Sänger, Liederſpiel in 1 Akt. — Die Phrenologen, Luſtſpiel in 1 Akt. — Das Lügen, Luſtſpiel in 3 Akten. 2. Auflage. (338 S.) 1859. 1 Thlr. 15 Ngr.

Benedix, Roderich. — Dramatiſche Werke.

9. Band: Mathilde, Schauſpiel in 4 Akten. — Ein Luſtſpiel, Luſtſpiel in 4 Akten. — Paula, Drama in 3 Akten. (305 S.) 1853. 1 Thlr. 15 Ngr.

10. Band: Oben wie Unten, Luſtſpiel in 2 Abtheilungen. 1. Die Dienſtboten, Luſtſpiel in 1 Act. 2. Die Herrſchaft, Luſtſpiel in 1 Act. — Die alte Jungfer, Luſtſpiel in 4 Akten. — Das Concert, Luſtſpiel in 4 Akten. (315 S.) 1857 1 Thlr. 15 Ngr.

11. Band: Auf dem Lande, Luſtſpiel in 4 Aufzugen. — Die Geſellſchafterin, Schauſpiel in 3 Akten. — Die Schuldbewußten, Luſtſpiel in 3 Akten. (268 S.) 1859. 1 Thlr. 15 Ngr.

12. Band: Ohne Paß, Luſtſpiel in 1 Akt. — Junker Otto, Luſtſpiel in 4 Akten. — Die Stiefmutter, Schauſpiel in 3 Akten. — Nein, Luſtſpiel in 1 Akt. — Das Dienſtmädchen, Genrebild in 1 Act. — Die Großmutter, Genrebild in 1 Act. (260 S. 1860.) 1 Thlr. 15 Ngr.

13. Band: Die Pasquillanten, Luſtſpiel in 4 Acten. — Wallrade, Drama in 4 Acten. — Eine Fuchshetze, Poſſe in 6 Acten. (316 S.) 1861. 1 Thlr. 15 Ngr.

III.

Benedix, Roderich. — Das Haustheater. Sammlung beliebter Luſtſpiele für Privatkreiſe. 8. 1861. 2 Thlr.

Inhalt: Der Weiberfeind, Luſtſpiel in 1 Act. — Unerſchutterlich, Vorſpiel in 1 Act. — Die Entſagung, Luſtſpiel in 1 Act. — Eigenſinn, Luſtſpiel in 1 Act. — Der Prozeß, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Lügnerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Eiferſüchtigen, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Künſtlerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Phrenologen, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Dienſtboten, Luſtſpiel in 1 Act. — Nein, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Hochzeitsreiſe, Luſtſpiel in 1 Act. — Das Dienſtmädchen, Genrebild in 1 Act. — Die Großmutter, Genrebild in 1 Act. — Angela, Liederſpiel in 1 Act. — Der Sänger, Luſtſpiel in 1 Act. — Ohne Paß, Luſtſpiel in 1 Act.

IV.

Böhme, F. M. — Das Oratorium. Eine hiſtoriſche Studie. Gr. 8. (VI. u. 66 S.) 1861. 15 Ngr.

V.

Deinhardſtein, Joh. Ludwig. — Geſammelte dramatiſche Werke. 1.—7. Band. 8. 1848—57. 11 Thlr. 20 Ngr.

1. Band: Liebe und Liebelei, Luſtſpiel in 4 Acten. — Der Egoiſt, Schauſpiel in 4 Acten. (247 S.) 1848. 1 Thlr. 15 Ngr.

2. Band: Brautſtand und Eheſtand, Luſtſpiel in 4 Acten. — Das diamantene Kreuz, Luſtſpiel in 2 Acten. — Modeſtus, Luſtſpiel in 4 Acten (320 S.) 1848. 1 Thlr. 15 Ngr.

Deinhardſtein, Joh. Ludwig. — Dramatiſche Werke.

3. Band: Verwandelungen der Liebe, Luſtſpiel in 4 Acten. Zwei Tage aus dem Leben eines Fürſten, Luſtſpiel in 4 Acten. (298 S.) 1848. 1 Thlr. 15 Ngr.

4. Band: Erzherzog Maximilians Brautzug, dramatiſches Gedicht in 5 Abtheilungen. — Stradella, Drama in 3 Acten. — Irrthum und Liebe, Luſtſpiel in 4 Acten. (IV u. 360 S.) 1850. 1 Thlr. 15 Ngr.

5. Band: Fürſt und Dichter, dramatiſches Gemälde in 4 Acten. — Die rothe Schleife, Luſtſpiel in 4 Acten. — Fiorette, Drama in 1 Act. — Der Wittwer Poſſe in 1 Act und in freien Verſen — Der Gaſt, Drama in 2 Acten. (308 S.) 1851. 2 Thlr.

6. Band: Hans Sachs, dramatiſches Gedicht in 4 Acten. — Die verſchleierte Dame, romantiſches Spiel in 1 Act. — Die Gönnerſchaften, Luſtſpiel in 5 Acten. — Das Bild der Danae, Luſtſpiel in 2 Acten (VIII u. 393 S.) 1853. 1 Thlr. 20 Ngr.

7. Band: Boccaccio, dramatiſches Gedicht in 2 Acten. — Mädchenliſt, Luſtſpiel in 1 Act. — Pigault-Lebrun, Luſtſpiel in 5 Acten — Garrick in Briſtol, Luſtſpiel in 4 Acten. (390 S.) 1857. 2 Thlr.

VI.

Devrient, Eduard. — Dramatiſche und dramaturgiſche Schriften. 1.—8. Band. 8. 1846—61. 13 Thlr. 15 Ngr.

1. Band: Das graue Männlein, Schauſpiel in 5 Acten. — Die Gunſt des Augenblicks, Luſtſpiel in 3 Acten. — Hans Heiling, Romantiſche Oper in 3 Acten, nebſt einem Vorſpiele. (322 S.) 1846. 1 Thlr. 10 Ngr.

2. Band: Verirrungen, Schauſpiel in 5 Acten. — Der Fabrikant, Schauſpiel in 3 Acten. — Die Kirmes, Komiſche Oper in 1 Act. (352 S.) 1846. 1 Thlr. 10 Ngr.

3. Band: Treue Liebe, Schauſpiel in 5 Acten. — Wer bin ich? Poſſe in 4 Acten. — Der Zigeuner, Romantiſche Oper in 4 Acten. (443 S.) 1846. 1 Thlr. 20 Ngr.

4. Band: Briefe aus Paris. — Ueber Theaterſchulen. 2. Aufl. (XII u. 376 S.) 1846. (Wird einzeln nicht abgegeben.)

5.—8. Band: Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1.—4. Band. 1848 u. 1861. 7 Thlr. 15 Ngr.

VII.

Devrient, Eduard. — Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 1.—4. Band. 8. 1848 u. 1861. 7 Thlr. 15 Ngr.

1. Band: Geſchichte der mittelalterlichen Schauſpielkunſt.

2. Band: Die regelmäßige Schauſpielkunſt unter der Principalherrſchaft.

3. Band: Das Nationaltheater.

4. Band: Das Hoftheater. (1 Thlr. 25 Ngr.)

VIII.

Devrient, Eduard. — Das Nationaltheater des neuen Deutſchland. Eine Reformſchrift. 8. (94 S.) 1848. 10 Ngr.

IX.

Devrient, Eduard. — Das Paſſions-Schauſpiel im Dorfe Oberammergau in Ober-Baiern und ſeine Bedeutung für die neue Zeit. Mit 8 Illuſtrationen von **Friedrich Pecht**. 4. (43 S.) 1851. 15 Ngr.

X.

Erſtenberg, Ed. Baron. — Leonidas. Trauerſpiel in 5 Acten. 8. (119 S.) 1860. 20 Ngr.

XI.

Erſtenberg, Ed. Baron. — Der Sieger von Gravelingen. — Drama in 5 Acten und einem Vorſpiel. 8. (143 S.) 1860. 20 Ngr.

XII.

Fröbel, Julius. — Die Republikaner. Hiſtoriſches Drama in 5 Acten. 8. (127 S.) 1848. 20 Ngr.

XIII.

Große, Julius. — Cola di Rienzi. Trauerſpiel in fünf Aufzügen und einem Nachſpiele. 8. (313 S.) 1851. 1 Thlr. 15 Ngr.

XIV.

Guttmann, Oskar. — Gymnaſtik der Stimme, geſtützt auf phyſiologiſche Geſetze. Eine Anweiſung zum Selbſtunterricht in der Uebung und dem Gebrauche der Sprach- und Geſangsorgane. 8. (XX u. 144 S.) 1861. 20 Ngr.

XV.

Hebbel, Friedrich. — Julia, ein Trauerſpiel in 3 Acten. 8. (44 u. 115 S.) 1851. 1 Thlr.

XVI.

Köhler, Louis. — Die Melodie der Sprache, nach dem Leben beobachtet in ihrer Anwendung beſonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunſtfragen. Gr. 8. (100 S.) 1853. 20 Ngr.

XVII.

Laube, Heinrich. — Dramatiſche Werke. 1.—9. Band. 8. 1845—59. 9 Thlr.

1. Band: Monaldeschi oder die Abenteurer, Tragödie in 5 Acten. (275 S.) 1845. 1 Thlr.
2. Band: Rococo oder die alten Herren, Luſtſpiel in 5 Acten. (288 S.) 1846. 1 Thlr
3. Band: Die Bernſteinhexe, Tragödie in 5 Acten. (253 S.) 1846. 1 Thlr.
4. Band: Struenſee, Tragödie in 5 Acten. (229 S.) 1847. 1 Thlr.
5. Band: Gottſched und Gellert, Luſtſpiel in 5 Acten. (261 S.) 1847. 1 Thlr.
6. Band: Die Karlsſchüler, Schauſpiel in 5 Acten. 4. Aufl. (234 S.) 1847. 1 Thlr.
7. Band: Prinz Friedrich, Schauſpiel in 5 Acten. (236 S.) 1854. 1 Thlr.
8. Band: Graf Eſſex, Trauerſpiel in 5 Acten. (197 S.) 1856. 1 Thlr.
9. Band: Montroſe, der ſchwarze Markgraf, Trauerſpiel in 5 Acten. (204 S.) 1859. 1 Thlr.

XVIII.

Laube, Heinrich. — Die Karlsſchüler. Schauſpiel in 5 Acten. Miniatur-Ausgabe. 3. Auflage. (255 S.) 1848. 1 Thlr.

XIX.

Ludwig, Otto. — Dramatiſche Werke. 1. und 2. Band. 8. 1853—54. 2 Thlr.

1. Band: Der Erbförſter. Trauerſpiel in 5 Aufzugen (178 S.) 1853. 1 Thlr.
2. Band: Die Makkabäer. Trauerſpiel in 5 Aufzugen. (178 S.) 1854. 1 Thlr.

XX.

Meinhold, Wilh. — **Schauſpiele.** 8. (377 S.) 1846. 1 Thlr. 15 Ngr.

Inhalt: Der alte deutſche Degenknopf, oder Friedrich der Große als Kronprinz und ſein Vater. Vaterländiſches Schauſpiel in 5 Aufzügen und in der Sprache des 18. Jahrhunderts. — Wallenſtein und Stralſund. Geſchichtlich-heroiſches Schauſpiel in 5 Aufzügen. (377 S.) 1846. 1 Thlr. 15 Ngr.

XXI.

Moſenthal, S. H. — **Der Sonnwendhof.** Volksſchauſpiel in 5 Aufzügen. 12. (152 S.) 1857. In engl. Einband mit Goldſchnitt 1 Thlr.

XXII.

Prutz, Robert. — **Dramatiſche Werke.** 1.—4. Band. 8. 1847—48. 5 Thlr. 10 Ngr.

1. Band: Nach Leiden Luſt. Komödie in 5 Acten. (XXXVII u. 183 S.) 1847. 1 Thlr. 10 Ngr.

2. Band: Karl von Bourbon. Tragödie in 5 Acten. (XXXIV u. 208 S.) 1848. 1 Thlr. 20 Ngr.

3. Band: Erich, der Bauernkönig, Schauſpiel in 5 Acten. (XLIV u. 173 S.) 1848. 1 Thlr. 10 Ngr.

4. Band: Moritz von Sachſen, Schauſpiel in 5 Acten. (XVI u. 198 S.) 1849. 1 Thlr. 10 Ngr.

XXIII.

Wagner, Richard. — **Oper und Drama.** 3 Bände. (V u. 642 S.) 1852. 3 Thlr.

I. Band: Die Oper und das Weſen der Muſik. II. Band: Das Schauſpiel und das Weſen der dramatiſchen Dichtkunſt. III. Band: Dichtkunſt und Tonkunſt im Drama der Zukunft.

XXIV.

Wagner, Richard. — **Zukunftsmuſik.** Briefe an einen franzöſiſchen Freund als Vorwort zu einer Proſa-Uebrſetzung ſeiner Operndichtungen. Gr. 8. (53 S.) 1861. 10 Ngr.

XXV.

Wangenheim, Paul v. — **Die Abtrünnigen.** Drama in 5 Acten. 8. (200 S.) 1845. 1 Thlr. 15 Ngr.

Illuſtrirte Zeitung.

Wöchentliche Nachrichten
über alle
Zuſtände, Ereigniſſe und Perſönlichkeiten
der Gegenwart
über
Tagesgeſchichte, öffentliches und geſellſchaftliches Leben,
Wiſſenſchaft und Kunſt,
Muſik, Theater und Mode.

Mit jährlich über 1000 Original-Abbildungen.

„Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen.“ Auf 16 Folioſeiten liefert die Illuſtrirte Zeitung jede Woche einen ſo reichhaltigen und mannichfaltigen Stoff, wie er in keinem ähnlichen Unternehmen zu finden iſt. Die Gediegenheit und Fülle des Gebotenen erſtreckt ſich auf alle Zweige des politiſchen und ſocialen Lebens, der Kunſt und der Wiſſenſchaft. Dem ergänzenden Verſtändniß des Textes gehen die vorzüglichſten Illuſtrationen zur Hand. Die Anregung, Unterhaltung und Belehrung, welche dieſe Blätter für alle Kreiſe bieten, machen ſie zur geeignetſten Familienzeitung in jedem gebildeten Haus und iſt die Anſchaffung derſelben durch den verhältnißmäßig billigen Preis erleichtert.

◆

Abonnementsbedingungen:

Durch den Buchhandel.

Vierteljährlich für 13 Nummern	Thlr. 2.
Halbjährlich für 26 Nummern	„ 4.
Jährlich für 52 Nummern	„ 8.

Direkt unter Kreuzband

bezogen, beträgt das vierteljährliche Abonnement innerhalb des deutſch-öſterreichiſchen Poſtvereins bei frankirter Zuſendung . . . . Thlr. 3.

Bekanntmachungen

aller Art finden durch die Illuſtrirte Zeitung (Auflage 12,500) die weiteſte Verbreitung, und betragen die Inſertionskoſten für die Zeile oder deren Raum 5 Ngr. Alle Buchhandlungen nehmen Inſerate für die Illuſtrirte Zeitung an, beſorgen deren Einſendung und pflegen mit den Auftraggebern Abrechnung.

◆

Die Illuſtrirte Zeitung erſcheint jeden Sonnabend in einer Nummer von 16 dreiſpaltigen Folioſeiten.

Vierteljährlicher Abonnementspreis 2 Thlr.

☞ Beſtellungen werden von allen Buch- und Kunſthandlungen, Poſtämtern und Zeitungsexpeditionen angenommen.

Leipzig, Expedition der Illuſtrirten Zeitung.

Druck von Otto Wigand in Leipzig

September] Proſpectus. [1861.

Geſchichte
der
Tanzkunst.

Von Albert Czerwinski.

Mit 33 Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien.

Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Geſchichte

der

Tanzkunſt

bei den cultivirten Völkern,

von den

erſten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit.

Von

Albert Czerwinski.

Mit 33 Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien.

Seit das Studium der Völkerkunde eine wiſſenſchaftliche Baſis erhielt, haben die Hiſtoriker nicht umhin gekonnt, auch von der Ausbildung des Tanzes Act zu nehmen. Sie mußten anerkennen, daß ſich der Volkscharakter im Tanze abſpiegele, und daß letzterer einen weſentlichen Maßſtab für die jedesmalige Kulturſtufe darbiete; aber ſie kamen dennoch nirgends über gelegentliche tanzmuſikaliſche Notizen von zweifelhaftem Werth oder über ein ödes Verzeichniß von Tanznamen hinaus, bei welchem ſich heute Keiner Etwas zu denken vermag.

Man hat der Tanzkunſt niemals ihre Stelle unter den ſchönen Künſten ſtreitig gemacht, aber man hat ſich auch niemals die Mühe gegeben, dieſe Stelle einigermaßen näher zu beſtimmen, ihre Bedeutung theoretiſch und hiſtoriſch zu begründen.

Der Verfaſſer vorſtehenden Werkes nun hat es verſucht, die Entwicklung der Tanzkunſt, vom Beginn der hiſtoriſchen Kenntniß bis heute, in ein Bild zuſammenzufaſſen, ein Verſuch, welchem ſich, da er ohne alle Vorgänge daſteht, Schwierigkeiten in den Weg ſtellten, deren Ueberwindung eine mehr als zwölfjährige Arbeit erforderte. Es iſt das Beſtreben des Verfaſſers geweſen, in dieſem Bilde dem Kulturhiſtoriker die Bedeutſamkeit der zufälligen Details in ihrem geſchichtlichen Zuſammenhang unter einander und ihre Einordnung in den Strom der Weltbegebenheiten zu zeigen und zugleich den gebildeten Laien auf unterhaltende Weiſe in das Weſen einer Kunſt einzuführen, an deren Schöpfungen im Ballet ſich ſo Mancher berauſcht, und die zugleich faſt Jedermann praktiſch ausübt. Namentlich aber wollte er dem eigentlichen Kunſttänzer das Räthſel ſeiner Balletrollen löſen und dem Tanzlehrer eine hiſtoriſche Ueberſchau in ſeiner eigenen Welt eröffnen, in welcher ihm bisher Alles, bis auf ein paar herüberklingende unbeſtimmte Namen des vorigen Jahrhunderts, fremd geblieben.

Inhaltsverzeichniss.

Erſtes Kapitel.

Geſchichte der Tanzkunſt bei den Alten.

Altägyptiſche Tänze (mit 15 Figuren: Tänzer, wie ſie auf alten ägyptiſchen Denkmälern abgebildet gefunden wurden, darſtellend). — Die Tänze der Juden. — Altgriechiſche Tanzkunſt. — Die Tanzkunſt bei den Römern (mit 4 Figuren pompejaniſcher Tänzerinnen).

Zweites Kapitel.

Kirchentänze. — Verfall der Tanzkunſt im Mittelalter. — Wiederbelebung derſelben durch die Italiener.

Die Commedia dell' arte (mit Abbildung des komiſchen Mimen Maccus aus den Atellanen der Römer); die prachtliebenden kleinen italieniſchen Höfe; die Tänze der Vornehmen oder die ſ. g. niedrigen Tänze (Danses basses); berühmte alte Tanzmeiſter: Rinaldo Corſo und Fabritio Caroſō da Sermoneta; die altitalieniſche Schule, ihre Regeln und Tanzſchritte; neuere italieniſche Tänze: Tarantella (mit Muſik), Saltarello ꝛc.

Drittes Kapitel.

Geſchichte der Tanzkunſt in Spanien.

Die Tänze der Basken; der Pordon dantza oder Lanzentanz (mit Muſik); der Saut basque (mit Muſik); Einfluß der Maurenherrſchaft auf die Tanzkunſt in Spanien; die Moreske; die im Mittelalter üblichen Tänze in Spanien; die Pavane; die Tänze des 16. Jahrhunderts; die Gaillarde. Neuere ſpaniſche Tänze: die Seguidillas, der Fandango (mit Muſik); der Bolero; die Cachucha ꝛc.

Viertes Kapitel.

Geſchichte der franzöſiſchen Tanzkunſt.

Die Tänze unter Franz I. und Heinrich II.; die Tanzbeluſtigungen, Maskenſpiele und Allegorien unter Caterina von Medicis; die Sarabanden, Paſſepieds, Bourrées, Tambourins, Rigaudons und Gavetten; die heiligen Tänze in Frankreich; Thoinot Arbeau, Domherr von Langres; die Orcheſographie; Beiſpiel daraus; die Choregraphie; Geſchmackloſigkeit des alten Ballets; Maskenzüge, theatraliſche Darſtellungen ꝛc. unter Heinrich IV.; der Cardinal Richelieu tanzt die Sarabande vor Anna von Oeſterreich; Aufſchwung und weitere Ausbildung der Tanzkunſt unter Ludwig XIV.; Molière, Lully und Quinault; Charles Louis Beauchamps, Docteur de l'académie de l'art de la danse; die erſten Tänzerinnen debütiren; die Tanzakademie; die Verſuche, das Ballet zu einem ſelbſtſtändigen, nur aus Tanz und Muſik beſtehenden Schauſpiel zu erheben; die 16 verſchiedenen Tanzgenres; die alten Operntänze, die Sarabanden, Louren und Chaconnen, Muſetten, Giguen und der Siciliano; Beauchamps' Nachfolger: Louis Pécour; die „galanten Tänze"; der Canary (Kanarienvogeltanz); die Vervollkommnung der Tanzmuſik von Deutſchland aus; Choral und Tanzweiſe; die Menuet, eine „Tochter der Courante"; Lully's Muſik zur Menuet von 1663; altböhmiſche Menuet (staroceský minet) und ſchottiſche Menuet (Steaspne); die vielen Veränderungen, denen die Menuet unterlag; Marcel; die Ceremonienbälle; der Branle; Bal regle: die Courante, der „Schlüſſel zu allen übrigen Tänzen und der Fundamentaltanz, auf dem alle (alten) Tänze beruhen“; Veſtris; die Tänzerinnen Camargo und Sallé; Jean George Noverre; ſeine „Lettres sur la danse“; Jean Bercher, genannt Dauberval; die Quadrille; der Contretanz von ſeiner Entſtehung bis zum Jahre 1821; Ecoſſaiſe; Allemande; Shawltanz; Cotillon; Polka; Quadrille des Lanciers ꝛc.

Fünftes Kapitel.

Die Tänze in Deutſchland.

Die älteſte Nachricht von den Tänzen der Deutſchen; der Schwerttanz; Hexentänze; höfiſch-ritterliche Tanzfreuden im Mittelalter; Tanzweiſen der Minneſinger; Schreit- oder Schleiftänze und Springtänze; Fackeltänze; Abendtänze; Hochzeitstänze der Vornehmen im Mittelalter; die Springtänze oder Reiſen (mit Muſik); Hoppaldei, Heierlei, Firleifei; St. Veits- und Johannistänze; der Schäfflertanz in München; Laternen- und Reiftänze; Geſchlechtertänze; Johann von Münſter über die Tänze des 16. Jahrhunderts; unſittliche Tanzweiſen und unflätige Tanzgebräuche im Reformationszeitalter; die „Tantzteuffel“; verſchiedene Urtheile über den Tanz; Cyriakus Spangenberg's Eheſpiegel 1578, Agrippa von Nettesheim De vanitate scientiarum und Dr. Luther's Kirchenpoſtille; Verbote der Obrigkeit gegen die Mißbräuche beim Tanz; der Frohnentanz; Siebenſprung; Aufundab; Hoppetvogel; Neubäuriſch; Schuhplättler; Schweinauer oder Haxenſchlager ꝛc.; der Walzer; Umſchwung in der Tanzmuſik ꝛc. ꝛc.

Sechſtes Kapitel.

Die Tänze in Schottland, England, Schweden und Holland.

Die Hochlands-Reels und die Ecoſſaiſe; Claymore oder Schwerttanz; die Tänze zur Zeit Shakſpeare's; der Morrisdance (mit 12 Abbildungen); der Cushiondance — Kiſſentanz — (mit Muſik); die in England im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Tänze; Anglaiſe; Matroſentanz; Schwerttänze der alten Gothen und Schweden, die Tänze in Holland und den Niederlanden; Matelot.

Letztes Kapitel.

Die Tänze der Böhmen, Ungarn, Polen, Ruſſen, Walachen, Türken, Neugriechen, Neuägypter.

Die **Geſchichte der Tanzkunſt** bei den cultivirten Völkern, von den erſten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit. Von Albert Czerwinski. Mit 33 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien — erſcheint zu Michaelis d. J. zum Preiſe von ca. 1⅔ Thlr.

Beſtellungen hierauf nehmen alle Buch- und Kunſthandlungen entgegen.

Leipzig, J. J. Weber.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Dramatiſche
und
Dramaturgiſche Schriften

von

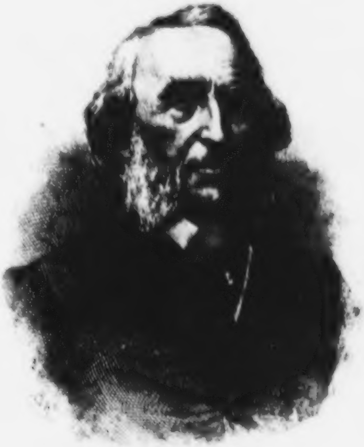
Eduard Devrient.

Neunter Band.

Geſchichte der Deutſchen Schauſpielkunſt.

Fünfter Band.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.



Geſchichte

der

Deutſchen Schauſpielkunſt.

Von

Eduard Devrient.

Fünfter Band.

Das Virtuoſenthum.

Leipzig
Verlag von J. J. Weber.
1874.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt des fünften Bandes.

I. Weitere Entwicklung der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

Seite
Ueberblick 3
Das Hamburger Stadttheater. Schmidt 4
Das Thaliatheater 6
Das Vorſtadttheater. Tivoli 6
Baiſon's Direction. Prutz Dramaturg 7
Vereinigung der Theater 7
Bankrott 9
Das Leipziger Stadttheater wird Hoftheater 10
Ringelhardt's Direction 11
Dr. Schmidt's Unternehmen 12
Marr, Laube 13
Ausſichtsloſigkeit für beſſere Zuſtände. Wirſing 15
Das Breslauer Stadttheater. Haake und andere Pächter . . 16
Das Prager ſtändiſche Theater 18
Das Frankfurter Stadttheater in verſchiedenen Organiſationen . 19
Das Königſtädter in Berlin. Director Cerf 23
Holtei's Erfolge und Abgang 24
Schmelka's Ende. Beckmanns Beliebtheit und Abgang . . . 25
Entwicklung der Berliner Localpoſſe 26
Aufhören des Königſtädter Theaters 28
Neue Berliner Privatunternehmungen 29
Das Wallnertheater. Helmerding 29
Wien. Das Joſephſtädter Theater 30
Das Leopoldſtädter und Wiener 31
Scholz. — Neſtroy 32
Neſtroy's Stücke 33
Karl's Gelderfolge 35

Seite
Er verliert den Pacht des Wiener Theaters, zieht ſich aufs Leopoldſtädter zurück . . . 37
Er zerſtört das alte Kasperletheater . . . 38
Das Karlstheater und ſein Schickſal . . . 39
Verfall der künſtleriſchen Praxis unter Karl . . . 39
Sein Tod . . . 40
Einzelne Beiſpiele von Erhaltung künſtleriſcher Grundſätze . . . 41
Holtei's Direction in Riga . . . 42
Verwandlung der ſtabilen Stadttheater, durch ihre Vermehrung, in bloße Wintertheater . . . 44
Errichtung der Sommertheater . . . 45
Verderbniß des Publicums dadurch . . . 46
„ der Schauſpieler . . . 47
Zuſtand der ſogenannten Saiſontheater . . . 48
Agenturen . . . 49
Demoraliſation des Perſonals und des Publicums . . . 51
Vergleich mit den alten Wanderbühnen . . . 54
Das Mannheimer Theater wird zum Muſter ſtädtiſcher Organiſation . . . 55
Theatercomité und ſein bedenklicher Einfluß . . . 57
Düringer Oberregiſſeur . . . 58
Wanderbühnen . . . 60
Ihre Untauglichkeit als Vorbildungsanſtalten . . . 62
Verſäumniß und Beruf des Staates . . . 62

II. Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

Coburg-Gotha . . . 65
Schwerin . . . 65
Oldenburg . . . 66
Baron von Gall Intendant. Moſen Dramaturg . . . 66
Das Hoftheater hört auf . . . 69
Meiningen, Sondershauſen, Altenburg, Detmold . . . 70
Deſſau . . . 71
Hannover unter Holbein . . . 71
Braunſchweig . . . 74
Kaſſel . . . 75
Wiesbaden . . . 76
Weimar . . . 77

Seite
Marr künſtleriſcher Director 78
Darmſtadt. Hofrath Küſtner 79
Auflöſung des Hoftheaters 80
Wiedereinrichtung. Verwaltungsveränderungen 81
Die Expedition nach London 82
Natur derſelben. Emil Devrient's Antheil 83
Stuttgart. Amalie Stubenrauch 84
Seydelmanns Regie 85
Seine Zerwürfniſſe 89
Die Phaſen ſeiner Entwicklung 90
Intriguen gegen ihn 92
Sein Abgang nach Berlin. Theodor Döring an ſeine Stelle . 93
Moritz Oberregiſſeur 96
Baron von Gall Intendant 97
Intriguen und Parteien 98
München. Das Kunſtperſonal 99
von Küſtners Intendanz 99
Dingelſtedts Intendanz 99
Die Geſammtgaſtſpiele 102
Wie wenig ſie die Benennung: Muſtervorſtellungen verdienten . 104
Beſetzung der Vorſtellungen 106
Dresden 106
Einfluß der politiſchen Bewegung 109
Regie 109
Kunſtperſonal 110
Das neue Theater 111
Förderung der künſtleriſchen Sonderintereſſen 113
Emil Devrient 114
Tiecks Abgang, Eduard Devrient Oberregiſſeur 114
Sein Rücktritt 115
Gutzkow Dramaturg 117
Seine Entlaſſung — die Speculation der Intendanz . . . 118
Dr. Pabſt und ſeine Aufführungen Shakeſpeares 119
Das Kunſtperſonal 120
Emil Devrients Glanzperiode 120
Seine Virtuoſenrichtung 121
Karlsruhe 125
Graf von Leiningens Intendanz 126
von Gemmingen, von Auffenberg 126

Seite
Unglücksperiode dieſer Bühne 130
Eduard Devrient zur Reorganiſation berufen 132
Wandlungen und Erwartungen 134
Das Wiener Burgtheater unter Deinhardſtein 136
Das Kunſtperſonal 137
Der Styl des Burgtheaters 140
Das Sinken der Production 141
Holbein's Direction 142
Laube's Direction 144
Dawiſon 145
Sein Ausſcheiden 149
Marie Seebach ſcheidet ebenfalls 149

III. Entwickelungsmomente am Berliner Hoftheater
(bis zur Mitte des Jahrhunderts).

Graf von Redern Intendant 152
Wallenſtein Trilogie und Hohenſtaufencyklus 153
Raupach 153
Neuere Dichter 155
Tieck veranlaßt außergewöhnliche Aufführungen 156
„Antigone" 157
Der „Sommernachtstraum" auf der Myſterienbühne . . . 160
Das Coſtum 161
Das Leſecomité von den Schriftſtellern gefordert . . . 164
Berichtigung des Standpunktes 165
Verfaſſung des Berliner Comité 166
Veränderungen deſſelben 167
Geſchäftswirren der Hofbühne 168
Stellung der Generalintendanz 169
Das Kunſtperſonal 170
Ludwig Devrient's letzte Jahre 171
Sein Tod 174
Rückblick auf ſein Leben 175
Seine Weiſe zu ſtudiren 176
Sein Denkmal 178
Moritz Rott 179
Charlotte von Hagn 185

	Seite
Ihr Rangſtreit mit Frau Crelinger und deren Töchtern	181
Verwirrung des künſtleriſchen Tones	183
Der Schauſpielerverein	184
Seine Thätigkeit	184
Anfechtungen	186
Stellung der künſtleriſchen Vorſtände dazu	186
Der Verein aufgegeben	187
Ludwig Schneider und ſeine abſichtliche Manier	187
Seine Beliebtheit. Genrebilder	189
Seydelmann in Berlin	191
Aehnlichkeit mit und Verſchiedenheit von Iffland	192
Seine Rede	193
Grelle Effecte	193
Abweichungen von den Dichtern	195
Shylock	195
Alba	197
Mephiſtopheles	198
Carlos im „Clavigo“	200
Antonio im „Taſſo“ — Oſſip	201
Seydelmanns Erfindungskraft	203
Vergleich mit Ludwig Devrient	203
Seydelmanns Verhältniß zur Preſſe	206
Seine Willenskraft	207
Sein Einfluß auf die Berliner Kunſtgenoſſen	208
Seine Krankheit und letzte Arbeiten	210
Jago	212
Seydelmanns Beruf zum Bühnenleiter	214
Sein Tod	216
Vergleich ſeines Nachrufs mit dem von Ludwig Devrient	217
Herr von Küſtner Generalintendant	218
Seine Maximen und Maßregeln	219
Seine neuen Theatergeſetze	221
Veränderung des Kunſtperſonals	222
Veränderung der Spielweiſe	224
Küſtners Penſionirung, Rückblick auf ſein Wirken	227
Herr von Hülſen Generalintendant	229
Die ſeit Iffland veränderte Stellung des Theaters	231

IV. Ergebniſſe.

(Mitte unſeres Jahrhunderts.)

Seite
Welche Reſultate liefert die geſammte Entwicklung? 232
Die Theatergebäude 233
Die Bühneneinrichtung 234
Anwendung des maleriſchen Momentes in der Schauſpielkunſt 235
Das Coſtum 236
Seine Anwendung 237
Die dramatiſche Dichtung 238
Karl Gutzkow 242
Heinrich Laube 244
Guſtav Freytag 245
Otto Ludwig 245
Die bürgerlichen Dramen, Luſtſpiele 246
Amalie Prinzeſſin von Sachſen 248
Charlotte Birch Pfeiffer 248
Die Celebritätsdramen 252
Das hiſtoriſche Drama 253
Sein Verhältniß zur Schauſpielkunſt 254
Die Cenſur 256
Fremde Dichter, die franzöſiſchen 259
Die Volksposſe in ihrem Verfall 261
Erhebung der claſſiſchen Dichter 265
Verbreitung Shakeſpeare's 267
Bearbeitung und Bühneneinrichtung ſeiner Stücke 270
Vergleich mit ausländiſcher Literatur 272
Einfluß der Oper 273
Meyerbeer 274
Richard Wagner 276
Verführung der Schauſpielkunſt durch die Oper 277
Die vorhandenen Schauſpieltalente 278
Die Richtung der Bemühungen 279
Virtuoſenkatechismus 280
Geltendmachung der Perſönlichkeit 281
Künſtler israelitiſcher Abkunft 283
Der induſtrielle Materialismus der Kunſtmatadore 284
Deren Stellung zur Kunſt 286

V. Einwirkungen und Ausſichten.

Seite
Theorie und Geſchichte 288
Theaterkritik 290
Theateragenturen 291
Schutz der Autorenrechte 298
Die Tantième 301
Mangel wohleingerichteter Leſecomités 304
Der deutſche Bühnenverein von Küſtner angeregt . . . 305
Baron von Gall's Bemühungen 307
Conſolidirung des Vereins 308
Grenze ſeiner Gewalt 309
Penſionsfond 310
Geſellſchaftliche Stellung des Standes 313
Theaterſchule kommt nicht zu Stande 315
Abſichten eines preußiſchen Cultusminiſters 316
Reformſchrift Eduard Devrient's 316
Angriffe und Billigung derſelben 317
Miniſter von Ladenberg nimmt die Theaterorganiſation in Angriff . 317
Fall ſeines Miniſteriums und ſeiner Entwürfe 318

Nachwort 320
Quellenangabe 324

Namen- und Sachregiſter 326

* * *

Geſchichte

der

deutſchen Schauſpielkunſt.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Weitere Entwicklung der ſtädtiſchen und Privatunternehmungen.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

Nach Immermann's ſo leuchtend hervortretender Reaction gegen das allgemeine Verſinken des Inhaltes unſrer Kunſt begegnen wir noch manchem wohlgemeinten, redlichen Bemühen, aber der Totalüberblick der nächſten zwei Jahrzehnte und darüber zeigt doch nur das klägliche Schauſpiel einer einzigen großen Niederlage des Kunſtgeiſtes.

Die unwiderſprechliche Erfahrung, die auch Immermann's Theater erwieſen, „daß kein Theater ohne zuverläſſigen Geldrückhalt ſich in grundſätzlicher Richtung behaupten könne“, bewährte ſich fort und fort an allen Privatunternehmungen, ja deren bloße Exiſtenz wurde, den geſteigerten Anforderungen der Zeit gegenüber, immer unſichrer. Selbſt die ruhmvollen alten Schulſtätten:

Hamburg und Leipzig ſehen wir in dieſer Periode alle künſtleriſche Bedeutung einbüßen.

Der wackre alte Schmidt kämpfte am Hamburger Stadttheater noch zehn Jahre lang, um die Rudera des alten Schauſpiels und ſeines Geiſtes, gegen das Ueberfluthen der Oper und gegen alle andern Gefahren, die das neue große Theater mitgebracht hatte, zu erhalten. Er verlor glänzende Talente: 1831 Emil Devrient und deſſen Frau, 1834 das Dahn'ſche Ehepaar, 1835 durch den Tod Jakoby, 1837 Joſt, aber es ſtanden ihm noch ſein Mitdirector Lebrün, die Veteranen Lenz, Schäfer, Gloy zur Seite, ſein Zögling Baiſon entwickelte im Fach der jüngeren Helden, wenn auch nicht Anmuth, doch energiſche Schärfe, Frl. Enghaus gewann hier volle Anerkennung und 1836 trat Theodor Döring — der hier unter dem Einfluß der Veteranen das harmoniſch maßvollſte Stadium ſeiner Entwicklung erreichte — das Charakterfach in dem ganzen Umfange der ernſten und komiſchen Rollen an*). Ihm folgte nach zwei Jahren der verſtändige und geſchickte Hoppe. Immerhin waren alſo hier künſtleriſche Kräfte beiſammen, die unter weniger zwingenden Umſtänden die Ehre der deutſchen Kunſt noch hätten aufrecht erhalten können. Aber Schmidt war altersſchwach, ſein Directionsgenoß Lebrün wurde endlich auf ſeinem Poſten unmöglich*), 1836 erſetzte ihn Mühling, ein mittelmäßiger Sänger und Komiker, deſſen ökonomiſche Fähigkeiten nun dem Theater immer mehr den Charakter eines induſtriellen Unternehmens gaben, wozu die Direction freilich auch durch die Forderungen des großen Theaters und durch die ſteigende Concurrenz von muſikaliſchen und theatraliſchen Unterhaltungen in Hamburg gedrängt wurde. Der künſtleriſche Werth der Darſtellungen trat hinter das Beſtreben: die Neuigkeitsſucht des Publicums und die Opernluſt auszubeuten, zurück, die von Schröder aufgerichtete Theaterpraxis, Ernſt und Genauigkeit der Studien und Proben mußten verfallen. Schmidt war müde, er legte — nachdem er zu Anfang 1840 ſein Jubiläum begangen — im März die Direction nieder und ſtarb am 13. April deſſelben Jahres.

---

*) Er hatte 1826 die erſte Anerkennung in Breslau, in komiſchen Rollen, gefunden, dann ſeit 1829 unter Haake's Direction in Mainz, von 1832 an in Mannheim die reiche Entfaltung ſeines Talentes gewonnen.

An ſeine Stelle trat der talentvolle und geſcheidte Tenoriſt Cornet, durch den die Oper um ſo mehr in Schwung kam, der Reſt des künſtleriſchen Geiſtes und Tones aber zu Grunde ging und das Schauſpiel unter Mühling's Regie um ſo mehr verfiel. Hamburg's theatraliſcher Ruf eines trefflichen Zuſammenſpieles ſchien auf das zweite Theater übergehen zu ſollen.

---

*) ſ. IV. Bd., S. 142.

Director Maurice, ſchon eine Reihe von Jahren Pächter des Theaters der Wittwe Hantje in der Steinſtraße, erlangte nach ihrem Tode die Conceſſion, und eröffnete 1843 ein neues Haus, das den Namen Thaliatheater erhielt. Er fuhr nun mit immer günſtigerem Erfolge fort, durch klugen Takt und unverdroſſene Sorgfalt, mit meiſt mittelmäßigen Talenten, in unbedeutenden Stücken, kleinen Poſſen und Liederſpielen, die nie verſiegende Anziehungskraft eines guten Enſemble mit um ſo mehr Erfolg auszubeuten, als das Stadttheater in dieſer Eigenſchaft herabgekommen war. Auch die Vorſtadttheater in St. Paul und St. Georg erhielten ſich nicht nur und ſpalteten den Theaterzuſpruch, ſondern eines derſelben hatte ſich ſchon ſeit dem Sommer 1829 in einem Wirthsgarten, vor den Kaffeetiſchen der Spaziergänger angeſiedelt, die durch einen Rutſchberg hierhergelockt wurden. Man hatte dies ruſſiſche Schlittenvergnügen, auf einer ſchiefen Ebne von Brettern, mit kleinen Rollwägen, nachgeahmt und es ein Tivoli genannt; ohne weiteren Grund als den, daß es in Paris ſo genannt wurde. Wie dieſe Sommertheater ſich über Deutſchland verbreiteten, ſo brachten ſie auch zunächſt alle den Namen „Tivolitheater“ mit ſich, ohne daß ein Rutſchberg zu ihren Aufführungen polterte. Dieſe Rivalitäten bedrängten den Finanzzuſtand des großen Stadttheaters, der ſich außerdem hinlänglich am Opernluxus erſchöpfte. Die Folgen des großen

Stadtbrandes vermochte man nicht mehr ſo ungefährdet zu beſtehen, wie dies mit den Calamitäten der Cholera unter Schmidt's Direction noch gelungen war; als daher 1846 die Direction Cornet-Mühling zu Ende ging, Baiſon's mehrmonatlicher Verſuch ſcheiterte: der Rivalität zwiſchen Stadt- und Thaliatheater durch eine Aſſociation mit Maurice ein Ende zu machen, bildete ſich die Direction Baiſon-Wurda. Der Letztere war Tenoriſt. Baiſon's ehrgeiziger Eifer: das Schauſpiel wieder auf einen würdigen Fuß zu bringen und ſeinen Namen dabei zu verherrlichen, ließ ihn auch literariſche Hülfe dazu ſuchen; er ſtellte Dr. Prutz — der ſich zur Zeit als Dichter und Kritiker geltend machte — als Dramaturgen an. Wieder aber ſcheiterte dieſe Maßregel an dem immer und immer wiederkehrenden Mißgriffe: daß der am Theater angeſtellte Dramaturg über die Mitglieder deſſelben Zeitungskritiken ſchrieb. Die unvermeidliche Zwietracht, in welche er dadurch mit dem Kunſtperſonal gerieth, lähmte ſein Wirken und bewog ihn nach kurzer Zeit zum Rücktritt. Baiſon erlag nach zwei Jahren ſeinen fruchtloſen Anſtrengungen, er ſtarb im Januar 1849 und mit ihm der letzte Reſt des traditionellen Geiſtes der Hamburger Schule, des Eifers für die gute Sache der Schauſpielkunſt; von nun an regierte der induſtrielle Geiſt unbedingt.

Jetzt kam auch eine dauernde Vereinigung des Thalia- und Stadttheaters unter Maurice und Wurda zu Stande und nicht arm an Talenten war in den nächſten fünf Jahren die Hamburger Bühne. Noch ſtanden die Veteranen Gloy und Schäfer aufrecht unter den Trümmern der alten Zeit, beſonders aber unter den weiblichen Mitgliedern tauchten Talente auf, die bald große Bedeutung gewinnen ſollten. Frl. Würzburg*), die fein charakteriſirende Frau Burggraf, die geniale Marie Seebach**), welche hier begann aus dem Fache der Soubretten, das ſie bisher in Caſſel bekleidet, in das der höheren, poetiſchen und tragiſchen Rollen überzugehen. Was half aber der alten Kunſtſtätte das zeitweilige Erſcheinen verheißender Talente, wenn ſie nicht zu planvoller und gewiſſenhafter Arbeit der Kunſtgenoſſenſchaft gewonnen werden konnten; wenn ſtatt deſſen nun das wildeſte Durcheinander einer überhaſteten, beſinnungsloſen Thätigkeit entſtand, die nur auf den Gewinn des Tages bedacht war, eine Hetzjagd kaum memorirter Neuigkeiten, wobei die Künſtler an demſelben Abend in beiden Theatern benutzt wurden; wenn vor Allem aber ein Aufgehen in die Dienſtbarkeit von zahlreichen Gaſtſpielvirtuoſen gefordert wurde. Maurice verlor in fünf wilden Jahren die Fäden ſeines geordneten Enſemble's aus den Händen, ſelbſt ein als Charakterſpieler und Regiſſeur ſo erprobtes Talent, wie Heinrich Marr es war, vermochte den Kehraus nicht aufzuhalten[*]), der endlich im Auguſt 1854 nicht nur in künſtleriſchen, ſondern auch finanziellen Bankrott auslief, und ſogar die materielle Exiſtenz der Künſtler gefährdete.

---

*) ſpätere Frau Gabillon.

**) ſpätere Frau Niemann.

Die Mißhandlung der Schauſpielkunſt hatte nicht einmal Gewinn gebracht.

Es lag nun zu Tage, daß mit extraordinären Reizmitteln, auf einzelne Vorſtellungen verwendet, kein Theater auf die Dauer proſperiren kann, weil das Publicum dadurch ſich von dem täglichen Repertoir entwöhnt; daß nur ein regelmäßiger Beſuch das materielle Beſtehen einer Bühne ſichert, die Verſtändigung zwiſchen dem Publicum und der Kunſtgenoſſenſchaft herſtellt, die Thätigkeit der Letzteren, ſowie das Vertrauen zu ſich ſelbſt friſch erhält.

Dieſe Schreckenskataſtrophe des großen Stadttheaters hatte deſſen Credit ſogar bei der Actiengeſellſchaft erſchüttert, ſie ſtellte das Haus zum Verkauf. Nachdem das im Stich gelaſſene Perſonal noch mehrere Monate unter einem aus ſeiner Mitte gewählten Comité zu ſeinem Erwerbe fortgeſpielt hatte, erſtand der Rheder Sloman für den geringen Preis von 170,000 Mark den Kunſttempel und verpachtete ihn an den Theateragenten Sachſe.

---

[*]) Er verließ deshalb dieſe Bühne.

Eine der alten Ruhmesſtätten der deutſchen Schauſpielkunſt war nun erklärtermaßen nichts mehr als ein induſtrieller Geſchäftsbetrieb, man durfte gar keinen weiteren Anſpruch daran erheben.

Dagegen lenkte das Thaliatheater wieder zu dem prunkloſen aber dauernd wirkſamen Verdienſte eines guten Zuſammenſpieles ein, bei dem es künſtleriſch und finanziell proſperirte.

Das Leipziger Stadttheater war nach Küſtner's Abgange im Auguſt 1829 von der Königl. Generaldirection des Hoftheaters mitübernommen worden. Der Regiſſeur Remi führte es. Zeitweilig ſollte ſeiner Unbedeutendheit des Hofraths Winkler (Theodor Hell) Einſchreiten aufhelfen, was aber auch kein Reſultat brachte; das Unternehmen hatte einen flauen Fortgang und bedurfte bedeutender Zuſchüſſe*). Als hervorragendſte Talente dieſer Zeit ſind der Komiker Koch und der Heldenſpieler Rott zu nennen.

Vielleicht hätte der Hof, durch eine veränderte Organiſation und Leitung, ſeinem Theaterprotectorate in Leipzig noch längere Dauer gegeben, die Stadt aber hatte, als Ausgangspunkt der conſtitutionellen Bewegung

---

*) Sie ſtiegen in dreijährigem Beſtande auf 60,000 Thlr.

i. J. 1830, ſich ſehr mißliebig gemacht und ſo wurde 1831 ſchon das Aufgeben des Theaters beſchloſſen, folglich auch nichts mehr für ſeine Belebung gethan. Am 31. Mai 1832 hörte es auf Hoftheater zu ſein.

Der Schauſpieler Ringelhardt, der bisher am Rhein Directionen geführt, übernahm nun das Stadttheater. Er führte es als ein redlicher und erfahrener Praktiker untergeordneten Ranges, der vor Allem ſeinen Vortheil im Auge hat bei einem Unternehmen, das von der ſtädtiſchen Behörde, die es ihm übergeben, eben auch nur als ein induſtrielles angeſehen wurde. Die reiche Stadt wollte kein Opfer bringen für ein beſſeres Theater, wie konnte man das alſo dem Pächter zumuthen? Der Magiſtrat wollte, durch ſeine Theaterdeputation, wo es ihm gutdünkte in die Direction eingreifen, wie war da eine conſequente und grundſätzliche Führung zu erwarten? Man rühmte von Ringelhardt, daß er ſehr viele Neuigkeiten und alle Opern früher, als andere Bühnen gebracht habe, damit iſt ſeine Direction charakteriſirt und zugleich: was von ſeiner Pflege der Schauſpielkunſt zu halten ſei. Er hielt ſie eben auf dem Gebiete der Tagesneuigkeiten*). In den zwölf Jahren dieſer geiſtigen

---

*) Unter manchen derben Zügen erzählt man von ihm, daß er vielfachem Begehren nach claſſiſchen Stücken nachgebend, einmal wieder „Die Braut von Meſſina“ habe aufführen laſſen und als er Abends an der Caſſe erfahren habe: wie gering die Einnahme ſei, ausgerufen habe: „Na ja da haben wir den Herrn

Herabſetzung gehörten gleichwohl tüchtige Talente der Bühne an: Lortzing, Porth, Baudius, Reger, die Damen Anſchütz, Deſſoir und die lebensvolle Günther-Bachmann.

Der Unwille und die Beſchämung über einen ſolchen Zuſtand mußte in einer Stadt der Intelligenz doch eine Reaction hervorbringen, da man noch beſſere Tage im Andenken hatte. Ein wohlhabender geachteter Arzt, Dr. Schmidt, der unter Küſtner's Direction ſelbſt Schauſpieler geweſen, wurde von neu erwachter Theaterluſt und von Eifer: der Stadt wieder ein antheilswürdiges Theater zu ſchaffen, angetrieben: im Auguſt 1844 die Direction zu übernehmen. Die Stadt bequemte ſich zu einigen Conceſſionen in Betreff der Theaterpacht, Marr, der zur Zeit am Wiener Burgtheater in unbehaglicher Stellung ſich befand, übernahm in Leipzig die Oberregie und das Charakterfach, Joſeph Wagner trat für Liebhaber und Helden, Meixner für humoriſtiſche Rollen ein, Heinrich Richter für jugendliche Liebhaber, die Damen Baumeiſter und Unzelmann gefielen neben Frau Günther-Bachmann.

Dr. Schmidt ging mit Opferwilligkeit an ſein Un-

Schiller! Und der Goethe iſt auch ſo ein Schweinehund! Morgen geben wir den „Jux“ (die Wiener Poſſe „Einen Jux will er ſich machen“)“.

ternehmen, er überbot ſeine Mittel faſt bei Sammlung des Kunſtperſonals und Herſtellung des Apparates, aber der lebhafte Antheil des Publicums glich die finanziellen Bedenken anfangs aus. Da die Oper durch unzulängliche Leitung — der talentvolle Componiſt Lortzing erwies ſich als Dirigent unfähig — geringe Anziehungskraft übte, ſo wurde ſie vom Schauſpiel überflügelt, das unter Marr's umſichtiger und rühriger Leitung ſo große Erfolge errang, daß das operſüchtige Publicum ihn eines Abends auspochte, unter Beſchuldigung: er unterdrücke die Oper. Obſchon er gegen dieſen Angriff ſich ſiegreich vertheidigte, muß doch auch in Rechnung gebracht werden: daß die Energie ſeiner Regie ſich leicht im Ton vergriff und gegen den Geiſt der Urbanität verſtieß, aus dem das Unternehmen hervorgegangen, und der es allein erhalten konnte. So verdarben innerer Unfriede, Abfall anfänglicher Freunde des Theaters, bald dem leicht erregten und veränderlichen Dr. Schmidt die Freude an ſeinem Werke. Auch der Beiſtand der Preſſe, deſſen Schmidt, bei dem journaliſtiſch unterwühlten Boden Leipzigs, ſchwer entbehren konnte, erwies ſeine alte Unzuverläſſigkeit. Heinrich Laube, der damals in Leipzig wohnte, wurde ins Intereſſe von Schmidt's Unternehmen gezogen, er bethätigte es durch ſehr wirkſame Referate, welche er, zu möglichſter Verbreitung, im Tageblatt veröffentlichte. Die Theatermitglieder behaupteten zu wiſſen, daß Schmidt der Redaction des Blattes das Honorar erſetze, welches Laube für die Theaterreſerate empfing, und waren aufgebracht, daß ihr Director ihnen die Zeitungsgeißel flocht. Da nun Laube, zur Behauptung ſeiner kritiſchen Autorität und deren Selbſtändigkeit, auch die Direction zu tadeln begann, nahm Schmidt dies übel, antwortete, wie behauptet wurde, durch Entziehung des Honorars für die Artikel im Tageblatt, Laube hörte auf zu ſchreiben und dies Verhältniß verlief zu Spaltung und Verfeindung und zum Nachtheil des Theaters. Zum ſteigenden Unmuthe des Directors geſellte ſich finanzielle Sorge, als die Unruhen des Jahres 1848 eintraten. Der Magiſtrat erleichterte zwar die Laſten des Theaters, aber nicht hinlänglich, um den Dr. Schmidt von ſeinem Auswanderungsplane nach Amerika abzubringen.

So ſcheiterte 1848 wieder ein wohlgemeinter, mit edlem Eifer unternommener Verſuch: den Zuſtand des Theaters zu heben und die Erinnerung zu ehren: daß Leipzig den Namen der Wiege der deutſchen Schauſpielkunſt trug.

Die bisherigen Erfahrungen mußten endlich im Kreiſe der ſtädtiſchen Behörden die Anerkennung hervortreten laſſen, daß ein ſo ſchwankender, auf den perſönlichen Vortheil des jeweiligen Unternehmers geſtellter Theaterzuſtand, einer ſo reichen Stadt als Leipzig, die zweimal im Jahre bei ihren Meſſen zahlreiche Gäſte aus allen Ländern empfängt, nicht würdig ſei. Wohlmeinende bereiteten den Plan vor: ein neues, größeres Theater zu bauen, deſſen Thätigkeit unter Oberaufſicht und Garantie der Stadt ſtehen, von einem ſtädtiſchen Director geleitet werden ſollte. Es hatte kurze Zeit den Anſchein, als ob mit dieſem Plane die Vernunft und der richtige Vortheil der Sache über herkömmlichen Schlendrian, kleinlichen und beſchränkten Sinn ſiegen könne — der Anſchein währte nicht lange, man lenkte wieder zur Verpachtung ein. Der Sänger Wirſing trat die Unternehmung an, auf eignen Vortheil und Verluſt, alſo auch genöthigt, Ringelhardt's Spuren zu folgen.

Indeſſen muß von ihm bezeugt werden, daß nachdem er einige Jahre lang das moderne Raffinement der Theaterinduſtrie, wozu auch die Einrichtung eines Sommertheaters, die Ausloſung eines wohlfeilen Sommerabonnements für das Stadttheater gehörten, — erſchöpft hatte, er wieder in den zuverläſſigen Betrieb guter Darſtellungen einlenkte, das Sommertheater aufgab und das claſſiſche Schauſpiel durch den Tagesſchwall der Oper, des Ballets und zahlloſer Poſſen hindurch zu retten bemüht war. Die Regiſſeure Rudolph, Pauli, Behr und ſpäter Wohlſtadt waren ihm nach einander dabei behilflich und das Theater gewann einen leidlichen Zuſtand wieder, der immerhin weit hinter dem zurückblieb, welcher der Bedeutung einer Stadt wie Leipzig angemeſſen war und den dieſelbe in der Concertmuſik rühmlich aufrecht hielt.

In **Breslau** war die Pacht des Stadttheaters 1833 dem Schauſpieler **Haake** übergeben worden, der bei ſeiner bisher in Mainz geführten Direction ein gutes Repertoir in gutem Zuſammenſpiel aufrecht erhalten hatte, freilich mit dem Rückhalt eines ſtädtiſchen Zuſchuſſes von 4000 Gulden. Er unternahm es muthig, den alten Theaterruf Breslau's wiederherzuſtellen, aber da es ihm nicht gelingen wollte, das verwöhnte und zerſtreute Publicum ſo raſch, als ſein ungeduldiger Eifer verlangte, wieder für edleren Kunſtgenuß zu ſammeln, ſo büßte er ſeinen redlichen Willen mit einer bedeutenden Schuldenlaſt, die er mit langjährigen ſtrengen Entbehrungen zu tilgen hatte.

Ein Rentier: Lieutenant **Neumann** übernahm 1838 die Theaterpacht, ſtellte in dem Schauſpieler Baron von **Perglaß** — der Chevaliers und Bonvivants ſpielte — einen techniſchen Director, in dem Zeitungsredacteur Dr. **Nimbs** einen Dramaturgen an, ohne daß die Direction dadurch den Charakter einer künſtleriſchen gewann. Man hoffte Beſſeres, als ein Mann von Geſchmack und feinem Geiſte, Baron **von Baerſt**, die Pacht — in Compagnie mit einem Kaufmann **Rei**-

mann — im Jahre 1841 übernahm und im November das neue, von Langhans erbaute, ſehr geſchmackvolle Theater eröffnete. Fünf Jahre fungirte nun Rottmeier — der jetzt Charakterrollen ſpielte — als Oberregiſſeur, Dr. Rimbs als Dramaturg und ſtellvertretender Director, denn Baron Baerſt fand die Sorge der Leitung nicht nach ſeinem Geſchmack, war viel auf Reiſen und intereſſirte ſich nur für etwaige Ueberſchüſſe in der Einnahme. 1844 machte man auch wieder mit dem unſtäten Holtei den Verſuch, ihn abermals als Dramaturgen anzuſtellen, es dauerte nur ein Halbjahr. Von 1847 an war der Kaufmann Reimann alleiniger Pächter und nachdem ein Dr. Schweitzer Dramaturg geweſen, trat wieder Dr. Rimbs und ein Dr. Lasker ein.

Von all dieſem Durcheinander iſt nichts, gar nichts für die Kunſtentwicklung hervorgegangen; die Bühne hielt ihre Exiſtenz hin mit dieſem oder jenem Opernerfolge, dieſem oder jenem Gaſtſpiele, half ſich leidlich aus dieſer und jener Verlegenheit, ohne im Entfernteſten die alte Bedeutung wieder zu gewinnen, welche ſie unter Rhode's Leitung in dem alten ſchlechten Theatergebäude gehabt hatte.

Unter den Schauſpielern dieſer Periode muß L. A. Wohlbrück hervorgehoben werden. Ein feiner Humoriſt in Iffland's Manier, von einer Friſche und Anmuth, welche ſogar den burlesken Rollen, deren er in

Wiener, Berliner und Dresdner Poſſen übergenug zu ſpielen hatte, auch für den gebildeten Sinn Reiz zu verleihen vermochten.

Das ſtändiſche Theater in Prag wurde 1834 vom bisherigen Caſſirer Stöger übernommen, der kein Intereſſe, als das des Erwerbes dabei hatte; der Schauſpieler Ernſt hielt die künſtleriſche Arbeit dafür im Gange. Die Veteranen Polavsky und Bayer ermatteten, der erſtere ſtarb 1842, der andere trat wenige Jahre danach in Penſion. Die Kunſtgenoſſenſchaft verarmte an ausgezeichneten Talenten, nur am Schluſſe der Periode (1850 u. 51) erwarb das junge charakteriſtiſche Talent Friedr. Haaſe's hier die erſte Aufmerkſamkeit. 1846 übernahm der Tenoriſt Hoffmann die Pacht, ließ erſt Rottmeier, dann Forſt die Oberregie führen. Dem böhmiſchen Schauſpiele, für welches Stöger ſchon 1842 ein eigenes Theater erbaut und ſeinem Unternehmen verbunden hatte, fügte Hoffmann noch ein offenes Sommertheater nach Wiener Muſter, eine Arena, hinzu, in der das Perſonal des ſtändiſchen Theaters mitzuſpielen hatte, wodurch dann das Geſchäftstreiben der Direction ſo umfaſſend und ſo unruhig als möglich wurde, die künſtleriſche Arbeit zur überhaſteten Handwerkerei, eine Jagd nach Caſſeneinnahmen und Spielhonoraren.

Das Frankfurter Stadttheater veränderte ſeinen Zuſtand nicht ſeit 1830, nur ſeine Talente alterten immer merklicher. Karoline Lindner trat allzuſpät und ungern in die älteren, charakteriſtiſchen Fächer und verſäumte daher eine neue rühmliche Phaſe ihrer Laufbahn auszubilden. Das Talent der Frau Frühauf, ganz zur Nachfolgerin der Lindner in Rollen ſanfter, ſchöner Weiblichkeit geeignet, mußte ſich aus Geſundheitsrückſichten bald vom Theater zurückziehen. Weidner hielt bis ins hohe Alter unermüdlich aus, erregte aber Ueberdruß; Meck in humoriſtiſchen Väterrollen vortrefflich, Haſſelt der beliebte und geachtete Komiker, der die glückliche Maske des Frankfurter Kleinbürgers „Hampelmann“ dem ſüddeutſchen Staberle verwandtſchaftlich zugeſellte, — dieſe Talente erhielten das Frankfurter Schauſpiel immer noch in Achtung. Grüner, der bei Auflöſung des Darmſtädter Theaters 1831 penſionirt werden und ſeine Geſchicklichkeit im Sceniren durch eine Reiſe nach Paris noch bereichert hatte, wurde 1831 von dem Actiencomité zum Regiſſeur, bald darauf zum Director gemacht. Wieder aber vernachläſſigte er das Schauſpiel, um der glänzenden Opernſcenirung willen; die Koſtſpieligkeit ſeiner Verwaltung brachte ihn in heftigen Zwieſpalt mit den Actionairen und endlich ſeine Direction zum Bruch*). Nun übernahmen im Jahre 1836 Kapellmeiſter Guhr, Schauſpieler Meck und der Oekonomieinſpector Malß (der Verfaſſer der Frankfurter Localpoſſe: „Der Bürgercapitain") die Direction, welche nach drei Jahren einige Unabhängigkeit von den Einmiſchungen der Actionaire erlangte, ja ſogar einen Geldzuſchuß. 1848, nach Guhr's Tode, übernahmen Meck und Mühling das Theater als Entrepriſe, ſetzten Haake als Regiſſeur ein, gewannen für die jugendlichen Fächer die Damen Janauſchek*) und Hausmann, dieſe ein anmuthiges, junges Talent für naive Rollen, jene im tragiſchen Fache zu ausgezeichnetem Rufe heranwachſend, die Liebhaberfächer waren durch Heinrich Schneider und Theodor Wilke anziehend in Perſönlichkeit und Talent beſetzt, der ältere Stamm des Perſonals war noch in voller beliebter Thätigkeit, dennoch behielt das Total des Frankfurter Kunſtlebens den Charakter des Zufälligen, des planloſen ſich Hinhaltens von einer Organiſation und Direction zur anderen. Im Jahre 1852 kam es wieder zu einer neuen. Der Tenoriſt Hoffmann, in den letzten Jahren Director des Theaters in Riga, trat nun das Frankfurter Unternehmen an. Auch er gewann hoffnungsvolle junge Talente: Frie-

---

*) Er endete als Nachleſer im Wiener Burgtheater, nach

---

dem er ein empfehlenswerthes Buch „Kunſt der Scenik" (Wien 1841) herausgegeben.

*) Sie betrat 1845 in ihrer Vaterſtadt Prag die Bühne, war 1847 in Köln unter Benedix' Führung.

drich Devrient, den Sohn Karl's Devrient, der ſeit 1848 am Wiener Burgtheater, durch das glückliche Erbtheil der Anlagen und der Erſcheinung ſeines Vaters, und des gewinnenden Stimmorgans der Familie, raſche Beliebtheit erlangt hatte, und das liebenswürdige Talent des Frl. Genelli, als Erſatz für die nach München berufene Hausmann; aber die Schauſpielkunſt proſperirte dennoch nicht, die Oper behielt das Uebergewicht und zog ſchon nach drei Jahren den Director Hoffmann in Zahlungsunfähigkeit hinab. Der ihm gewonnene Senat willigte in den plötzlichen Theaterſchluß, welcher die Mitglieder auf einmal außer Gehalt ſetzte, und kaufte Hoffmann obenein das Inventarium ab, ſo daß dieſer aus der Kriſis gut davon kam. Den Mitgliedern fehlte es an Geldmitteln und übereinſtimmendem Willen, um den Rechtsweg gegen dies unverantwortliche Verfahren zu betreten, ſie ſcheuten auch den Senat, in ſeiner Betheiligung an dem Vorgange, zu verletzen. Dafür unterſtützte dieſer denn auch die Kunſtgenoſſenſchaft, ſo daß durch dreimonatliche Darſtellungen auf eigne Rechnung das Perſonal ſich glücklich aus dieſer lärmmachenden Theaterkriſis retten konnte. Gleich dem Bankerott des Hamburger Stadttheaters, erwies dieſer Frankfurter, daß der Rechtsboden ſelbſt der angeſehenſten Privatunternehmungen ſehr unzuverläſſig ſei.

Jetzt war die Gelegenheit zu einer dauerhaften Organiſation des Frankfurter Theaters geboten. Das

Inventarium war angekauft, eine Summe von 40,000 Fl. zu deſſen nothwendiger Verbeſſerung bewilligt worden, das Verlangen nach zuverläſſiger künſtleriſcher Leitung ſollte befriedigt werden. Die Aufmerkſamkeit wandte ſich dem beliebten Luſtſpieldichter Benedix zu, der auch als Schauſpieler und geſchäftsführender Regiſſeur in Düſſeldorf und Köln mit den Forderungen des Theaters vertraut geworden war. Das Alles ſchien das Beſte zu verſprechen, aber — der Senat wollte nichts mit dem Betriebe des Theaters zu ſchaffen haben und überließ dieſen wieder einer Actiengeſellſchaft, deren engerer Ausſchuß dann mit gutem Willen und gutem Gelde daran ging, der Stadt ein gutes Theater zu ſchaffen; freilich auch mit ſeinen unvermeidlichen Einmiſchungen es dem neuen Director — dem man den vornehmen Titel Intendant gab — nicht leicht machte: planmäßig und grundſätzlich zu regieren.

Wenn indeſſen Benedix ſein Uebergewicht an Talent, Kenntniß, Erfahrung und praktiſcher Technik mit recht eifriger Arbeit und perſönlich unanfechtbarer Haltung geltend gemacht hätte, ſo würde er dennoch die Poſition der künſtleriſchen Direction mit allen Ehren behauptet haben. Das geſchah nun aber nicht in erforderlichem Maße. Die künſtleriſche Thätigkeit gewann nicht die gemeinſame Spannkraft, Berichtigung und Abrundung, ſie ließ die ſachverſtändig leitende Hand nicht als unentbehrlich erſcheinen, ja ermunterte den, bei

Actiengeſellſchaften immer bereiten Dilettantismus zur Geringſchätzung der Fachkenntniß und zu dem Unternehmen: die Sache ebenſo gut oder beſſer zu machen. Das Facit war: daß Benedix' Intendanz mit drei Jahren zu Ende ging.

Einer wichtigen Kunſtſtätte war damit wieder die Ausſicht benommen, ihrer Beſtimmung gedeihlich zu entſprechen, der Credit der künſtleriſchen Direction hatte wieder eine Schlappe erlitten.

Das Königſtädter Theater in Berlin, das unter der erſten Direction der Actionaire ſeine urſprüngliche Beſtimmung als Volkstheater nicht hatte einhalten können, ſollte nun den Reſt künſtleriſcher Richtung einbüßen, als die Actiengeſellſchaft, der Geldopfer müde, das Theater 1829 aufgab und dem Inhaber der Conceſſion, Commiſſionsrath Cerf, überließ.

Was für Folgen eine Conceſſion auf neunundneunzigjährige Dauer, und obenein an einen Mann ohne die allerentfernteſte Befähigung zur Theaterführung haben muß; welche Beſchämung es für eine Stadt ſei, — die ſich ſo gern vorzugsweiſe die gebildete nennt — ihren öffentlichen Kunſtgenuß von einem Manne geleitet zu ſehen, über deſſen niedern Bildungsſtand, über deſſen Unfähigkeit im Leſen und Schreiben ſogar, die lächer lichſten Anecdoten gingen, der ſein Kunſtperſonal wie ſeine Domeſtiken behandelte und ſo auch nach und nach alles Talent von dieſer Bühne verſcheuchte — das Alles hat die Cerf'ſche Direction gründlich dargethan. Holtei verlor zuerſt die Geduld und ging mit ſeiner zweiten ſehr beliebten jungen Frau (Julie Holzbecher) nach Darmſtadt, kehrte aber mit getäuſchten Erwartungen ſchon nach einem halben Jahre zurück, auf's Neue bemüht, ſeinen Lieblingsplan durchzuführen und eine volksthümliche Wirkung dieſer Bühne durchzuſetzen. Aber nicht der große Erfolg, den Holtei als Dichter und ſelbſt als Darſteller in ſeinem Schauſpiele „Lorbeerbaum und Bettelſtab" errang, konnte ihn dieſer Bühne, für die er geboren ſchien, und deren Zugehörigkeit er lebenslang empfunden, erhalten, er verließ 1834 ſie und Berlin mit ſeiner Frau zum zweiten Male, zunächſt nach Wien ſich wendend. Angely verließ das Theater gänzlich und wurde Gaſtwirth — eine immer noch beliebte Alterszuflucht für Theatermitglieder, — Schmelka in hohem Alter, von dem Dämon der Hypochondrie unter den obwaltenden Verhältniſſen um ſo mehr geplagt, hielt ſich in gehemmter Wirkſamkeit bis 1837 hin, wo mit ihm einer der ächten alten Humoriſten ſtarb. Er wirkte ebenſo ſehr durch trockne, ſtille und ſehr beſcheidene Komik, die oft von charakteriſtiſcher Feinheit, als er auch fähig war, im tollſten Uebermuthe und lächerlichem Wahnſinn den Zuſchauer wie im Rauſche fortzureißen. Das allmälige Nachlaſſen ſeiner Kraft hatte dem immer mehr hervortretenden Talente Beckmann's das ganze Gewicht der Anziehungskraft der Poſſe zugewälzt, welche ſich noch immer von Erzeugniſſen der Wiener Vorſtadttheater, meiſtens Neſtroy's, nährte. Beckmann hatte einer ſehr präciſen Auffaſſung des Berliner komiſchen Elementes gemüthlicheren und wärmeren Ton durch ſein ſchleſiſches Naturell verliehen; er war nicht nur überaus erfindungsreich an einzelnen komiſchen Zügen und an Wortwitz, ſondern er charakteriſirte auch ungemein natürlich, und alle ſeine Darſtellungen hatten eine gewiſſe, ſeiner wachſenden Corpulenz ſehr wohl kleidende Anmuth. Seine Beliebtheit war ſo groß, daß der Tod Schmelka's, Genée's Niederlegung der Regie — die von da ab von einer unbedeutenden Hand in die andere flog —, Genée's Abgang endlich 1841 *), daß dies Alles immer noch nicht der komiſchen Schauſpielkunſt am Königſtädter Theater die Bedeutung würde genommen haben, wenn die gedankenloſe und gemeingeſinnte Direction es verſtanden hätte, Beckmann zu erhalten und mit ihm die ungeſtörte Entwicklung der Localkomik. Statt deſſen wurde eine italieniſche Oper herbeigerufen, die Schauſpielkunſt um ſo mehr vernachläſſigt, der ganze Haushalt um ſo mehr verwirrt, ſo daß Beckmann genöthigt war,

---

*) Er übernahm die Direction des Danziger Theaters.

1844 die Bühne aufzugeben, für welche er ſich eigenthümlich ausgebildet hatte*).

Mit ſeinem Abgange ſchien die Entwicklung der Berliner Localkomik abzureißen, da ſein Nachfolger am Königſtädter Theater, Grobecker, ohne eigenthümliche Kraft war, die vereinzelte Aufführung von Localſtücken am Königl. Theater aber aufhörte.

Seitdem die Berliner Localpoſſe am Hoftheater mit der einactigen: „Die Damenhüte im Theater“ von Julius v. Voß im Auguſt 1818 ihren eigentlichen Anfang genommen, hatte man ihre Entwicklungsfähigkeit vielfach in Zweifel gezogen. Daß der Berliner Dialekt gemein und anmuthlos, der Berliner Witz nur zerſetzend und verletzend ſei, der Ausdruck aber des Gemüthes — welcher die Lebenskraft der Wiener Komik ausmache — der Berliner Mundart gänzlich fehle: dies Alles wurde von den Zweiflern vielfach vorgebracht und allerdings von den künſtleriſchen Productionen zunächſt nicht überzeugend widerlegt. Carl Blum und Angely localiſirten zwar franzöſiſche Vaudevilles mit Glück**), v. Holtei, dann J. E. Mand brachten Originale voll Talent, immer aber fehlte es noch lange an dem Weſentlichen, an dem Schauſpielertalente, welches mit überzeugendem Leben und ſiegreicher Beliebtheit in allen Bildungsſchichten, die Localkomik getragen hätte. Am Königlichen Theater hatte Gern nur ſtark colorirte Karikatur gezeigt, Rüthling dagegen ſchon die halb gleichgiltige, trockne Unſcheinbarkeit, welche der Witz in Berlin gern annimmt, präcis getroffen, Wauer deſſen pöbelhafte Breitſpurigkeit, Frau Tötſch (v. Wrochem) die Köchinnenmanieren in gutmüthigem Ton. Mit mehr Geiſt hielt Kathinka Eunike am Königſtädter Theater den ſchlagfertigen Verſtandeston der Berlinerinnen ein*), Angely die Phyſiognomie der Kleinbürger, am beſten derer von der franzöſiſchen Colonie; damals noch eine ſehr markirte Eigenthümlichkeit. Alle dieſe Talente hatten wohl, jedes in ſeiner Weiſe, den Antheil für Berliner Eigenthümlichkeit geweckt, aber erſt Beckmann in ſeiner objectiven Auffaſſung und ſeiner gemüthlicheren Färbung des Eckenſteherwitzes beſiegte, durch alle Bildungsſchichten hindurch, den letzten Zweifel: ob der Berlinismus einer wohlthuenden, wahrhaft heitren Wirkung, ob er eines Gemüthsantheiles fähig ſei. Darum wünſchten die Freunde ächter Volkskomik: es möchten ſich um Beckmann ſchauſpieleriſche und dichteriſche Talente ſammeln, um von dem durch ihn gewonnenen ſichern Boden aus der Berliner Localpoſſe die Entwicklung zu geben, welche die

---

*) Er fand am Theater an der Wien, dann am Burgtheater eine ehrenvolle Stellung, in welcher gleichwohl ſeine ganze Eigenthümlichkeit nicht zur vollen Wirkung kam.

**) So in „Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore“ und „Das Feſt der Handwerker“ u. ſ. w.

---

*) Vornehmlich in Angely's „Die Putzmachermamſellen“.

Wiener zur ſelben Zeit beendet zu haben ſchien. Mit Beckmann's Abgang gab man die Localkomik wieder verloren, denn man glaubte, daß der Berlinismus eines fremden Beiſatzes, wie ihn Beckmann's ſchleſiſches Naturell gebracht, zur künſtleriſchen Behandlung bedürfe. Erſt nach zehn Jahren ſollte Helmerding's Auftreten den Beweis führen, daß der unverfälſchteſte Berlinismus in vollſter Schärfe zugleich gemüthlich und graziös, daß die ſogenannte „Berliner Niederträchtigkeit“ liebenswürdig erſcheinen könne.

Bald nach Beckmann's Abgange vom Königſtädtiſchen Theater im Jahre 1845 ſtarb der Director Cerf, für ſeine Wirthſchaft mit Titel und Orden belohnt, von ſeinem Protector, dem Hausminiſter Fürſten von Wittgenſtein, in aller Weiſe vertreten und durch heimliche königliche Subvention aufrecht erhalten. Seine Familie fuhr fort die Conceſſion und die daran hangenden Vortheile auszubeuten, bis die Erſchütterungen des Jahres 1848 in ihrem Verfolge eine Entziehung der königlichen Unterſtützung herbeiführten, das Königſtädter Theater im Juli 1851 aufhören, das Gebäude ſelbſt verkauft und Privatzwecken übergeben werden mußte.

Die politiſche Bewegung dieſer Jahre hatte mit ihrer Bruthitze mächtig auf das theatraliſche Leben in Berlin gewirkt. Das Publicum, in ſeiner Aufgeregtheit begierig ſich zuſammen zu finden, die Tagestendenzen auf der Bühne vertreten zu ſehen, ſich die Genugthuung zu verſchaffen, bezügliche Vorgänge, Reden, Couplets zu applaudiren — begünſtigte die Errichtung neuer, dieſem Zwecke dienender Bühnen; die machtloſen Behörden ertheilten willig die Conceſſionen. So ſchwoll denn der breite Strom der regelloſeſten Theatervergnügung über Berlin hin, nicht den Gedanken der Zeitbewegung, nur ihren Schlamm mit ſich führend, eine tiefe Depravation der Schauſpielkunſt und des Theiles der Literatur, welche in dieſer Zeit entſtand, zurücklaſſend.

Gleich im Jahre 1848 wurde das Friedrich-Wilhelmſtädter Theater, dann das Vorſtädtiſche errichtet, beide zuerſt als Sommertheater, 1852 das Callenbach'ſche Sommertheater und die Bühne im großen Saale des Kroll'ſchen Vergnügungslocals. Die Cerf'ſchen Erben verſuchten in verſchiedenen Localen das Königſtädter neu aufzurichten, bis 1855 der Schauſpieler Wallner, der an Theatern des öſterreichiſchen Staates ſich Anſehen erworben, dann die Directionen der Stadttheater in Freiburg und Poſen geführt hatte — in das Cerf'ſche Unternehmen eintrat, das ſich ſchließlich in einem kleinen Theater in der Blumenſtraße feſtſetzte. Hier conſolidirte ſich denn das Wallnertheater, an dem, zumeiſt von allen übrigen Berliner Privatunternehmungen, die komiſche Darſtellungskunſt zu ihrem Rechte eines geordneten Zuſammenſpieles kam; auf dem die Berliner Localpoſſe mit Helmerding und Reuſche ihren vollkommnen Ausdruck finden ſollte.

Im Uebrigen blieb, ſeit den politiſchen Unruhen, das Theaterleben der Privatunternehmungen in Berlin von dem allgemeinen induſtriellen Schwindel ergriffen, aus dem nur die nachtheiligſten Wirkungen auf die Schauſpielkunſt hervorgehen konnten.

Die **Wiener** Vorſtadttheater wurden zwar noch immer von der großen Theaterluſt und dem nie ganz verſiegenden Volkshumor getragen, aber die alte Zeit der unbefangenen Luſtigkeit nahm auch in dem harmloſen Wien Abſchied; die Komik erfuhr merkwürdige Verwandlungen und die überſpannte Theaterinduſtrie verſetzte der alten Volkspoſſe einen tödtlichen Streich.

Nur vorübergehend trat das **Joſephſtädter Theater** aus ſeiner für die Schauſpielkunſt untergeordneten Bedeutung hervor, es geſchah 1827, als **Karl** eine kurze Zeit Compagnon der Direction wurde und dabei den damals ſchon allbeliebten Komiker **Wenzel Scholz** zu ſich hinüberzog*), ferner 1832 durch **Raimund**, der von ſeinen Gaſtreiſen nicht wieder zur Leopoldſtadt zurückgekehrt war und 1833 ſeinen „Verſchwender“ in Scene brachte*): im Winter 1834 durch Holtei und ſeine Frau, die ſogar die Adelsgeſellſchaft in dies entlegene Theater zogen; auch 1845, als der umherſchweifende Kunſt ſich hier angefunden hatte. Die Verwaltung wechſelte unter mehreren Unternehmern, am längſten hielten ſich Franz, dann Aloys Pokorny.

---

*) Dieſer war erſt vor einem Jahre von Graz nach Wien gekommen.

Die größte Anziehungskraft erhielt Karl's Direction dem Theater an der Wien, was theilweis auch dazu beitrug das Leopoldſtädter immer merklicher zu lähmen. Schon 1828 hatte dort Korntheuer ſich zurückgezogen, 1830 Thereſe Krones, Raimund ſeit 1831 durch ſeine Gaſtſpielreiſen ſich entfremdet, Ignaz Schuſter alterte, trat 1835 ab und ſtarb bald darauf. Das alte Kasperltheater hatte in den zwanziger Jahren durch ſeine höchſte Blüthe ſich erſchöpft, es ſtarb ab. Indeſſen florirte an der Wien nicht nur das erfindungsreich ausgeſtattete Spectakelſtück, mit der populären Anziehungskraft der Heldenſpieler Kunſt und Rott, ſondern die Poſſe, von neuen Talenten getragen, verwandelte jetzt ihre alte Natur und fand, bei immer merklicherer Einmiſchung franzöſiſcher Momente, dann politiſcher Erregtheit, zeitgemäßen, aber nicht gedeihlichen Antheil.

---

*) Raimund zog ſich 1834 auf's Land zurück, erſchien nur noch als Gaſt auf Wiener und anderen Bühnen, endete 1836 durch einen Piſtolenſchuß ſein Leben, weil er ſich von einem tollen Hunde gebiſſen glaubte.

Karl gewann in **Scholz** und in **Neſtroy** zwei eminente komiſche Talente. **Scholz**, der den ächten alten Hanswurſt noch einmal wiederholte, wie er in Stranitzky, Prehauſer, Laroche und Schuſter die alte harmloſe Volksposſe getragen hatte, wirkte wie ſeine Vorgänger durch perſönliche Lächerlichkeit, durch die ihm ganz eigenthümliche phlegmatiſche ſtille Drolligkeit, den trocknen Humor, den man an ihm immer wieder fand und der genau zuſammenſtimmte mit ſeiner feiſten, unterſetzten Geſtalt, ſeinem dicken Geſichte von ſtumpfen Zügen, das er wie eine Kautſchukmaske zuſammendrücken und in die Länge ziehen konnte und das man immer nur mit den knallrothen Schminkflecken auf den Backen ſah. Scholz mit ſeiner näſelnden Sprache war immer derſelbe und doch lachte man ſich niemals ſatt über ihn.

Mit ihm, dem letzten Hanswurſt, ſchied die behagliche Luſtigkeit, das Gemüth der Volksposſe, in **Neſtroy** dagegen erſchien ihr Witz, ihr Sarkasmus, ihre Perſiflage in ungewohnter Schärfe. Er war 1801 in Wien geboren, hatte mit 20 Jahren die juriſtiſche Carrière aufgegeben und im Hofoperntheater als Saraſtro mit Glück debutirt, dann in Amſterdam, Brünn, Graz ſeine weitere Entwicklung geſucht und dabei ſein komiſches Talent entdeckt. Zurückgekehrt nach Wien bemächtigte ſich ſeiner im Jahre 1831 der ſcharfblickende Karl.

Neſtroy war von großer, hagerer Geſtalt und etwas ſtrengen Geſichtszügen; Ton der Stimme und Perſönlichkeit erinnerten an Spitzeder, vornehmlich in Rollen wie die des alten Invaliden in „Sieben Mädchen in Uniform". Daß dieſe Rolle ebenſo wie die des Knaben Natzi in dem von ihm verfaßten „Eulenſpiegel", — worin ſeine lange Geſtalt in Kinderhöschen burlesk genug erſchien — zu ſeinen vorzüglichſten gezählt wurde, beweiſt: wie weit die Grenzen ſeiner Charakteriſtik — wenn man nicht ſagen muß: Karikatur — gezogen waren. Aber die erfinderiſche Anſchauung war bei ihm größer, als die lebendige Ausführung ſeiner Intentionen. Neſtroy war in allen ſeinen mannigfach erfundenen Geſtalten im Grunde immer er ſelbſt und wenn dies bei Scholz wohlthuend wirkte, ſchon weil er nie die Abſicht hatte ſeine eigene komiſche Individualität zu verläugnen, ſo ließ Neſtroy die Täuſchung vermiſſen, zu der er ſelbſt herausforderte. Indeſſen ſein Humor, ſeine ſarkaſtiſche Schalkheit, hatte ſo viel Energie, er verſtand alle komiſchen Momente mit ſolcher Sicherheit und Schärfe wirken zu laſſen, im Couplet ſo unfehlbar zu pointiren, daß er ſeine Zuſchauer beherrſchte und mit ſeinen komiſchen Erfindungen fortriß. Das Publicum ergötzte ſich an dem, was der Humoriſt Neſtroy meinte, wenn auch der Schauſpieler Neſtroy zu Zeiten dahinter zurückblieb.

Sobald das Publicum im Schauſpieler zugleich den Dichter ſieht, wird die Auffaſſung von ſeinen Leiſtungen unbewußt mehr intellectuell als ſinnlich. Und Neſtroy's

Beliebtheit wurzelte weſentlich in ſeiner dichteriſchen Production; wie denn das Maß von Bildung und Intelligenz, das ihn von ſeinen Kunſtgenoſſen unterſchied, auch die Grundlage ſeiner künſtleriſchen Auszeichnung war. Er hatte — nach einigen wenig gelungenen Erſtlingsverſuchen — für Karl's Theaterunternehmung 54 Stücke und Parodien geſchrieben, die ſich anfangs in ihrem Charakter, auch in Einmiſchung märchenhafter Momente, den alten Poſſen von Meisl, Gleich und Bäuerle anſchloſſen, wie in „Lumpaci Vagabundus“. Er beſaß aber zu wenig Phantaſie, um in dieſer Richtung glückliche Erfindungen hoffen zu können — die mit dem ganz in Phantaſie und Gemüth beruhenden Raimund abgeſchloſſen ſchienen —, je länger je mehr nahm alſo Neſtroy fremde Erfindungen, darunter viele franzöſiſche, zu Hilfe, wie dies bei den allgemein verbreiteten Poſſen: „Zu ebner Erde“, „Talisman“, „Einen Jux will er ſich machen“, „Der Zerriſſene“, „Der Schützling“ u. ſ. w. der Fall war. Die Umgeſtaltung aber, welche er mit den fremden Originalen vornahm, war in glücklich getroffenem Wiener Geiſte und ſicherte mit ſcharfen und grellen Strichen die komiſche Wirkung. Dazu gewährte er dem Kitzel der Frivolität und der politiſchen Anſpielung mit ihrem bitteren Reiz immer mehr Raum, kurzum Neſtroy's Stücke beherrſchten in unaufhörlichen Wiederholungen das Karl'ſche Repertoir und die Einnahmen davon warfen die vielbeſprochene Million des

Directors ab. Denn was deſſen andere Theaterdichter Hopp und Kaiſer ihm lieferten, war — mit Ausnahme etwa von: „Fauſt's Hauskäppchen" des Erſteren — nicht zu vergleichen mit der Anziehungskraft der Neſtroy'ſchen Stücke.

Denkt man ſich auf dieſer Grundlage eines wirkungsvollen Repertoirs die Darſtellungen von Scholz, Neſtroy, des trefflichen Charakteriſtikers Groys und die des lebhaften, effecterfahrenen Karl, der dem Publicum Alles zu Liebe zu thun verſtand, ſo wird es begreiflich, daß das Theater an der Wien alle anderen Privatunternehmungen der Stadt in tiefen Schatten ſtellte. Der beiſpielloſe Gelderfolg ſeiner Unternehmung, der Umſtand, daß Niemand wagte mit ihm in den Wettkampf um die Gunſt des Publicums einzutreten — denn als 1835 das Theater an der Wien zum Verkauf ausgeboten war, fand ſich kein Käufer — dies Alles trieb Karl vollſtändig auf das Gebiet der induſtriellen Speculation. Er trat 1834 von der ſchauſpieleriſchen Thätigkeit zurück, und warf ſich auf Bauunternehmungen. Eine Reihe von ſiebenzehn Sommerpalais*) entſtand in Hietzing bei Wien unter ſeiner Leitung, ihn ergriff ein Schwindel der Unfehlbarkeit in allen ſeinen Vernahmen, er glaubte das Glück zu ſeiner Sklavin gemacht zu haben.

---

*) Der Volksmund taufte ſie Lumpaci-Dörfel, behauptend, der Erlös von Neſtroy's „Lumpaci Vagabundus" habe ihm das Bancapital dazu geliefert.

Als das Leopoldſtädter Theater von dem Sohne des Erbauers Marinelli gar nicht mehr zu halten war, nahm Karl 1838 es als Eigenthum an ſich, für einen verhältnißmäßig ſplendiden Preis; führte nun die Doppeldirection, trat auch wieder als Schauſpieler ein. Mit Anſtellung der Sängerin Ida Brüning, die talentvoll und gewandt, aber ſehr unfein war, der Frau Frieb-Blumauer, die ſich als ein ganz vorzügliches charakteriſtiſches Talent erweiſen ſollte, richtete er 1841 an der Wien das Vaudeville ein, in dem er ſelbſt ſich ſehr gefiel, während die Poſſe mit Scholz und Neſtroy den Ruhm des alten Kasperltheaters in der Leopoldſtadt wiederherſtellte. Die Geſchäfte beider Theater gingen brillant, Karl war der Nabob des Theatergebietes. Er knechtete und drückte die ſchauſpieleriſchen und dichteriſchen Talente durch die Macht ſeines Geldes und ſeiner Theaterherrſchaft, nur gegen Einzelne, z. B. gegen Kunſt, war er unermüdlich nachſichtig und ſplendid. In ſeinem Uebermuthe wies er den Kauf des ſtattlichen umfangreichen Theaters an der Wien für einen viel geringeren Preis, als den er für das kleine Leopoldſtädter gezahlt*), zurück, er betrachtete ſich als den unverdrängbaren Pächter deſſelben, erwartete zuverſichtlich: der Verkaufstermin müſſe 1845 verlaufen, wie vor zehn Jahren. Er täuſchte ſich, der Director des Joſephſtädter Theaters Franz Pokorny, unterſtützt durch einen reichen und vornehmen Feind Karl's — wurde Beſitzer des Theaters an der Wien.

---

*) Für dieſes zahlte er 170,000 Fl.; jenes hätte er für 145,000 erhalten können.

Der Schlag war betäubend für Karl, man ſagt: er ſei mit dieſem Licitationstage um zehn Jahre gealtert. Aber er faßte ſich ſchnell und wie es ſchien, wollte er zum rechten Geiſt und zum rechten Maße einkehren. Raſch ließ er das Leopoldſtädter Theater reſtauriren, im Renaiſſanceſtyl; man konnte das auf die Abſicht deuten: eine moderne Wiedergeburt der alten Volkspoſſe zu verſuchen, zumal er die Geſchichte der Localkomik, in Medaillons, welche die komiſchen Geſtalten dieſer Bühne ſeit ihrem Anbeginn darſtellten, an die Logenbrüſtungen heften ließ. Neſtroy gab den „Zerriſſenen“ zur Eröffnung, die Elite von Karl's Doppelgeſellſchaft, die er behalten hatte, entwickelte große Thätigkeit, das Leopoldſtädter Theater überflügelte an Beliebtheit das Wiener bei Weitem.

Aber es litt Karl nicht in dem kleinen Hauſe, in dem engen Geldſpeculationskreiſe, noch einmal wollte er der Theaterwelt zeigen, was er vermochte, binnen einem halben Jahre ſollte ein neues Theater — an Größe und Eleganz das Wiener weit übertreffend — das Publicum ihm ganz zu eigen machen. Seine Modeſpeculation ſprach dem alten Kasperltheater das Todesurtheil.

Am 7. Mai 1847 gab er eine Parade von vielen Scenen aus den beliebteſten Poſſen und Vaudevilles, danach trat der ungeduldige Unternehmer im Maurerſchurzfell vor das Publicum mit einem Epiloge und führte gegen den Proſceniumspfeiler den erſten mörderiſchen Hammerſchlag, um die Kunſtſtätte des alten naiv phantaſtiſchen Volkshumors, die Heimath der Poeſie des holden Unſinns, niederzureißen.

Freilich waren die alten harmlos unbefangenen Hausgeiſter ſchon guten Theiles durch die Richtung der neuen Poſſe mit dem ſtachlichen politiſchen Couplet, durch das frivole Vaudeville ausgetrieben, dennoch wäre mit dieſem kleinen Theater und ſeiner Tradition noch lange und viel von der zauberhaft gefärbten, moraliſch-humoriſtiſchen Geſtaltenwelt zu erhalten geweſen, an der der deutſche Volksgeiſt immer und immer im innerſten Gemüthe hangen wird. Die letzte Stätte dieſer luſtigen Kinderwelt wurde mit dem alten Kasperltheater dem deutſchen Volke gewaltſam entriſſen, um ihm ſchließlich dafür verblendenden Luxus, inhaltloſes Schaugepränge, die franzöſiſche Begriffsverwirrung über die einfachſten ſittlichen Fragen, verlockende Lüderlichkeit zu bieten.

Die Hand aber, welche die Pflugſchar des frivolen

Fortſchrittes über die vom Volksgeiſte geweihte Stätte führte, ſollte keine neue Ernte davon ſammeln.

Nach ſieben Monaten ſchon wurde das neue Karlstheater eröffnet; auch der alte Name verſchwand in der modernen Pracht, zur Verewigung des größten deutſchen Theaterſpeculanten. Aber bezeichnete ſchon der Verkauf des Wiener-Theaters den Wendepunkt von Karl's Glück, ſo wandte es ihm ſeit Zerſtörung des Kasperl ganz den Rücken. Als ob die alten vertriebenen Hausgeiſter rachſüchtig das Publicum von den Thüren des neuen Prachtbau's ſcheuchten, ſo ſchlecht war — nach der erſten Befriedigung der Neugier — der Beſuch des Karlstheaters, ja der Fluch ſollte noch lange Zeit auf dieſem Theater und allen ſpäteren Unternehmen haften; nur ihrem alten Freunde Neſtroy gönnten die Hausgeiſter noch eine gewinnbringende ſechsjährige Periode, gleich nach Karl's Tode.

Die bauliche Einrichtung des neuen Theaters war übrigens, trotz aller Pracht, mißlungen, das Publicum ſah und hörte nicht gut, die hohen Preiſe, welche Karl erpreſſen wollte, verſtimmten es, und der Hauptquell ſeines Reichthums: Neſtroy's ſchriftſtelleriſche Productivität, begann zu verſiegen.

Der Mißerfolg ſeines Unternehmens verwirrte Karl, machte ihn eine Zeitlang gemüthskrank, mißmuthig, geizig, arbeitſcheu und gleichgiltig. Sein Theater wurde zur bloßen Schaubude, zur Ausbeutung der Neuigkeitsſucht und Zerſtreuungsluſt der Menge. Taſchenſpieler, Aſſendarſteller, Equilibriſten u. ſ. w. trieben auf dieſer Bühne ihr Weſen, neben zuſammengewürfelten dramatiſchen Darſtellungen jeder Gattung. Ein Mann von ſo entſchiedenem künſtleriſchen Directionstalent trieb die Geringſchätzung ſeiner Kunſt — weil ſie ihm keine Reichthümer mehr abwarf — aufs Aeußerſte. Der fahrläſſigſte Schlendrian riß in der Theaterpraxis ein, neue Stücke — welche nicht beſondere Zugkraft verhießen — wurden ohne Leſeprobe, ohne daß nur die Hauptdarſteller das Buch gekannt hätten, ſchlecht memorirt in lüderlichen Proben zuſammengeſtoppelt. Dazu ſuchte er ſeine Ausfälle der Einnahme durch Bedrückungen ſeines Perſonals einzubringen. Die Unruhen der Jahre 1848 — 49 lieferten ihm die Vorwände zu völlig ſchmutzigen Erpreſſungen *). Der ſchauſpieleriſchen Thätigkeit wurde er immer überdrüſſiger, übergab ſeine Rollen dem trefflichen Komiker Treumann, den er 1851 gewann, und ſpielte zum letzten Male den Richelieu in „Anna von Oeſterreich“. Im Februar 1854 vom Schlage getroffen, ſuchte er in Iſchl Geneſung und fand dort im Auguſt den Tod.

Trotz aller Verluſte in den letzten ſieben Jahren

---

*) An jedem der zahlreichen Krawalltage ſchloß er das Theater und kürzte das Perſonal um die Spielgelder, verfügte auch Gehaltsreductionen, die er zu erſtatten verſprach, es ſpäter aber verweigerte.

hinterließ er 2 Millionen Gulden ſeinen ſechs unehelichen Kindern und ihren Müttern, in deren Händen das Geld ſchon nach wenigen Jahren größtentheils zerronnen war. Neſtroy's, der ihn reich gemacht, hat er in ſeinem Teſtamente nicht gedacht, Scholz' nur auf Grund contractlicher Stipulation. So verlief eine der merkwürdigſten Erſcheinungen in der neueren Theatergeſchichte, und ließ derſelben nur den Gifthauch der induſtriellen Gier, der Geſchmacksverwirrung und Herabſtimmung zurück.

Wenn wir ſo die Theater der größten und reichſten Städte, weil ſie Privatunternehmungen auf Gewinn und Verluſt waren, in dem Strudel der induſtriellen Ausbeutung haben untergehen ſehen, wenn die Unternehmungen in Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt a. M., Prag, Berlin und Wien immer nur den Kampf um ihre Exiſtenz zu kämpfen hatten und meiſtens verloren, wenn bei dieſen Bühnen nicht mehr darnach gefragt wurde: wie man die Kunſt ausübe, ſondern nur, nach dem Börſenausdrucke: was man damit mache (d. h. wie viel Geld), wenn das erfindungsreichſte und geſchickteſte Directionstalent dieſer Epoche, Karl, keinen anderen Ruhm hinterließ, als daß er ein Millionär geworden war — welchen Anſpruch darf dann die Kunſt noch an die untergeordneteren Stadttheater erheben, welchen an die Ausdauer minder begabter Verſtände zu Aufrechthaltung künſtleriſcher Grundſätze? Und dennoch treffen wir auf ſchöne Beiſpiele hiervon. Die Opferwilligkeit Haake's in Breslau, Schmidt's in Leipzig verdienen dankbare Erinnerung. Auch Holtei, der bei allem Hange zur Regelloſigkeit doch für die Schauſpielkunſt die unwandelbare Regel der harmoniſchen Zuſammenwirkung anerkannte und in Wort und Beiſpiel eine Rückkehr zu einfacher und natürlicher Darſtellungsweiſe verfocht, hielt während ſeiner Directionsführung in Riga von 1837 bis 1839 daran feſt, entgegen den leichtfertigen Verwöhnungen des Publicums. Er war der Neuigkeitsſucht deſſelben ſogar in ſeinem, zum Abonnement auffordernden Programm mit dreiſter Stirn entgegengetreten und hatte erklärt: daß er die Bildung und Erhaltung eines guten Zuſammenſpieles für ſeine Hauptaufgabe erkenne, daß dieſe aber ohne öftere Wiederholung derſelben Stücke nicht gelingen könne und deswegen das Publicum ſich in dieſe Einrichtung ſchicken möge. Durch die Erfolge ſeines geſunden Grundſatzes ſöhnte er die Abonnenten mit ſeiner Impertinenz — wie man es nannte — auf einige Zeit aus; den Grundſatz dauernd durchzuführen, dazu hätte freilich mehr Nachhaltigkeit und — mehr Glück gehört, als Holtei je gehabt. Auch dieſer kleine Sieg der guten Sache flog wie eine Sternſchnuppe am Theaterhimmel vorüber.

Auch die, zu Ende dieſes Zeitabſchnittes beginnende Direction des Schauſpielers Hein (eigentlich Heinſius) in Stettin, im neu erbauten Theater — von 1848 an in Gemeinſchaft mit Springer, von 1851 an allein — ſollte im Eifer für gutes Repertoir, fleißiges Zuſammenſpiel und ſorgſame Pflege junger Talente in Ruin auslaufen.

Die Organiſation der Stadttheater widerſtand der Zeitſtrömung nicht mehr, und die Veränderungen, welche dadurch herbeigeführt wurden, ſchlugen alle zum Nachtheil der Schauſpielkunſt aus.

Zu Anfang des vorliegenden Zeitabſchnittes gab es 21 Privatunternehmungen verſchiedenen Ranges, welche das ganze Jahr über in einer und derſelben Stadt thätig, alſo im vollen Sinne ſtändig waren. Drei in Wien, 1 in Prag, Peſth, Leipzig, Frankfurt a/M., 3 in Hamburg, Breslau, 3 in Berlin, München, Brünn, Graz, Linz, Nürnberg, Magdeburg, Riga.

Etwa dreißig Bühnen bedeutender Städte, meiſt Provinzialhauptſtädte von Königsberg bis Freiburg hinab, mußten neben ihrem Standorte, in der unergiedigen Jahreszeit, Nachbarſtädte, nahe Badeorte u. ſ. w. beſuchen, um ihre Perſonale beiſammen halten zu können. Denn die ſtändige Erhaltung der Kunſtgenoſſenſchaft, — wenn auch nicht der Kunſtſtätte, — war von je her das naturgemäße Beſtreben aller Bühnenvorſtände.

Selbſt die ausgeſprochnen Wanderbühnen, welche irgend auf Achtung Anſpruch machten, ſetzten Alles daran, ihr Perſonal, und damit ihr Repertoir und Enſemble, das ganze Jahr über zuſammenzuhalten.

Anders wurde dies ſchon im Verlauf der dreißiger Jahre. In den Städten, welche bisher als Filiale und meiſt nur in den Sommermonaten beſucht worden waren, entſtand die Prätenſion eigne Bühnen zu beſitzen. Allmälig baute man überall Theater auf Actien, die Staatsbehörden, in ihrer Gleichgiltigkeit gegen die Bedeutung und das Gedeihen des Theaters, gaben unbedenklich die Conceſſionen dazu. Unter dem Titel der Stadttheater wurden neue Genoſſenſchaften geſammelt, die ſich aber nur ſechs Wintermonate hinzukümmern vermochten. Denn alle die Städte, welche ihren Stolz darein ſetzten im Winter ein eigenes Theater zu beſitzen, hatten doch nicht die geringſte Luſt dafür Opfer zu bringen an Pacht- und Abgabenerlaſſen.

Weil nun aber in dieſen neuen Theaterſtädten den Winter über die Theaterluſt der Bewohner befriedigt worden war, ſo zeigten ſie ſich im Sommer nicht mehr als Filiale der größern Stadttheater ergiebig, auch dieſe wurden alſo allmälig genöthigt ihr Perſonal nach Ablauf des Winters aufzulöſen.

So war alſo durch dieſe ſcheinbare Vermehrung der ſtehenden Theater dieſelbe in der That und Wahrheit zu einer ſehr bedeutenden Verminderung geworden und mit der Verlegenheit: eine ſo große Zahl von Bühnenmitgliedern ſammt ihren Familien im Sommer zu ernähren, eine neue Theatercalamität entſtanden.

Die Errichtung der Sommertheater erſchien als rettende Auskunft.

In Wirthsgärten wurden leichte, wenig koſtſpielige Bühnen von Brettern aufgeſchlagen, dieſe nur gegen den Regen geſchützt, während das Publicum im Freien ſaß; anfangs wie im Hamburger Tivolitheater an ihre Kaffee- und Biertiſche vertheilt, bald auf Reihen von Bänken geordnet. Immer aber war Gelegenheit gelaſſen, die Eß-, Trink- und Rauchfreuden mit der Anwohnung des Schauſpiels zu verbinden; ja es blieb überall zweifelhaft, welcher dieſer Genüſſe hier den Vorrang habe.

Zuweilen machte auch wohl ein Garten-Concert, das Aufſteigen eines Luftballons — auf den Arenen ein Feuerwerk u. ſ. w. — dem Antheil an der dramatiſchen Aufführung Concurrenz, kurz es iſt kaum möglich der Kunſt der Menſchendarſtellung eine entwürdigendere Stelle anzuweiſen, als es in dieſen Kneiptheatern geſchah.

Dieſe Sommerbettelei der Schauſpielkunſt bei den Spaziergängern kam der ſteigenden Vergnügungs- und Zerſtreuungsſucht des Publicums erwünſcht entgegen und übte auf dieſes faſt noch einen verderblicheren Einfluß aus, als auf den Kunſtzuſtand ſelbſt*). Denn bisher war im Theater doch der Zweck des Beiſammenſeins: die dramatiſche Darſtellung geweſen, der Genuß daran hatte zu Zeiten Ernſt und Nachdenken, immer aber beſtimmt auf ſie gerichtete Aufmerkſamkeit, eine gewiſſe Sammlung in Anſpruch genommen und zu keiner Nebenvergnügung das Recht ertheilt. Im Sommertheater wurde das anders: das Theater war Nebenſache, das willkürliche Amuſement des Zuſchauers die Hauptſache. Hier konnte er, jeder Rückſicht auf das Theater entbunden, treiben was er wollte: ſitzen, ſtehen, gehen, zuhören oder plaudern, rauchen, eſſen, trinken und was ſonſt. Dieſe Proſtitution der Schauſpielkunſt vor Cigarren und Bierkrug raubte ihr den letzten Reſt von Achtung bei dem Publicum und entfeſſelte bei demſelben das roheſte Plaiſirſuchen, Ulktreiben und Scandalmachen. Es konnte nicht ausbleiben, daß dieſe im Sommer verpöbelte Unterhaltungsluſt auch bei dem Beſuch der Wintertheater ſich empfindlich bemerkbar machte.

---

*) Der Pädagog Paldamus in ſeinem ſehr empfehlenswerthen Buche: „Das deutſche Theater der Gegenwart“ entwickelt dies mit vielem Scharfſinn.

Immermann ſchlug, gewiß mit Recht, die abſtringirende Wirkung des tiefſinnigen Gedankenſchauſpiels auf die menſchliche Schlaffheit ſehr hoch an — und tiefer Sinn liegt auch im heitern Spiel — dagegen geſchah mit dieſen, von allen Regierungen freigebig conceſſionirten Sommerbühnen alles Mögliche, um das Publicum an den ſchlaffſten Zeitvertreib, an das Aufgeben aller Spannung zu gewöhnen.

Und was geſchah der Schauſpielkunſt mit dieſen Sommertheatern? Die Darſteller entarteten wie das Publicum. Den dichteriſchen Stoff mußten ſie aus der Hefe der dramatiſchen Literatur ſchöpfen, um dieſer Art von Zeitvertreib zu genügen, und allen Nachtheil davon in ſich aufnehmen; die Darſtellung mußte in ſolchem Raum und ſolcher Umgebung zu Geſchrei und Grimaſſe, zu marktſchreiermäßigem Spaß ausarten, ſo daß ſehr bald dieſe Sommertheaterſpieler für ſelbſt mäßige Anſprüche auf den Wintertheatern nicht mehr zu brauchen waren.

Dieſe Sommertheater brachten alſo gar nicht die erwartete Hilfe aus der Noth. Die beſſeren Mitglieder ließen ſich dort nicht ohne Gefahr unterbringen, ſträubten ſich auch gegen die Erniedrigung. und nur die untergeordneten konnten dort überſommern, in Gemeinſchaft mit den Truppen dritten Grades, an deren Erhaltung der Kunſt nichts gelegen ſein kann.

Alle Stadttheater mittleren Ranges, welche bisher als Pflanzſtätten zur Erneuerung des Kunſtperſonales, ſelbſt der größten Bühnen gegolten hatten, wurden im Verlaufe des hier betrachteten Zeitabſchnittes, durch die Theaterconcurrenz finanziell wie künſtleriſch zu Grunde gerichtet.

Der Zuſtand wurde ſeit den fünfziger Jahren folgender:

Die im Herbſte eröffneten ſogenannten Saiſontheater ſchließen mit dem Palmſonntage oder ſpäteſtens den 1. Mai ihre Vorſtellungen; wenn ſie nicht ſchon früher banquerott geworden.

Die vermögenderen Directionen erhalten ſich für den nächſten Winter wenige der wichtigſten Mitglieder durch kleine, ſogenannte Suſtentationsgagen, ferner wohl auch auf ſelbſt dafür errichteten ſtändigen Sommertheatern die Elite des Chors und einige untergeordnete Darſteller, aber die größere Maſſe des Perſonales fliegt zu Oſtern wie Spreu auseinander; ein furchtbar anwachſendes Theaterproletariat, deſſen künſtleriſche und ſittliche Ausartung, nach den jetzigen Zuſtänden gar nicht aufzuhalten iſt.

Außer den Wenigen von allen, im Frühling in die weite Welt Gewieſenen, die bei einem der Kneiptheater unterkamen, fallen die Meiſten ihren Verwandten und Bekannten zur Laſt, betteln und collectiren, machen Schulden von Stadt zu Stadt, in Noth und Verzweiflung wohl zu noch ſchlimmerem Erwerb gedrängt; denn das Wintereinkommen iſt — bis auf die ſeltenſten Ausnahmsfälle zu ſchmal, um davon für den Sommer genügend zu erſparen. Kommt nun der Spätſommer, wo die Directionen wieder ein Perſonal ſammeln, ſo drängt ſich Alles hinzu, um ſich für den nächſten Winter zu verſorgen.

Wenn man nun die Anzahl der Directoren, welche ihr Perſonal neu zuſammenſetzen ſollen, nur auf 130 anſchlägt, von denen der vierte Theil bedeutenden Städten, mit anſpruchsvollem Publicum, angehört, ſo kann man leicht begreifen, daß die enorme Aufgabe dieſer herbſtlichen Talentwerbung ohne Hilfe und Vermittelung kaum möglich iſt und daß in dieſem Umſtande das in den dreißiger Jahren aufgekommene Geſchäft der Theateragenten*) den fruchtbarſten Boden und eine Art von Berechtigung ſeiner Exiſtenz finden mußte. Dieſe Bureaux mußten zu den eigentlichen Werbeſtätten werden, in denen Directoren wie Theatermitglieder ſuchten, was ihnen noththat, und die Wichtigkeit, der Einfluß dieſer Agenten mußte zu einer Art von Herrſchaft über die abhängigen und bedrängten Schauſpieler ſteigen; denn bei weitem die meiſten Rollenfächer wurden durch ſie beſetzt.

Die Directoren vermögen auf ihren jährlichen Rundreiſen nicht einmal alle Mitglieder kennen zu lernen, mit denen ſie im Herbſt ihr Theater eröffnen ſollen, ſie müſſen ſich alſo das Recht vorbehalten, nach vierwöchentlicher Prüfung das neu engagirte Mitglied wieder entlaſſen zu können. So vergehen alſo die erſten Wochen des Zuſammentritts wie ein ſummariſches Verhör vor dem Publicum; wer nicht Gnade vor demſelben findet, wird wieder in die weite Welt gewieſen, denn er hat, um der einen unſichren Anſtellung willen, jede anderweitige vernachläſſigen müſſen. Die Directoren ſuchen nun wieder Erſatz, aber dieſe zweite Werbung iſt noch ſchwerer als die erſte, weil die Wahl nur unter Denen bleibt, welche bei dem großen Sommerfiſchzuge, als zu gering, wieder ins Waſſer geworfen waren, oder unter ſolchen, welche ſoeben irgendwo verabſchiedet worden ſind.

---

*) Ausführlich ſpäter.

So wird an einem Saiſontheater das Perſonal vielleicht zu Neujahr erſt komplett, vielleicht behält es die empfindlichſten Lücken bis zum Schluß der Vorſtellungen, der ja zu Oſtern ſchon wieder erfolgt. Das Repertoir kann nur mit ſolchen Aufführungen beginnen, in denen die Mehrzahl der neuen Mitglieder ſchon, von früheren Engagements her, eingeübt ſind, wozu dann die übrigen Hals über Kopf, oft über Nacht, in die andern Rollen getrieben werden.

Zunächſt alſo beſtimmen die mitgebrachten Rollenverzeichniſſe der zuſammengetretenen Mitglieder das Repertoir. Die Directoren legen darum bei Anſtellungen das größte Gewicht auf ein umfängliches Rollenverzeichniß, kein Wunder, daß ſie lauter gefälſchte erhalten, in denen auf gut Glück alle Rollen des betreffenden Faches notirt ſind, die, wenn ſie dann gefordert werden, mit unnatürlicher Anſtrengung des Gedächtniſſes zuſammengeſtümpert werden. Durch ſolche Ungenauigkeit des Auswendiglernens wird das Gedächtniß ſo ſehr von pünktlicher Leiſtung entwöhnt, daß es ſolchen Schauſpielern bald phyſiſch unmöglich wird, genau zu memoriren.

Wie unter dieſen, nach allen Seiten hin flüchtigen und unſicheren Verhältniſſen, ein Arbeitsplan kaum zu faſſen, ſchwerlich durchzuführen, die Bildung eines das Publicum befriedigenden Zuſammenſpiels nicht möglich iſt, ſo hat denn dies auch die meiſten Saiſontheater zum Verzicht auf dies wichtigſte Lebensmoment der Schauſpielkunſt vermocht und ihr Abſehen ganz auf Vorführung von Gaſtſpielen gerichtet; zu denen das eigne Perſonal nur die Aushilfen hergiebt. Wie überhaſtet und unfertig alle künſtleriſche Arbeit bei den Saiſontheatern demnach ſein muß, ſo daß dem Zufall der beſte Theil an einigermaßen gelungenen Vorſtellungen gebührt, wie dies Alles für die Entwicklung junger Talente den ſchädlichſten Boden abgeben muß, das liegt auf der Hand.

Es konnte nicht ausbleiben, daß dieſe Zuſtände der Saiſontheater auf die ihnen Angehörigen künſtleriſch wie bürgerlich demoraliſirend, ſelbſt auf das Publicum verſchlechternd wirken mußten.

Ohne Heimath und Beſitz, durch die Sommernoth tief verſchuldet und herabgekommen, zu unregelmäßiger Lebensweiſe gewöhnt, im glücklichſten Falle ſechs Monate ſeßhaft — wie kann von einer ſolchen Standesſchicht zuverläſſige Haltung im bürgerlichen Leben, hingebende Thätigkeit für diejenige Bühne, bei welcher man ſich gerade auf Monate oder Wochen aufhält, erwartet werden? Der Gemeingeiſt, dieſe belebende Kraft der Schauſpielkunſt, gedeiht nicht ſechsmonatlich. Jedes Mitglied denkt nur an ſich ſelbſt und wie es mit möglichem Vortheil über die Saiſon hinauskomme.

Iſt es gar ohne Ausſicht: dem künſtleriſchen Vagabundenthum jemals zu entrinnen, ſo kommt es nicht über die Ausbeutung des Momentes in möglichſt wenig Arbeit und möglichſt losgebundenem Leben hinaus.

Mit einem Geſchlechte ſolcher Theatermitglieder muß eine Direction zu führen allmählich unmöglich werden.

Und die Directionen, mußten ſie bei ſo ſchwankender und kurzlebiger Geſchäftsführung nicht nothwendig unſolid bis zur induſtriellen Schwindelei werden? Gewinn und Verluſt nur auf ſechsmonatliche Abwicklung geſtellt, Sommerunkoſten ohne Ertrag, unſichere Ausſicht: in dem nächſten Winter den Gewinn des vorigen zu bewahren, oder gehabte Verluſte einzubringen, das

Alles erfordert großen Capitalrückhalt, den die wenigſten Directoren beſitzen. So mußten nicht nur ihre Bankrotte ſich außerordentlich vermehren, ſondern auch die Anwendung aller verzweifelten Mittel dieſelben abzuwehren, oder für die eigne Perſon möglichſt unſchädlich zu machen.

Immer mehr wurden die Theaterunternehmungen dem Hazardſpiele ähnlich, bei dem Tauſende ſich ruiniren, der Nächſte aber doch wieder verſucht wird zu glauben: ihn werde Glück und Geſchick proſperiren laſſen. Daß dann die Theatermitglieder die Nächſten ſind den Rückſchlag dieſes Hazardſpieles zu empfinden, iſt natürlich. Wie oft werden die Mitglieder von Saiſontheatern plötzlich durch wahren oder falſchen Bankrott des Directors brodlos, wie gewöhnlich iſt es: daß ſie zu Oſtern als Gläubiger des Directors für rückſtändigen Gehalt davonziehen, und zu der eignen Noth auch noch an der des Directors den Sommer über mittragen müſſen. Iſt es da unnatürlich, daß ſie den Director als einen Feind betrachten, der ſie, wie ein Sklavenhalter, nur ausbeutet, und daß Vertrauen und Anhänglichkeit für die Unternehmung, der ſie dienen, nicht gedeihen kann?

Und das Publicum, das jeden Winter neue Geſichter auf ſeiner Bühne ſieht, nie dazu kommen kann, ſich über die guten und üblen Eigenſchaften der Darſtellenden zu verſtändigen, das ſich von Neugier und Begehrlichkeit, vorgefaßter Meinung und Krittelei und aus der, durch die habituell gewordenen herausfordernden Gaſtſpiele, ebenſo habituellen Unzufriedenheit mit den eigenen Talenten gar nicht mehr befreien kann, wie ſoll es das alte Vertrauen, die Anhänglichkeit an ſeine Schauſpieler wiederfinden, die bei den ehemaligen Stadttheatern ganze Künſtlerfamilien durch mehrere Generationen heimiſch machte, dieſe Anhänglichkeit, welche die Schauſpielkunſt ſo lebensfriſch erhält?

In ſolcher traurigen Zerfahrenheit der Intereſſen, an der alle Theile ſchuldig ſind, achtet dann auch kein Theil mehr den andern, nicht Künſtler, nicht Director, nicht Publicum; alle hoffen auf Veränderung, der Sinn für die Segnung des Dauernden geht ganz verloren.

So ſuchen denn auch Magiſtrate und Actionäre ihre Theater auf immer kürzere Zeit, wohl nur auf einen Winter zu vergeben, ſie hoffen immer mit dem nächſten Jahre den Mann zu finden, der auf ſolchem treuloſen Boden ſichere Tempel baut. Nur zu oft hört zu Oſtern nicht nur die Schauſpielgeſellſchaft, ſondern auch die Direction auf, alſo nichts behält Beſtand, als das Fortwuchern dieſes Auflöſungsproceſſes, dieſes mit mehr oder weniger Anſtand gepflegten Vagabundenthums vieler Tauſende von Familien, mit Allem was für die Kunſt, wie für den Staat Bedenkliches daran hängt.

Wie ähnlich und doch wie verſchieden iſt dieſe Verfaſſung des Schauſpielerſtandes dem der Wandertruppen der vorhergehenden zwei Jahrhunderte! Dieſe führten freilich auch ein Nomadenleben, aber in patriarchaliſchem Zuſammenhange. Erſt in geſchloſſenem Zunftgeiſte, weiter im Corporationsſtolz, um ihren Principal geſammelt. Zur berühmten Bande des Magiſter Velthems, der Elenſon'ſchen, dann zur Geſellſchaft der Neuber, Schönemanns, Kochs, Ackermanns, Seylers, Schröders zu gehören gab Selbſtgefühl, Kunſteifer, Zuſammenhalt, treue Hingebung an das gemeinſame Werk. Durch dieſe Eigenſchaften ihrer Mitglieder wurden dieſe Privatunternehmungen fähig: den Vortritt in der deutſchen dramatiſchen Kunſt zu nehmen und durch ihre Kühnheit, geſchloſſene Energie und Ausdauer das damals einzige und reich dotirte Wiener Hoftheater hinter ſich zurückzulaſſen. Hundert Jahre ſpäter ſind nun die Privatunternehmungen zum blos nachäffenden Schleppenſchweif der Hoftheater geworden.

Ueberſehen wir ſo das Verderben, welches die Saiſontheater gebracht, erinnern wir uns, wie nachtheilig auch bei den ſtändigen Stadttheatern die blos induſtrielle Richtung, die mangelhafte Organiſation für die Schauſpielkunſt geworden ſind, ſo muß das Beiſpiel einer geſund ſich entwickelnden Verfaſſung in einer Stadt von thatkräftigem Bürgerſinn um ſo hocherfreulicher ſein.

In Mannheim iſt es, wo unter dem Titel des

„Hof- und Nationaltheaters“ das Muſter aller Stadttheater in dieſer Periode ſich organiſirt.

Die Opfer, welche die Stadt ſchon 1828 einem würdigen Beſtande ihrer Schaubühne gebracht, wollten unter Einmiſchung der Hofintendanten*) nicht dem Zwecke gedeihen, ſo entſchloß ſich der Magiſtrat im Jahre 1839 das Theater auf ſeine Rechnung und Gefahr als ein Eigenthum der Stadt zu übernehmen.

Hof und Regierung zogen ſich auf den Standpunkt einer oberſten Aufſicht zurück. Der Staatszuſchuß von 8000 fl. blieb dem Theater erhalten, ein Regierungscommiſſär erhielt die Repräſentation des Titels eines Hoftheaters, die Beziehungen zum Hofhalt der in Mannheim reſidirenden Großherzogin-Wittwe Stephanie, dazu die amtliche Vermittelung in allen Fragen, welche die oberſte Behörde, das Großh. Hausminiſterium, betrafen. Letzteres hatte auch die eigentliche ſtädtiſche Verwaltung zu beſtätigen, welche drei angeſehene Bürger, zunächſt der Bürgermeiſter Jolly an ihrer Spitze, in Ehrenämtern, jedesmal auf drei Jahre, übernahmen.

So war dem Mannheimer Theater volle Stabilität gegeben, der Hofeinfluß auf die eigentliche Führung der Bühne beſeitigt; die Schwankungen des Unternehmerweſens, wie ſie Actiengeſellſchaften oder der Einzelpachtung eigen ſind, vermieden. Die Stadt ſelbſt hatte für die Würde und das Gedeihen ihres Kunſtinſtitutes zu ſorgen und daher kam es, daß der ſchon beſtehende lebhafte Antheil der Einwohner nun zu einer familienhaften Parteinahme wurde, welche die Thätigkeit der Bühne in Liebe hegte und trug und ſo die, im Leben eines jeden Theaters unvermeidlichen Schwankungen des Kunſtwerthes ihrer Leiſtungen, weniger empfindlich und ſchädlich machte.

---

*) Auf Herrn von Luxburg war Herr von Hertling, dieſem Herr von Kronfels gefolgt.

Dieſe Einrichtung — welche ſich übrigens je länger je mehr, Jahrzehnte hindurch auch als die finanziell vortheilhafteſte erwies — verlieh dem Mannheimer Theater, verbunden mit ſeiner Penſionscaſſe, eine ſo ſichere Grundlage für ſeine künſtleriſche Thätigkeit, wie kein Stadttheater ſie ſonſt beſaß; aber freilich nur die Grundlage.

So lange das Theatercomité die wirkliche künſtleriſche Leitung neben der Verwaltung in Händen behielt und der Regie nur die letzte praktiſche Geſtaltung übrig ließ, hatte dieſe ſtädtiſche Führung vor der der Hofintendanten keinen Vorzug, ja ſie war in ihrer Kunſtfremdheit, durch den dreijährigen Wechſel im Amte noch nachtheiliger.

Die Regie des Schauſpiels führte einige Jahre der unruhige Effectſchauſpieler Jerrmann, der zuerſt den Karl und Franz in den „Räubern“ an einem Abende zuſammen geſpielt, und es in Paris durchgeſetzt hatte, auf dem théâtre français zu debütiren.

Sein ſcharfer Verſtand und ſeine Rührigkeit waren, ſo weit ſeine Function reichte, förderlich. Auch Brannhofer, Brandt, Ritter ſtanden abwechſelnd der Regie des Schauſpiels mit gutem Willen vor. Die Kunſtgenoſſenſchaft zeigte außer dieſen noch ſchöne Talente. Theodor Döring gehörte ihr von 1832 bis 1836 an, Jerrmann von 1836—1841, Lila Löwe (Ferdinand's Tochter) erwuchs zu einer ausgezeichneten Darſtellerin eleganter und fein weiblicher Charaktere, nach ihr Emilie Häußer für declamatoriſche Rollen. Frau vom Buſch ſpielte Anſtandsdamen und Mütter mit großer Anerkennung. Immerhin mangelte der Bühne, bei ihrer verwaltungsmäßig trefflichen Organiſation, die Einheitlichkeit der Kunſtthätigkeit.

Dieſem Grundübel abzuhelfen trachtete ein im Jahre 1843 neuerwähltes Comité, welches unter Baſſermann's Einfluß einen Oberregiſſeur in der Perſon des Schauſpielers Düringer einſetzte, deſſen Einſicht und Kenntniß ſich ſchon in Leipzig geltend gemacht und deſſen literariſche Befähigung bei ſeiner Betheiligung an einem Theaterlexikon zur Anerkennung gekommen war. Allein worauf es für die Wirkſamkeit einer künſtleriſchen Geſammtleitung hauptſächlich ankommt, daß dieſe Autorität nämlich durch keine Einmiſchung der nichtkünſtleriſchen Behörde beeinträchtigt werde, dies wurde leider bei Düringer's Oberregie noch nicht erreicht. Das dilettantiſche Mitregieren der Mitglieder des Comité — beſonders ſeit einer neuen Zuſammenſetzung deſſelben —, die Einmiſchung ihrer Familien und ihres Anhanges — woran die Stadttheater von jeher leiden — wurde auch der Mannheimer Oberregie nicht erſpart. Glücklich genug, daß Mannheim das anſtößige Schauſpiel galanter Verhältniſſe nie zeigte, das ſo manche andere ſtädtiſche Theaterverwaltungen befleckt und verwirrt. Immerhin blieb Machtvollkommenheit und Verantwortung des künſtleriſchen Vorſtandes in Mannheim noch unvollkommen. Ob größere Begabtheit und Energie, als Düringer an den Tag legte, die richtige Stellung des künſtleriſchen Leiters zu erringen vermocht hätte, iſt ſchwer zu behaupten; wie Dinge und Perſonen hier ſtanden, war die Federkraft der Production des Kunſtinſtitutes gelähmt, Mannheim erhob ſich nicht über die Mittelmäßigkeit und 1853 entledigte ſich ſogar das Comité der Oberregie wieder*). Es ſollte einer folgenden Periode überlaſſen bleiben, die muſterhafte Organiſation dieſes vom Hofe beſchützten echten Stadttheaters nach ſeiner weſentlichen Seite hin, der der künſtleriſchen Leitung, zu vollenden.

Leider folgte keine andere Stadt, keine der reichſten wie Hamburg, Breslau, Bremen, Leipzig, Köln, Frankfurt a M. dem vorleuchtenden Beiſpiele Mannheims: ihre Bühne zu einem dauernden, ſoliden Beſitz der Stadt zu machen und die Leiſtungen derſelben dadurch zuverläſſig und gedeihlich zu regeln. Es wurden fort und fort den Stadttheatern theils drückende Laſten auferlegt; wo dieſe erlaſſen waren, wo Actiengeſellſchaften ſelbſt Geldmittel darboten, ſtädtiſche Subventionen gezahlt wurden *), blieb alles dies theils vorübergehend, theils von perſönlichen Intereſſen geleitet, theils ungenügend, immer aber keinen dauernden Zuſtand, keine wahre Stabilität erzeugend, ohne welche, wie die Geſchichte zeigt, die dramatiſche Kunſt ebenſo wenig als irgend etwas der Menſchheit wahrhaft Erſprießliches gedeihen kann.

---

*) Düringer wurde Oberregiſſeur am Berliner Hoftheater.

Was aber ſollte nach ſolchem geſchichtlichen Erweiſe jetzt noch von den eigentlichen Wanderbühnen (den Schmieren, Meerſchweinchen, wie ſie genannt werden) für die Schauſpielkunſt gehofft werden?

Seit einiger Zeit hatten die beſſeren und nicht mittelloſen Mitglieder dieſer Truppen einen Ausweg zu einer vortheilhafteren Exiſtenz nach Amerika genommen, wo zahlreiche deutſche Geſellſchaften in den vornehmſten Städten periodiſch zuſammentraten um die Heimathserinnerungen der deutſchen Einwohner auszubeuten. Dauernde Zuſtände hatten ſich noch nicht gebildet, Theil-

---

*) In Aachen, Mainz, Frankfurt a/M., Freiburg, Ulm, Augsburg, Regensburg, Würzburg.

nahme angeſehener Talente ſollte ſich nun in Gaſtſpiel-Speculationen zeigen.

In Deutſchland drängte, trotz dieſes Abzuges, noch immer eine Ueberzahl ſorglos ertheilter Conceſſionen die Wanderbühnen einander auf die Ferſen und vermehrte dadurch ihre bürgerliche wie künſtleriſche Miſère. Ein trauriger Spott auf die Phantaſtereien, die man vom Schreibtiſche aus ſo oft über die Regeneration der Schauſpielkunſt „von der Kreuzerbude aus" hat vernehmen müſſen. Hatte doch auch Ludwig Tieck ſich die Miene gegeben daran zu glauben: die Kunſt könne ihre Geſchichte noch einmal wieder anfangen, wie vor hundert Jahren. Das waren: „Träume über Träume", wie Tieck zuletzt ſie ſelber nennt. Karl von Holtei, der ſo viel von der Productivität des liederlichen Vagabundenthums hielt, hatte einmal den Plan zu einer Wandertruppe von jungen Talenten ausgebildet, die er eine „fahrende Theaterſchule" nannte. Hart vor der Ausführung aber war ihm die Unwahrſcheinlichkeit der angekündigten Reſultate aufgegangen und durch die Warnungen der erfahrenen, wackeren Principalin Faller überzeugend geworden. Auch Holtei nannte dann ſein Project: einen Traum, und ließ es dabei bewenden ihn zu erzählen*).

---

*) Im Theateralmanach 1845 und in ſeinen „Vierzig Jahren".

Gewiß iſt, daß in der Mitte unſers Jahrhunderts alle Privatunternehmungen zweiten Ranges und abwärts die Bedeutung eingebüßt hatten, welche ſie noch in den erſten Jahrzehnten beſeſſen. Man hat ſie immer als Erziehungsſtätten für die nachwachſenden Talente betrachtet und darin eine Lebensberechtigung ſelbſt der niedrigſten Wanderbühne finden wollen; auch dieſe Behauptung war unhaltbar geworden. Der empfindliche Mangel an Nachwuchs unverdorbener Talente, welcher die erſten Hoftheater ſelbſt in Verlegenheit ſetzt, rührt erfahrungsmäßig von dem mißleitenden Einfluſſe her, den die Saiſontheater auf die Anfänger ausüben, und dennoch bleibt — bei dem Mangel ſonſtiger Pflanzſtätten und Vorſchulen — zum Beginn ihrer Laufbahn den jungen Leuten meiſtens nichts übrig, als ſich in dieſen Strudel verkehrter Zuſtände zu werfen.

Mit dieſer Verwandlung aber der Ueberzahl von deutſchen Bühnen in bloße Saiſontheater war der dramatiſchen Kunſt und ihrem Einfluß auf das Publicum ein tiefer eingreifendes Unheil eingeimpft, als die, gegen die Bedeutung des Theaters immer gleichgültigen Staatsbehörden wohl geahnt, da ſie in ihrer Freigebigkeit mit Conceſſionen zu Wintertheatern jeden andern Maßſtab als den der Gewerbefreiheit aus den Augen ließen. Soll eine Theaterunternehmung für nichts Anderes als jedes andere induſtrielle Geſchäft gelten, ſo muß zuletzt alles ideale Schöpfungsvermögen in der Schauſpielkunſt abſterben, wie uns dies die engliſche Bühne als warnendes Beiſpiel zeigt. Erſt wenn die Erkenntniß durchdringt, daß die dramatiſche Kunſt — weil ihre Thätigkeit nicht auf die materiellen, ſondern auf die Seelenbedürfniſſe des Publicums zielt — für ihre Beurtheilung und Regelung nur den Vergleich mit Schule und Kirche zuläßt, erſt dann ſteht zu hoffen, daß der Staat den Privatunternehmungen die alte naturwüchſige Organiſation — geſetzlich geregelt — wiedergeben werde, was er allein vermag.

II.

Fortgang in Entwicklung der Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

War es nun hinlänglich erwieſen, daß zur Zeit nur die Hoftheater, in ihrem geſicherten Beſtande, die Fähigkeit behalten hatten eine ſelbſtändige Geſchmacksrichtung und die Abſicht einer Veredlung ihres Publicums zu bewahren, ſo fragt ſich: wie die Hoftheater dieſen Beruf verfolgt haben?

Zunächſt zeigt ſich dem Ueberblick dieſelbe Neigung bei den kleineren Höfen, die wir bei den Städten geringeren Ranges beobachtet haben: ſich eigne d. h. gänzlich angehörige Bühnen zu ſchaffen. In Gotha, wo zuerſt die deutſche Schauſpielkunſt ein fürſtliches Aſyl gefunden*), wo aber ſeitdem, fünfzig Jahre lang, nur Wandertruppen ſich gezeigt hatten, wurde 1827 aus den Trümmern der Eberwein'ſchen Geſellſchaft ein neues

---

*) II. Bd. S. 254.

Koburg-Gothaiſches Hoftheater, zuerſt unter Leitung des Muſikdirectors Lübke, dann unter Intendanz des Dichters v. Elsholtz gebildet, deſſen Amt 1829 der Kammerherr und Reiſemarſchall v. Hanſtein übernahm. Das neue Hoftheater hatte den Wechſel des Hofhaltes zwiſchen Gotha und Koburg mitzumachen. Die Einrichtungen wurden verhältnißmäßig mit Opulenz getroffen, 1838 auch ein Penſionsfond geſtiftet. Nachdem neue Theaterbauten in Koburg und Gotha verbereitet waren, wurde am 29. December 1839 das Schloßtheater in Gotha, das alle Erinnerungen an Eckhof's Lebensende geweiht hatten, geſchloſſen und 1840 die neuen, eleganten Theater in Gotha und Koburg eröffnet. Schon weil die Oper Hauptaufgabe dieſer Hofbühne war, hat ſie einen Einfluß auf die Entwicklung der Schauſpielkunſt nur ausgeübt, indem ſie eine günſtige Station für Anfänger abgab.

Daſſelbe iſt von dem 1836 im neu erbauten Hauſe begründeten Hoftheater in Mecklenburg-Schwerin zu ſagen. Bis zu dieſer Zeit hatte der Principal Krampe, nach altem Herkommen mit Großherzoglichem Zuſchuß, hier geſpielt. Das neue, reich dotirte Hoftheater wurde vom Geh. Hofrath Zöllner geleitet, die Beeiferung: es den erſten Hofbühnen — beſonders der Berliner — nachzuthun blieb auch hier herrſchende Richtung. Nach dem Tode ſeines Stifters aber (1842) mußte das Hoftheater außer ſeinen regelmäßigen Sommerreiſen nach Bad Dobberan auch, nach der Gewohnheit der früheren Principale, Ludwigsluſt und Wismar beſuchen.

Von einer ſelbſtändigen Anſicht wurde dagegen die Stiftung eines Oldenburgiſchen Hoftheaters regiert. Hier hatte von 1826 bis 32 die Bremer Geſellſchaft zeitweilig geſpielt. Der gewandte Schauſpieler und Sänger Gerber*), ſeit 1831 Director in Bremen, bildete 1833 eine eigne Geſellſchaft für Oldenburg, ließ auch ſeine Bremer Oper dann und wann dort hospitiren. Aus dieſer Gerber'ſchen Geſellſchaft errichtete im nächſten Jahre der Großherzog ein Hoftheater, aber damit die Mittel nicht in mangelhaften Opern- und vernachläſſigten Schauſpielvorſtellungen ſich zerſplittern möchten, beſchloß der Großherzog das Eine ganz zu unterlaſſen, um das Andere ganz thun zu können. Er entſagte der Opernunterhaltung — gewiß ein ſeltnes Beiſpiel eines Fürſten — und beſchränkte ſeine Bühne auf das Schau- und Liederſpiel. Gerber behielt die Direction unter Intendanz des Schriftſtellers, Geheim. Hofrath Starkloff. Dieſem folgte 1842 der junge Baron von Gall, voll guten Eifers und frei von der gewöhnlichen Anmaßung der Hofleute: mit ihrer Ernennung auch allen Kunſtverſtand erhalten zu haben. Da Gerber in demſelben Jahre penſionirt wurde, der erfahrene und geſinnungstüchtige Haake die Regie übernahm, darauf Jenke und Moltke, ſo ging Baron von Gall willig auf Anſtellung eines Dramaturgen von literariſchem Rufe ein, welche der einflußreiche Profeſſor Adolph Stahr 1843 mit Julius Moſen vermittelte; ja Baron von Gall proclamirte in einer eigenen Schrift*) die Nothwendigkeit einer ſpeciſiſch künſtleriſchen Leitung. Indem er ausführt, daß es bei der dramatiſchen Darſtellung vorzugsweiſe auf ihre Einheitlichkeit ankomme, ſchließt er: „Es muß alſo Jemand als oberſter Leiter vorhanden ſein, welcher den Darſteller über die Auffaſſung und Darſtellung ſeiner Rolle, beſonders im Zuſammenhange mit dem Ganzen, aufzuklären weiß, welcher alle Fäden des Ganzen, in ſeiner Hand concentrirt und ſo die einzelnen Theile zu einem Ganzen, im Sinne ſeiner Anſchauung, geſtaltet. — Da es ſich bei der Darſtellung um Verwirklichung eines dichteriſchen Werkes handelt, ſo wird nur ein mit dem Intendanten gemeinſchaftlich wirkender Bühnendichter jene Aufgabe zu löſen vermögen“.

---

*) 1819 in Braunſchweig, 1825 in Kaſſel angeſtellt, für Oper und Schauſpiel faſt in allen Rollen brauchbar.

Ein ſolcher Ausſpruch muß, bei den herrſchenden Zuſtänden, achtende Anerkennung finden.

Die künſtleriſche Thätigkeit nahm unter Moſen's

---

*) „Der Bühnenvorſtand.“ Vorleſung, gehalten im literariſchen Vereine zu Oldenburg. Febr. 1844. Oldenburg, Schulze'ſche Buchhandlung.

Leitung lebhaften Schwung, unterſtützt von Stahr's wirkſamer Vertretung in der Tagesliteratur, die jeder Arbeit der Oldenburger Bühne die öffentliche Theilnahme gewann. Immermann's Verſuch, die Wiederbelebung der Dramatik von einem kleinen Winkel Deutſchlands aus zu unternehmen, ſollte hier wiederholt werden.

Auch entſprach die Zuſammenſetzung der Kunſtgenoſſenſchaft ſehr wohl den Hoffnungen, die auf das Unternehmen geſetzt wurden. Aus dem älteren Beſtande der Gerber'ſchen Geſellſchaften war Berninger*) geblieben, in Vaterrollen von männlicher Energie und lebendig warmem Ton. Moltke geſchickt und einſichtsvoll u. A. Jenke und Limbach fanden ſich hinzu, Getreue aus Immermann's Zeit, ebenſo Frau Höfert — Ludwig Devrient's einzige Tochter, die mit des Vaters Phyſiognomie wenig von ſeiner Befähigung geerbt hatte. Junge Talente, von denen einige künftig erſte Stellungen gewinnen ſollten, wurden angezogen: Kaiſer und Gabillon, Frl. v. Zahlhas und der Karikaturenzeichner König, die Schriftſteller Palleske und Schlönbach verſuchten ſich hier in friſchem Eifer und warmer Hingebung an Moſen's und Stahr's Anregungen, die Aufmerkſamkeit aller echten Kunſtfreunde hatte wieder einen

---

*) Er hatte früher lange dem Nürnberger Theater angehört.

Punkt gewonnen, an den ſie ihre Hoffnungen heften konnten.

Es fehlte aber Manches, um dieſe Hoffnungen ganz erfüllbar zu machen. Oldenburg war zu entlegen, um auf die deutſche Theaterwelt Einfluß üben zu können, ſein Publicum war zu klein und von kühler Theilnahme, ein belebendes Element, wie Düſſeldorf es in ſeiner Kunſtakademie beſaß, ging ihm ab und — Moſen's Befähigung reichte nicht an Immermann's. Dazu kam das Unglück, daß ſchon zwei Jahre nach ſeinem Amtsantritte Moſen gelähmt wurde, ſein Einfluß auf die künſtleriſche Thätigkeit ſich verminderte und 1848 ganz aufhörte.

Unterdeſſen war auch Baron von Gall, empfohlen durch den guten Namen, den ſich das Oldenburger Theater gemacht, 1846 zur Intendanz nach Stuttgart berufen worden, ein Graf von Bocholz trat an ſeine Stelle. Auch Stahr verließ Oldenburg aus Geſundheitsrückſichten 1852 und endlich wurde nach dem Tode des Großherzogs 1854 das Theater vom Hofe aufgegeben, wiewohl namhaft unterſtützt. Die beiden Regiſſeure Moltke und Jenke hatten ſeit Moſen's Erkrankung die künſtleriſche Arbeit im beſten Sinne geleitet, der Letztere unternahm nun die Direction, bis 1857, als er zur Oberregie nach Wiesbaden berufen wurde, Moltke ſeine Stelle übernahm und mit Sicherheit und Gewandtheit führte.

Immerhin bleibt das kleine Oldenburger Hoftheater, in ſeiner Beſchränkung auf das Schauſpiel und kleine Liederſpiel — die auch im Verfolge der Zeit feſtgehalten wurde — in ſeinem Bemühen um poetiſche Erhebung und Ausbildung des Zuſammenſpiels, ein ſehr rühmliches Beiſpiel, deſſen Nachfolge von wohlthätiger Wirkung hätte ſein können; aber wie Immermann's, blieb **Moſen's** Bemühung von denen, die dadurch beſchämt werden mußten, geringgeſchätzt und unbeherzigt.

Dies Beiſpiel erwies, was Immermann ausgeſprochen hatte: daß eine Beſſerung der Kunſtzuſtände nicht mehr unſcheinbar beginnen dürfe, wenn ſie eine ausgedehnte Nachahmung erzeugen ſolle, ſondern daß ſie mit Macht, Nachdruck und Glanz auftreten, alſo von einer der großen tonangebenden Bühnen ausgehen müſſe.

Von gar keiner Bedeutung war es, daß die übrigen kleinen Höfe ſich die Miene gaben Hoftheater wenigſtens in den Wintermonaten zu halten. In Detmold, Meiningen, Sondershauſen, ſelbſt in Altenburg wurden, nach der Weiſe der früheſten Hoftheater, Wandertruppen periodiſch, durch Geldzuſchüſſe, Gewährung von Theatergebäuden, der fürſtlichen Kapelle ꝛc. feſtgehalten, deren Direction der Principal der Truppe behielt. Der Hof ſetzte eine Intendanz ein, um ſeine

Anſprüche zu vermitteln und der Sache Anſehen zu geben. Aufmerkſamkeit verdient allenfalls die billige Vertheilung der Spielzeit des Detmolder Hoftheaters, das nur von Neujahr bis in den Mai Vorſtellungen verlangte, wonach es dem Director Pichler möglich war, durch Beſuch der Städte Münſter und Osnabrück und des Bades Pyrmont ſeine Geſellſchaft mit Anſtand das ganze Jahr über zu erhalten und ſo ſich eine lange Reihe von Jahren in ſeiner Stellung zu behaupten, ja ſie 1847 auf ſeinen Sohn zu übertragen. Eine muſterhafte Einrichtung alten Styles.

Am Deſſauer Hofe wurde den ganzen Winter über Theater gehalten, zu Anfang der dreißiger Jahre von der Bethmann'ſchen Geſellſchaft, von 1839 an unter Intendanz des Herzogl. Cabinetsrathes von Berndorf, bis 1852 dann von den Directoren Büttner, Greiner, Martini. Endlich wurde unter Intendanz des Barons von Brandt 1853 ein eignes Perſonal geſammelt — freilich immer nur für den Winter — deſſen künſtleriſche Leitung zunächſt von J. Steiner übernommen wurde.

Alle dieſe Hoftheater waren alſo auch nur Saiſonstheater, ihre Nachtheile dieſelben, wenngleich in etwas anſtändigerer Form.

Was dauernde, obwohl beſcheidene Verhältniſſe, unter ſachverſtändiger Leitung Gedeihliches haben, erwies ſich am Hoftheater zu Hannover, wo Franz von Holbein, durch die Intendanz wenig beirrt und von 1837 an mit erklärter Vollmacht, die Thätigkeit dieſer Bühne gleichmäßig und beſonnen zuſammenhielt. Seine vorherrſchend adminiſtrative und techniſche Befähigung konnte mit den geringen dargebotenen Mitteln viel ausrichten. Schöne Talente wußte er der Bühne zu gewinnen und ſie gedeihlich zu führen. Seine Regie zeichnete ſich durch Ordnung, Genauigkeit und Ruhe, durch feines Gefühl und warmen Antheil an der Entwicklung der Talente aus. Der Charakterdarſteller Grunert kam hier zu vorragendem Anſehen und zur Regieführung. Die jungen Talente von Hendrichs und Marie Bayer gründeten hier ihren Ruf. Karl Devrient, 1839 gewonnen, nahm jetzt ſeinen Uebertritt in das ältere und charakteriſtiſche Fach immer entſchiedener vor, und je mehr er hierbei ſeine gefallſame Perſönlichkeit zu verläugnen hatte, bewährte er die Energie ſeines Talentes mit um ſo ungemiſchterem Eindruck.

Die Holbein'ſche Direction bezeichnet die intenſiv beſte Periode des Hannoverſchen Hoftheaters. Daß es auf die allgemeinen Kunſtzuſtände nicht anregend zu wirken vermochte, hatte wohl ſeinen Grund in Holbein's untergeordneter Kunſtrichtung, die wir aus ſeinen literariſchen Arbeiten kennen. Gewiß aber war es für Hannover ein großer Verluſt, als ſein Director 1841 zur Leitung des Burgtheaters nach Wien berufen wurde.

Der Breslauer Oberregiſſeur von Perglaß-

Waterford trat an ſeine Stelle, ohne ihm an techniſcher Befähigung und perſönlicher Zuverläſſigkeit verglichen werden zu können. Dadurch wurden denn wieder viele Hände zum Eingreifen in die Zügel veranlaßt. Die Einmiſchung der lange durch Königl. Kammerherren doppelt beſetzten Intendanz — eine Oberregie des Schauſpiels, welche der 1850 von Oldenburg berufene verſtändige Schauſpieler Kaiſer führte, beſtanden neben der artiſtiſchen Direction. Alles dies mußte den einheitlichen Geiſt der Leitung bald verſchwinden laſſen. Die blühenden Talente von Marie Bayer und Hendrichs gingen für Hannover verloren. Die Erſtere folgte 1841 einem Rufe nach Dresden, der Andre 1842 einem nach Berlin; Grunert zog 1842 eine Anſtellung in Hamburg vor, Lila Löwe entſagte ſchon nach einjähriger Anſtellung 1845 der Bühne, Theodor Döring, der 1843 eintrat, löſte ſchon nach zwei Jahren ſeinen Vertrag, um nach Berlin zu gehen, das Moment des Zuſammenhaltes im Perſonal war mit Holbein verloren gegangen, und wenngleich mit dem Regierungsantritt des Königs Ernſt Auguſt dem Hoftheater ungleich reichere Geldmittel zufloſſen, als bis dahin, ſo wurde doch damit der künſtleriſche Zuſtand von Holbein's Direction nicht zurückerkauft.

Unvollſtändige Befugniß der Sachverſtändigen brachte überall nur geringe und zerſplitterte Wirkungen hervor.

So waren am Braunſchweiger Hoftheater eine Zeitlang Capacitäten beiſammen, von welchen jeder Einzelne die künſtleriſche Leitung mit Ehren hätte übernehmen können, es waren dies — ohne den Regiſſeur Gaßmann dahin zu rechnen — Heinrich Marr, der ſeit 1821 ſich zu einem vorragenden Vertreter des Charakterfaches herausgebildet hatte*), dann Kettel, der gewandte und einſichtige Humoriſt, dann der für ſeine Kunſt begeiſterte Heldenſpieler Schütz, welcher erſt ſpät zum Erweis ſeiner dirigirenden Eigenſchaften gelangen ſollte — dann der feinſinnige und wohlmeinende Dr. Köchy, als Dramaturg angeſtellt. Keiner von ihnen gelangte aber unter der langdauernden Intendanz des Majors A. v. Münchhauſen zu organiſirendem Einfluß. Köchy erhielt zwar 1843 den Titel eines Intendanturrathes, aber man gab ſich damit nur die Miene: kunſtverſtändigem Rathe zu folgen. Freilich war auch Köchy's wenig energiſche Natur nicht gemacht ſelbſt unter günſtigeren Verhältniſſen genügenden Einfluß ſich zu ſchaffen, wie ſollte er es, hier gegen das Dafürhalten des Intendanten, dort gegen das Belieben der Favoritinnen des Herzogs? Vermochte er doch nicht einmal das Repertoir mit dem der andern Bühnen, in Einreihung neuer Dichtungen, Schritt halten zu laſſen und den Intendanten von der Verwaltungsmaxime abzulenken: neue Stücke — mit Ausnahme der tonangebenden Raupach'ſchen — nicht eher aufzuführen, als bis ſie im Buchhandel erſchienen, um — nach der damaligen Uebung — nicht genöthigt zu ſein ſie zu honoriren. So in Ohnmacht erhalten nützten die befähigten Vorſtände der Kunſtthätigkeit nicht, der Schlendrian trat an die Stelle der ſtrengen Ordnung, Würde und gedankenmäßigen Abſicht der Klingemann'ſchen Epoche.

---

*) In Hamburg 1797 geboren, hatte er dort, dann 1816 und 1817 in Lübeck unter dem lehrreichen Einfluſſe des Director Hinze ſeine Anfänge gemacht, 1818 in Braunſchweig, 1819 in Kaſſel und ſeit 1821 in Hannover ſeine erſte Entwicklungsperiode durchgemacht.

Das Kaſſeler Hoftheater wurde durch die politiſchen Ereigniſſe des Jahres 1830 geſchloſſen, der größte Theil der Mitglieder zerſtreut. Nachdem dann einen Winter hindurch die Bethmann'ſche Geſellſchaft Vorſtellungen gegeben, conſolidirte ſich das Hoftheater auf's Neue unter Direction des Hofrath Vogel, des Generaldirectors Hofrath Feige und des Kapellmeiſters Spohr; von 1841 an wurde die Leitung wieder ganz in Feige's Hand gelegt. Den Werth ihrer früheren Periode vermochte die Kaſſeler Bühne aber nicht wieder zu erlangen. Der junge Charakterdarſteller Quanter war das ausgezeichneteſte Mitglied bis 1842, wo ihm Kläger im Fache folgte. Die jungen Talente von Frl. Herbold 1843 und Jahn 1845, von Herrn Gabillon 1848, kündigten ſich als vielverſprechend an. Aber die künſtleriſche Arbeit ging einen mittelmäßigen Schritt, die artiſtiſche Leitung fing an unter Feige zu altern und ſich zu discreditiren, man nahm davon Anlaß, mit dem Syſtem zu brechen und ſetzte 1846 einen General-Intendanten ein. Feige wurde drei Jahre ſpäter penſionirt, ein Nachfolger ihm nicht geſetzt, die künſtleriſche Leitung fiel dem General-Intendanten, Hofmarſchall von Heeringen zu. Daß dieſer ein Ehrenmann war, energiſch und gerecht, auch künſtleriſchen Fragen gegenüber beſcheiden, vermochte immerhin die Arbeit der Schauſpielkunſt nicht zu heben.

In Wiesbaden wurde 1839 ein Hoftheater errichtet unter Intendanz des Hofmarſchalls von Boſe und eines Geh. Hofraths Dreſſel. Bis dahin war Wiesbaden während des Sommers von der Mainzer Geſellſchaft unter Remie's Direction regelmäßig beſucht worden, hatte dadurch einen ſichren Zuſammenhalt und gute Mitglieder beſeſſen, darunter Dr. Meyer für Heldenväterrollen, Cornelius für zärtliche und humoriſtiſche Väter. Beide traten nach Wiesbaden über. Unter den jüngern Mitgliedern zeichneten Aſcher und Chriſten ſich aus, indeſſen wollte auch hier eine gedeihliche künſtleriſche Thätigkeit nicht Fuß faſſen. Die Oberregie, oder techniſche Direction, wechſelte hin und her zwiſchen Dr. Meyer und Grabowsky — der das Fach geſetzter Liebhaber ſpielte —, auch die Intendanten wechſelten und

1848 zog der Hof ſich gar zurück vom Theater. Ein Comité von vier Staatsbeamten und Profeſſoren — unter denen zwei Jahre lang der Schriftſteller Riehl — übernahm die Verwaltung der Bühne, die nun Stadt- und Nationaltheater hieß. Unſicherheit, Unruhe und Mangel an ſtetiger künſtleriſcher Leitung ließen hier die Schauſpielkunſt in untergeordnetem Zuſtande; ſchon weil es an dieſer Bühne vornehmlich darauf ankam die Curgäſte durch Opern anzuziehen und möglichſt für den Winter feſtzuhalten.

Das Weimar'ſche Hoftheater hatte 1829 im Genaſt'ſchen Ehepaare — vom aufgelöſten Leipziger Stadttheater — friſche künſtleriſche Kräfte von großem Werthe erhalten. Genaſt bekleidete das Fach der Heldenväter mit großer Wirkung, das der bürgerlichen Väter, den Oberförſter an der Spitze, mit der vollen Gemüthsenergie der vergangenen Kunſtepoche; ſeine Frau zählte zu den vorzüglichſten Darſtellerinnen der erſten weiblichen Rollenfächer; ſie hatte in Leipzig als Donna Diana Aufſehen erregt. Dagegen verließ Karl Laroche, der ſein charakteriſtiſches Talent, beſonders im Luſtſpiel, zu großer Feinheit ausgebildet hatte, dieſe Bühne, um eine Zierde des Burgtheaters zu werden, ihm war für intrigante und komiſche Charaktere W. A. Wohlbrück*) gefolgt; Durand vertrat noch die Erinnerungen an die große Weimar'ſche Periode in ſeiner kühlen Weiſe. Es fehlte an beſondern Mitteln und an beſondern Impulſen, um Weimar irgendwie vor den andern kleinen Hoftheatern auszuzeichnen. Der Oberhofmarſchall von Spiegel führte die Intendanz in einem ſtillen Schritte, ihm folgte 1847 der Kammerherr von Ziegeſar, ein wohlwollender, beſcheidener Mann. Indeſſen fing, durch Liſzt's Anregungen, die Oper in Weimar an Aufmerkſamkeit zu erwecken. Richard Wagner's „Lohengrin“ verbreitete ſich von hier aus und Liſzt ſuchte nun ein für ſeine Wünſche geſchicktes Regietalent zu gewinnen. So wurde Marr zur künſtleriſchen Direction 1853 berufen und es ließ ſich erwarten, daß damit nicht nur die Oper, ſondern auch das Schauſpiel der berühmten Kunſtſtätte wieder neues Leben gewinnen würde.

---

*) Der Verfaſſer der Texte von Marſchner's, ſeines Schwagers, Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin".

Leider war die Zeit der Hoffnung kurz. Ein Augenleiden entfernte Herrn von Ziegeſar von der Intendanz, mit ſeinem Nachfolger, dem Oberhofmarſchall von Beaulieu, gerieth Marr ſehr bald in Competenzconflikte. Daß er unbefugte Eingriffe abwehrte, war in der Ordnung, daß er aber nicht über ſich vermochte die künſtleriſche Direction mit der Würde zu vertheidigen, welche den Stand, den er vertrat, im Rechte und in der Achtung behaupten konnte, war ſehr zu beklagen. Ein heftiger Zuſammenſtoß mit dem Oberhofmarſchall führte 1856 Marr's Penſionirung herbei; ſo war das Platzgreifen der künſtleriſchen Direction wieder und bei einem Hoftheater von Ruf mißlungen.

Das Darmſtädter Hoftheater ſollte, nach dem im April 1830 erfolgten Tode des Großherzogs Ludwig I., nicht mehr ausſchließlich den Triumphen der Oper dienen, man wollte dem Schauſpiel mehr Raum zur Entwicklung gönnen, vor Allem aber eine Verminderung der Hofſubvention, die auf 215,000 fl. jährlich geſtiegen war, herbeigeführt ſehen. Dieſe Aufgabe zu löſen wurde Hofrath Küſtner von Leipzig berufen.

Seine Rührigkeit ergänzte das ganz vernachläſſigte Schauſpielperſonal ſo weit, um die Eröffnung des Hoftheaters am 1. Sept. 1830 durch eine Vorſtellung des „Egmont“ zu begehen und durch mehrere andre Schauſpielvorſtellungen Abwechſelung in das Opernrepertoir bringen zu können. Das Perſonal hatte Talente aufzuweiſen: Grua und Schwanfelder für Liebhaber, Porth und Steck für Charakterrollen, für Liebhaberinnen die geniale Lauber und Holtei's Frau.

Holtei hatte die Opernregie übernommen, fand aber mancherlei Hemmungen dabei, das Spiel ſeiner Frau wollte nicht anſprechen, ſo verließen Beide ſchon im Mai 1831 Darmſtadt wieder und kehrten zum Königſtädter Theater nach Berlin zurück.

Natürlich hatten in den erſten zehn Monaten einer neuen Organiſation die Erhaltungskoſten ſich noch nicht vermindern laſſen, die Geduld an maßgebender Stelle wollte aber nicht Schritt halten mit dem natürlichen Gange der Dinge, und ſo wurde zum 30. Juni nicht nur die Schließung des Hoftheaters, ſondern auch die Auflöſung aller Verpflichtungen, welche zur Zeit beſtanden, verfügt. Ausgenommen wurden von dieſer ſummariſchen Entlaſſung die Muſiker des Hoforcheſters und ein Theil des Geſangchor's, weil Hofconcerte ferner noch möglich ſein ſollten. Die beſtehenden Zeitcontracte wurden abgekauft, die lebenslänglichen durch Penſionirung erfüllt und das ohne Vorbehalt einer Wiederberufung, als ob das Theater für immer vom Hofe aufgegeben ſein ſollte.

Daß dieſe übereilte Einbuße an Geld und Talenten von Küſtner nicht hatte verhindert werden können, mußte auf ſeine Wirkſamkeit einen nachtheiligen Schein werfen, man gab ihm die Genugthuung ihn in den Adelsſtand zu erheben und ließ ihn noch zwei Jahre lang Concerte, Maskenbälle und ſonſtige Feſtlichkeiten veranſtalten, bis er 1833 nach München berufen wurde.

Die Veränderung, die mit ihm in Darmſtadt vorgegangen, ſollte ſich in ſeinen ſpäteren Verwaltungen fühlbar machen, er hatte gelernt Hofintendant zu ſein, ohne daß die Nobilitirung ihn nobler gemacht hätte.

Bald nach ſeinem Abgange geſchah, was Jedermann vorausgeſehen hatte, das Drama fand wieder Zugang zur Hofbühne, zunächſt in Geſtalt der Oper, für den Winter, unter Verwaltung des Geheimraths Zimmermann. Im Jahre 1837 wurde auch wieder ein Intendant eingeſetzt, der Hofmarſchall Graf von Lehrbach, im nächſten Jahre dann auch wieder ein Schauſpiel errichtet. Die Planloſigkeit im Theaterregimente ſollte aber noch lange währen. Der Intendanz folgte eine techniſche Direction von Remie, dieſer eine Oberregie vom Schauſpieler Becker, des einzigen namhaften Talentes in dieſer Epoche*). Dieſer wich wieder einer Intendanz des Freiherrn von Dalwigk, unter dem der Oberregiſſeur Birnſtill die künſtleriſchen Geſchäfte führte, die vornehmlich der Oper und dem Ballet galten; das Schauſpiel blieb Aushilfe im Repertoir. 1849 wurde wieder die Intendanz aufgegeben und ein artiſtiſcher Verwaltungsrath eingeſetzt, in dem der Balletmeiſter Teſcher als Ober-Inſpector die vorwiegende Stimme führte und 1850 zum Director des Hoftheaters und der Hofmuſik eingeſetzt wurde.

Das verwirrende Hin und Her des Regimentes hatte doch nun ein Ende gefunden, man wußte jetzt beſtimmt: woran man mit den theatraliſchen Abſichten des Hofes war.

Teſcher war ein erfahrener Praktiker, geſchickt im Sceniren von Balletten, auch Opern, ein rühriger Geſchäftsmann. Eine Förderung des Schauſpiels war ſeine Aufgabe nicht, ſie trat auch nicht ein, da der Literat Dräxler-Manfred als Dramaturg angeſtellt wurde. Es ſchien, als ob am Darmſtädter Hofe, wie ein unabänderliches Hausgeſetz, die Niederhaltung der Schauſpielkunſt ſich vererben ſollte.

---

*) Er ſtarb 1848.

An einem Vorgang aber, ehrenvoll und denkwürdig für die deutſche Kunſt, ſollte — freilich nicht das Darmſtädter Theater als ſolches — aber doch ein bedeutender Theil ſeines Perſonals Antheil haben, es war das deutſche Schauſpiel in London, in den Jahren 1852 und 1853.

Die Unternehmung war von Dr. Künzel in Darmſtadt angeregt worden, ein Londoner Buch- und Kunſthändler Mitchell trat darin ein, gewann für einen Sommermonat die Benutzung des St. Jamestheaters und das Patronat der Königin Victoria und ihres Gemahls. So gingen denn unter Leitung des Regiſſeurs Birnſtill zehn Mitglieder des Theaters, fünfzehn Muſiker und das nöthige techniſche Perſonal von Darmſtadt aus, unter Beiziehung von zwölf weiteren künſtleriſchen Kräften von Prag, Leipzig, Braunſchweig, Wiesbaden, Karlsruhe, Mainz und Nürnberg, an ihrer Spitze aber Emil Devrient — auf deſſen Ruf und Fähigkeit im Grunde das ganze Unternehmen berechnet war — nach London und gaben vom 2. bis 29. Juni vierzehn Vorſtellungen, von großen Ehren des Hofes und des engliſchen Publicums getragen*). Es läßt ſich nicht in

---

*) Es wurde geſpielt: Egmont, Fauſt und Hamlet zweimal, die dramatiſirte Glocke dreimal, ferner Don Carlos, Cabale und Liebe, Emilia Galotti, Die Räuber und die

Abrede ſtellen, daß dieſe Ehren weſentlich Emil Devrient zu danken waren und ihm vornehmlich galten. Wiewohl in der Geſellſchaft ſich Mitglieder von Begabung und Ausbildung befanden*), ſo waren doch alle der Meiſterſchaft — und was für England noch wichtiger war — dem Rufe nach zu weit von Emil Devrient entfernt. Sie waren von neun verſchiedenen Theatern verſchiedenen Ranges zuſammenberufen, eine Muſterkarte der deutſchen Mundarten und Spielarten, ſo daß die Vorſtellungen kaum den äußeren ſceniſchen Zuſammenhang zu erreichen vermochten. Die Art alſo: wie die deutſche Schauſpielkunſt ein Dichtwerk auffaßt, wie ſie es, bei einiger Gleichheit künſtleriſcher Befähigung, in abgewogenem, verſtändigtem Zuſammenſpiel zu verlebendigen im Stande iſt, konnten dieſe Vorſtellungen nicht zeigen. Es waren ähnliche, wie Rachel Felix ſie zu dieſer Zeit mit ihrer Truppe durch ganz Europa producirte, zum Ruhme ihres einzelnen bewunderungswürdigen Talentes, nicht der franzöſiſchen Schauſpielkunſt überhaupt. Aber Emil Devrient hatte bei den Engländern der deutſchen Kunſt die Bahn der reſpectvollſten

---

Luſtſpiele: Majoratserbe, Humoriſtiſche Studien, Der grade Weg, Die Eiferſüchtigen, Einer muß heirathen.

*) Die Charakterſpieler L. Kühn, O. Lehfeld und Limbach, der Liebhaber Grans, der Komiker Denk, die Liebhaberinnen Lina Schäfer und Pauline Stolte.

Anerkennung gebrochen, immerhin ein denkwürdiges und dankenswerthes Reſultat.

Im darauffolgenden Jahre ſuchte man die Schwäche ſolcher Kunſtexpeditionen beſſer zu decken, die Darmſtädter Regiſſeure Birnſtill und Pirſcher, welche die Sache diesmal leiteten, ſtellten in Deſſoir doch einen ebenbürtigen Künſtler an Emil Devrient's Seite, im Uebrigen aber war das Perſonal nicht verbeſſert*) und wieder von elf verſchiedenen Theatern geſammelt. Die Totalwirkung der Expedition war alſo die vorjährige, aber eine ſchwächere.

Dem Darmſtädter Hoftheater fällt der Theil der Ehre zu: das Unternehmen, das aus ſeinem Perſonal hervorgegangen, kräftig begünſtigt zu haben.

Nicht reicher an allgemeinen Entwicklungsreſultaten, als die bisher beſprochenen Hoftheater, war das von Stuttgart, aber es drängt ſich der Betrachtung auf, um der ehrgeizigen Arbeit willen, welche Seydelmann daran ſetzte, den Kunſtzuſtand und ſich zu erheben. Die Stuttgarter Theaterverhältniſſe krankten fort und fort an dem trüben Einfluſſe der Favoritinnen, der ſeit

---

*) Für Grans und Lina Schäfer waren Gabillon und Lina Fuhr eingetreten.

Stiftung des Hoftheaters nicht aufgehört hatte. Die nächſte Folge war, daß im weiblichen Perſonale, neben Amalie Stubenrauch, ein andres Talent von Bedeutung nicht Boden gewinnen konnte. Thereſe Peche war nur ein Jahr in Stuttgart.

Amalie Stubenrauch zeichnete ſich, von einer imponirenden Geſtalt unterſtützt, in allen Rollen, welche weibliche Würde oder Repräſentation der höheren Stände erforderten, glänzend aus, ſobald der Hörer ſich an ihre etwas preciös geſtoßene Sprache gewöhnt hatte. Was ihre Einwirkung auf die Bühnenvorgänge betrifft, ſo war dieſe wohl mit gutem Geſchmack, auch mit Beſcheidenheit und anſtändigem Rückhalt ausgeübt, aber trotz ihres klugen und taktvollen Benehmens wurde ſie doch, theils ohne ihren Willen, oft ohne ihr Wiſſen, zum Mittelpunkt und zur entſcheidenden Macht in allen Intriguen, welche überall — und warum nicht beim Theater? — durch ſo unklare Verhältniſſe hervorgerufen werden.

Seydelmann beobachtete eine kluge aber unabhängige Haltung der begünſtigten Kunſtgenoſſin gegenüber, eine andre würde ihn, wie die Stimmung des Publicums war, um die Achtung aller bedeutenden Männer in Stuttgart, an der ihm Alles gelegen war, gebracht haben. Zudem anerkannte er den künſtleriſchen Werth und den Verſtand der Stubenrauch, ſie dagegen ſeine Meiſterſchaft, zumal er keinen Ebenbürtigen im Perſonale hatte.

Maurer und Wallbach waren zwar beide Iffland's Zöglinge, aber der Erſtere hatte von des Lehrers anmuthigem Maße wenig, der Andere nur deſſen kauende Sprache abgemerkt. Sonſt konnte nur Petzold in humoriſtiſchen Väterrollen gerühmt werden. Indeſſen war es für Seydelmann, wie die Dinge ſtanden, ſchwer genug, ſeiner Zuſage: die Hälfte der Schauſpielregie zu übernehmen, gerecht zu werden, zumal 1829 Graf von Leutrum Intendant wurde — auf deſſen Verſtändniß ſeiner Intentionen er nicht im Mindeſten rechnen konnte.

Es war bei ſeiner, in Iſolirung ausgelaufenen künſtleriſchen Entwicklung, ein entſchiedener Act der Selbſtentäußerung, ein offenbarer aufopfernder Entſchluß: ſeine Kraft für die Sammlung der Totalwirkung hinzugeben, und um ſo mehr war es zu beklagen, daß dieſer rühmenswerthe Anlauf ihm ſo wenig gedieh; daß er dadurch für alle Zeit von der leitenden Thätigkeit abgeſchreckt wurde.

Er ging mit ſeiner ganzen Energie daran, das Schauſpiel aus dem geiſtloſen Schlendrian und der trägen Nachläſſigkeit, in die es verſunken war, zu erheben. Aber ſchon ſein erſter Schritt: die Verſtändigung über die Geſammtwirkung der Darſtellung bereits bei der Leſeprobe anzubahnen, glückte nicht. Er drang nämlich bei allen ſchwierigen Arbeiten auf eine zweimalige Leſung des Stückes, einmal vom Regiſſeur allein, das zweitemal erſt vom Perſonal; wie Schröder, Goethe, Schiller und Tieck, und bald danach Immermann es gehalten. Er ſagte in ſeinen, der Intendanz eingereichten Memoiren darüber: „Es iſt eine Anordnung, gegen welche weder ſchlechtverſtandener Künſtlerſtolz, noch alberne Eitelkeit und Bornirtheit werden zu Felde ziehen können. — Wird etwa durch den Vortrag des Stückes, wenn er die richtige Farbe des dichteriſchen Gedankens trägt, dem darſtellenden Künſtler eine Form aufgedrungen, der er vielleicht nicht nachkommen mag? Mir ſollte niemand eine Anſicht aufdrängen. Aber zum Nachdenken mag und ſoll er mich leiten und dafür werde ich ihm, wie ein gutgearteter Menſch, dankbar ſein. Selbſt die verkehrte Anſicht iſt von Nutzen. Iſt ſie aber gut, ſo werde ich ſie nicht eigenſinnig zurückweiſen, weil ſie ein Andrer aufſtellt. Der Zweck der Vorleſung iſt der: ein künſtleriſches Verfahren einmal zu löblicher Gewohnheit, dem Komödiantenſchlendrian ein Ende zu machen“.

Weder mit dieſen noch mit anderen zweckdienlichen Vorſchlägen drang Seydelmann durch, die Gleichgiltigkeit ſeines Collegen in der Regie hing wie ein Bleiklumpen an all' ſeinen Beſtrebungen. Das Perſonal war empört gegen den unverſchämten Neuerer und der Intendant — wenn er ſelbſt vermocht hätte Seydelmann's Abſichten richtig zu ſchätzen — beſaß zu wenig Energie und eine, unter den damaligen Verhältniſſen zu beſchränkte Gewalt, um Seydelmann gehörig unterſtützen zu können. Ja, was noch mehr: er fürchtete offenbar deſſen Ueberlegenheit und ſuchte ſie niederzuhalten, wie das ja auch in ähnlichen Verhältniſſen an allen Hofbühnen geſchah.

Die feindlichen Vorwürfe: daß es Seydelmann nur um Unruhſtiftung zu thun geweſen, daß er, in ſeinem Hange zu egoiſtiſcher Iſolirung, die Erhebung des Enſemble's nie ernſtlich gewollt habe, ſind entſchieden zurückzuweiſen. Schon ſein Ehrgeiz mußte Seydelmann dringend wünſchen laſſen, daß das Inſtitut unter ſeiner Regie das Beſte leiſten möge, außerdem war es weit unter Seydelmann, einen wohlfeilen Virtuoſenvortheil aus der verächtlichen Kleinheit ſeiner Umgebung zu ziehen, ein Rieſe unter Pygmäen zu ſein war ſein Ehrgeiz nicht, hervorragen wollte er allerdings, aber über ein anſtändiges Enſemble.

Man zog auch ſeinen eigentlichen Beruf zum Regiſſeur in Zweifel, weil es ihm an Geſchmack und Erfindung für Arrangement, Gruppirung und Scenerie gemangelt. Immerhin aber war Seydelmann's Regie durch ihre ſtrenge Sorgfalt und vorbereitete Sicherheit, durch ſeine ſcharfblickende Einſicht und die Energie, mit welcher er die Geſammtthätigkeit aufrüttelte und ſtachelte, von ſo großer Wirkſamkeit und Bedeutung, daß es leicht zu erkennen war: von welcher Wichtigkeit für den Kunſtzuſtand es geworden wäre, wenn Seydelmann freies Feld zum Schaffen und Regieren gefunden hätte.

Daß dies nicht geſchah, daß Seydelmann ſich überall gehemmt und durchkreuzt ſah, in eine Hetzjagd von Intrigue und Anfeindung verſtrickt — in welcher er wenig geneigt war ſich überbieten zu laſſen — veranlaßte ihn wiederholentlich ſeinen Abſchied zu fordern, was ihm nichts als freundliche und gnädige Beſchwichtigungen, die Sinecure als Director des dramaturgiſchen Lehrinſtitutes — eines unfruchtbaren Reſtes der alten Theaterſchule — und eine bedeutende Gehaltzulage eintrug, um die es ihm nicht zu thun war. Denn geldſüchtig hat Seydelmann ſich nie gezeigt, er würde gedarbt haben, wenn dies die Anerkennung ſeiner Ueberlegenheit hätte fördern können. Mit Recht durfte er in einer ſeiner, durchaus männlichen Beſchwerden gegen ſeinen Chef ſagen: Daß er ernſtere Verpflichtungen habe, als jährlich auf bequeme Weiſe 4000 fl. aus der Hoftheatercaſſe zu beziehen. Er mußte zuletzt die Vergeblichkeit ſeiner Bemühungen erkennen und daß man ihn nur „zum Meißel erniedern wolle, wo er der Künſtler konnte ſein“.

Die Verbitterung, welche ſich durch alles dies immer tiefer in Seydelmann's Seele fraß, dazu der geſtörte Friede ſeines Hauſes, ſteigerten den feindſeligen Ingrimm immer mehr, den er gegen alles wandte, was ihm im Wege war. Es veranlaßte ihn dieſe Stimmung, ſich in der Eigenartigkeit ſeiner Darſtellungsweiſe immer mehr zu verhärten und ſeine Sonderintereſſen durchzuſetzen, da die allgemeinen zu fördern ihm nicht vergönnt war.

Er brauchte immer grellere Farben, um das träge große Publicum zu ſeinem Verbündeten zu haben, ſo daß der geiſtvolle Legationsrath von Kölle ihm ſagte: es ſei unerlaubt, daß ein Künſtler von ſeiner Bedeutung dem Jüchhe ſo viel zu gefallen thue.

Immermann, der in dieſer Zeit Seydelmann als Gaſt in Düſſeldorf kennen lernte, giebt aus dieſer Periode eines ſeiner vollwichtigen Urtheile über Seydelmann ab, das als Kern alles deſſen zu betrachten iſt, was ſich über dieſen merkwürdigen Künſtler ſagen läßt. „Ich denke“, ſagt er*), „wenn ein Mann mit ſchwerer Zunge, einem von Natur ſtumpfen Organe und einer nicht eben ſonderlichen Figur ſo erſtaunenswürdige Dinge zu Stande bringt, wie Seydelmann, ſo kann man ſchon zufrieden ſein und Gott danken, der ſo viel Scharfſinn, Beobachtung und Verſtand in einem Individuum verſammelt. Seine Masken und die Nichtigkeiten, an welche er die reichſte Kunſt verſpendet, habe ich mit der größten Bewunderung geſehen. — Faſt ſcheint es, als ob der Künſtler ein leer Gefäß vor ſich haben muß, um ſeinen Reichthum darin ausſchütten zu können. Wo ein Werk ihm entgegentritt, ſtellt ſich die Sache anders. Er liefert da auch immer das Bedeutende, nur nicht immer das, was das Werk will. Nathan, Carlos in „Clavigo", Mephiſtopheles ſah ich von ihm mit einem Gemiſch von Hingebung und Widerſtreben. — Was ſollte er machen? Er ſtand in einer zertrümmerten Kunſtwelt, und kein Schauſpieler kann ſie wieder zuſammenfügen. Er hatte das Gefühl überwiegender Begabung in ſich. Was ſollte er machen, frage ich? — Er machte ſich zum Mittelpunkt, um wenigſtens ſelbſt etwas zu ſein, wo das Ganze Nichts iſt. Ohne ſeine Schuld außer Stand geſetzt in ein Ganzes beſcheiden, wahr, ſubordinirt einzugreifen, bildete er ſich durch Miſchung, Entmiſchung, Combination, Bizarrerie eine eigne kleine egoiſtiſche Welt. Wenn der Styl verſtarb, leben die Grillen auf. Seydelmann iſt wenigſtens die genialſte Grille der heutigen Schauſpielerei."

---

*) „Memorabilien“ III. 349—52.

Inzwiſchen hatte ſich Seydelmann's Ruf durch mehrfache Gaſtſpiele allgemein verbreitet, das Wiener Burgtheater ſowohl als das Berliner Hoftheater machten ihm Anträge. Das Alles ſteigerte des Künſtlers Mißbehagen an ſeinen Stuttgarter Verhältniſſen. Er hatte 1833 Moritz von Prag nach Stuttgart gezogen, der ſich in humoriſtiſchen und weltgewandten Rollen auszeichnete, aber auch bald Neigung und Fähigkeit zeigte ſich Seydelmann gegenüber zu emancipiren und ſich zu ſeinen Gegnern zu ſtellen. Auch der Schriftſteller Auguſt Lewald, der mannichfachen Einfluß auf das Theater übte und ſich als eifriger Parteigänger für Seydelmann zeigte, zur Förderung von deſſen erſtem Gaſtſpiel in Berlin 1835 eine Brochüre über ihn ſchrieb, deren übertriebene Lobeserhebungen ſich ſo verdächtig machten, daß ſie dem Künſtler mehr ſchadeten als nützten — auch dieſer begann bald darauf, da er ſich in der erwarteten Dankbarkeit Seydelmann's und deſſen Protection getäuſcht ſah, ſich Moritz anzuſchließen und allmählich öffentlich zurückzunehmen und zu widerſprechen, was er bis dahin von Seydelmann geſchrieben. So wurde dieſer zuletzt in die allerunleidlichſte und abgeſondertſte Lage verſetzt und hatte immer mehr Grund durch wiederholtes Anſuchen Ende 1837 ſeine Entlaſſung durchzuſetzen.

Wenn auch ſein galliges Weſen vielfach Schuld an dieſen wie an andern Mißverhältniſſen ſeines Lebens trug, ſo muß es doch als eine entſchiedene Unwürdigkeit bezeichnet werden, daß ſeine Gegner, der Intendant jetzt an der Spitze, einem Künſtler ſeines Ranges noch den Reſt ſeiner Dienſtzeit zu einer Büßung zu machen, ihn durch Chikanen zu demüthigen ſuchten.

So kam das Verhältniß zu einem vorzeitigen Bruche, als der Graf von Leutrum, da Seydelmann ſich weigerte den Alpenkönig zu ſpielen, weil er für Poſſen nicht verpflichtet ſei, auf ſeiner Zumuthung beſtand und, die ganze Herrlichkeit ſeines Hofamtes geltend machend, den aufgeregten Künſtler erinnerte: daß er Macht habe ihn auf die Wache zu ſchicken. Da brach der lange zurückgehaltene Tigergrimm Seydelmann's in den Worten hervor: „Sie ſind ein kleiner Menſch, mit dem ich acht Jahre lang geſpielt habe wie die Katze mit der Maus und Sie wollen mich auf die Wache ſchicken"? Und nun, bevor er ſeinem Chef verächtlich den Rücken wandte, fuhr er dieſen mit dem ihm eigenen wuthſchnaubenden Aechzen abſchätzigen Ekels dergeſtalt an, daß der entſetzte Mann ſogleich zum Könige flüchtete, und Genugthuung für ſeine verletzte Würde ſuchte. Seydelmann's ſofortige Verbannung aus dem Theater und eine ungnädige Verabſchiedung ſchmälerten indeſſen an dem glänzenden Empfange nichts, den der Meiſter beim Antritt ſeines neuen Engagements in Berlin fand.

In ſein Rollenfach trat Theodor Döring ein, welchen wir hier in der friſcheſten und reinſten Blüthe ſeiner Entwicklung antreffen. Er war ein geborner Schauſpieler und war es in jeder Regung ſeiner Lebensthätigkeit. Mit einem treibenden Inſtinct der Wahrnehmung und einer Schärfe der Auffaſſung, wie ſie nicht oft vorkommen, war er zugleich mit dem biegſamſten und überraſchendſten Nachahmungsvermögen begabt. Alle natürlichen Vorbedingungen zur Schauſpielkunſt vereinigte er alſo im ſeltenſten Grade*).

---

*) Seydelmann ſagte von ihm: „Alles, was ein gutge-

Mit dieſer Begabung und einem nie zu ermüdenden Humor war Döring von Natur auf Darſtellung der Wirklichkeit, und der komiſchen Wirklichkeit angewieſen; natürlich war es auch, daß ſo vorwiegende Befähigung die ganze Individualität des Künſtlers mehr zur Realität, als zur Idealität hinneigte. Fehlen konnte es ebenfalls nicht, daß die ſtarken Eindrücke, die er von ausgezeichneten Künſtlern in Berlin, Breslau, Hamburg, in den erſten Jahren ſeiner Kunſtausübung, empfangen hatte, durch ſein Auffaſſungs- und Nachahmungsvermögen ihm aufgedrängt worden waren, daß alſo in allen ſeinen Schöpfungen Erinnerungen an Ludwig Devrient, A. W. Wohlbrück und Schmidt hindurchleuchteten*). Dies benachtheiligte indeſſen ſeine Eigenthümlichkeit nicht, die eben mit individualiſirender Phantaſie aus der Fülle von lebendigen Aneignungen ſchöpfte, ohne in dieſer ſeiner beſten Periode, ein irrendes Vielerlei zu zeigen. Die humoriſtiſchen Charakterrollen waren demnach ſeine entſchieden bedeutendſten, und

---

arteter Affe kann, das vermag Döring auch". Er fühlte bitter, daß er von der reichen natürlichen Begabung Döring's gar nichts beſaß.

*) Wie die an Reinicke durch Fleck's, Iffland's und Eßlair's Recitation, an Chriſt in Iffland's Vornehmheit, an Ochſenheimer in Iffland's, ſelbſt an Weidner in Ludwig Devrient's Auffaſſungen, und wie ſie bei allen Künſtlern in allen Künſten wahrzunehmen ſind.

waren von der erfreuendſten Friſche, der überzeugendſten Wahrheit. Er hielt damals die Beſcheidenheit der Natur treulich inne, mit voller Achtung vor der Totalwirkung, ohne perſönliches Geltendmachen. Dieſe Eigenſchaften erlaubten ihm auch ſich auf die ernſte und ideale Hälfte des Charakterfaches mit wohlthuender Wirkung auszudehnen. Man empfing hierin von ihm keine Offenbarungen der Natur und der Erfindung, wie in ſeinen komiſchen Rollen, aber, da an den deutſchen Theatern leider — durch Herkommen, Enge der Gehaltbeſtimmungen und durch die deutſche Sucht nach Univerſalität bei den Künſtlern ſelbſt — das Charakterfach von unermeßlicher Weite iſt, ſo durfte man an den meiſten erſten Bühnen immerhin ganz zufrieden mit der Art und Weiſe ſein, in der Döring ſich der Aufgaben eines Philipps II., Lear u. ſ. w. entledigte. Am wenigſten eignete ihm das Fach der Chevaliers, Marinelli u. ſ. w. *). Im Ganzen trat er in Stuttgart als ein vollkommner Gegenſatz zu Seydelmann auf in ſeiner ſchlagfertigen, friſchen Unmittelbarkeit, und wahrſcheinlich würde ſein Talent ſich reiner, ſelbſtändiger und höher entwickelt haben, wenn er in dem ſtilleren Kreiſe Stuttgarts, unabhängiger vom Beifall der Menge, vom Stachel der

---

*) In einer Vorſtellung der „Emilia Galotti" äußerte Jemand: ihm fehle an Döring's Marinelli nur Eines — und was? — die Serviette unter dem Arm.

Virtuoſengeltung geblieben wäre, und wenn die trüben Zuſtände am dortigen Theater nicht den Trieb nach Veränderung, nach größerem Beifall in weiteren Kreiſen erhitzt hätten, ſo daß er 1843 ſeine Entlaſſung gewaltſam durchſetzte.

Indeſſen hatte 1838 Moritz Seydelmann's Stelle in der Regie eingenommen, die zu einer Oberregie wurde, als 1841 die Intendanz an den Oberſtallmeiſter von Taubenheim kam. Obſchon Moritz als Schauſpieler nur ſeine eigne gewandte und witzige Perſönlichkeit in Scene zu ſetzen vermochte — als Figaro in Beaumarchais' Luſtſpiel daher vortrefflich war — ſeine Auffaſſung von Totalaufführungen vielleicht nicht phantaſievoll und eindringend ſich zeigte, ſo würde ſein Verſtand und ſeine Kenntniſſe dennoch ſeine Oberregie haben wirkſam machen können, wenn er Zuverläſſigkeit des Charakters genug dafür gehabt hätte. Daß er ſich zur Machtquelle der Theaterverhältniſſe hielt, bewahrte ihn endlich nicht vor derſelben Erfahrung, die er ſeinem Protector Seydelmann verſchafft hatte.

Fedor Löwe, ein Sohn Ferdinands, war von ihm für Liebhaberrollen angeſtellt worden. Der junge Mann empfahl ſich durch Bildung und Verſtand, auch durch poetiſche Fähigkeit, ſein energieloſes und nüchternes Darſtellungstalent ließ ihn ungefährlich für Moritz erſcheinen. Er wurde es aber in andrer Weiſe, indem er ſich mit Amalie Stubenrauch verſchwägerte und je mehr ſich ſo der Boden unter ſeinen Füßen befeſtigte, lockerte ſich der ſeines Beſchützers.

Baron v. Gall trat indeſſen 1846 die Intendanz an, in demſelben Jahre Grunert*) in die von Döring verlaſſene Stelle und theilte bald die Regie des Schauſpiels mit Löwe, während der längſt danach trachtende Lewald die Opernregie erhielt. Auch Franz Dingelſtedt wurde neben ſeiner Function als Privatbibliothekar des Königs, auf eine Wirkſamkeit als Dramaturg angewieſen. Bei dem Feuer, das ſo viele Köche anfachten, mußte dann wohl dem Oberregiſſeur der Brei zu heiß und ſeine Function ganz unnütz werden. Moritz wurde, auf Grund ſeines Gichtleidens, 1851 penſionirt.

Ueberſieht man aber die Zuſammenſetzung der leitenden Kräfte, welche jetzt dem Hoftheater blieben, ſo hätte man unter ihnen die goldene Zeit der Darſtellungskunſt ſuchen ſollen. Ein Intendant von gutem Willen, ohne abſolutiſtiſchen Tic, ein poetiſch gewandter, reich

---

*) Er ſtand zu dieſer Zeit auf dem Gipfel ſeiner Entwicklung, von dem ſie leicht wieder jenſeits abwärts führt. Sein Verſtändniß, ſeine Auffaſſung war faſt immer bedeutend, nur begann die Ausführung bald in ſeltſame Manier, beſonders der Sprache, mit naſalen und gedrückten Tonſchwingungen zu gerathen. Für komiſche Rollen mangelte ihm die natürliche Begabung, die am wenigſten durch Künſtlichkeit zu erſetzen iſt.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

begabter Dramaturg zu ſeinem Beiſtande, zwei Schauſpieler von unbeſtreitbarem künſtleriſchem Verſtande als Regiſſeure des Schauſpiels, die Oper unter einer literariſchen Capacität von reicher techniſcher Erfahrung*).

Aber es war das Verhängniß des Stuttgarter Hoftheaters, von ſeinem Anbeginn ein Tummelplatz perſönlicher Intereſſen zu ſein. Wie bis zum Rücktritt von Amalie Stubenrauch im Jahre 1848 kein anziehendes weibliches Talent neben ihr erſcheinen durfte — ja ſelbſt lange nachher noch nicht, um ihre Erinnerung zu reſpectiren — ſo durfte auch weiterhin kein männliches Talent auch nur als Gaſt nach Stuttgart kommen, das Fedor Löwe hätte discreditiren können**). Unter der Decke der Discretion, welche über den unwiderſtehlichen Einfluß gebreitet war, konnten mancherlei perſönliche Intereſſen gedeihen, von denen man ſich's nicht zu erklären wußte.

Der Intendant, an ſich zu energiſchem Handeln nicht geeigenſchaftet, ſah ſich umgeben von vier Verſtänden, die, ihr Anſehen zu erhalten, nicht immer grade, offene Wege gehen konnten; denn Dingelſtedt, ohne hinreichende Competenz in ſeiner Stellung, mußte ſich auch ſeinen Einfluß erſt ſuchen. Alle Verhältniſſe waren unklar, die Einwirkung auf die Kunſtthätigkeit geſpalten und neutraliſirt, Gleichgiltigkeit und Entmuthigung wechſelte im Perſonal mit Eigenwillen und der Jagd nach perſönlichem Vortheil; Geringſchätzung der eignen Arbeit war auch hier herrſchender Ton.

---

*) Lewald hatte einige kleine Directionen geführt, in Hamburg unter Schmidt die Verwaltung der Garderobe.

**) Bis zur Aufhebung dieſes Zwanges war Stuttgart die einzige namhafte Stadt, in welcher Emil Devrient nicht gaſtirt hatte.

Wenig verſchieden war aus andern Urſachen der Zuſtand am Hoftheater zu München. Auch hier fehlte es nicht an erſten Talenten. Sophie Schröder ſtand neben Eßlair, die beiden großen Naturen in ihrer redneriſchen Pracht, die freilich je länger je mehr, nach dem allgemeinen Laufe der künſtleriſchen Dinge, manierirt geworden waren. Urban lebte leider nur bis 1833, aber Vespermann ſtand noch in ungeſchwächter Thätigkeit. Doch wie der künſtleriſche Geiſt unter den nach-Dalbergſchen Hof-Intendanten nie zur vollen Herrſchaft kommen ſollte, ſo war es hier und wurde nicht anders, als Herr von Küſtner 1833 die Intendanz antrat. Den Mann, welcher in Leipzig, über zehn Jahre lang, ſich angelegen ſein laſſen: der guten Sache der Kunſt mit Opfern dienſtbar und dem Geiſte der unter ihm verſammelten Kunſtgenoſſenſchaft förderlich zu ſein, ihn hatten Verluſt, Undank und Rückſichtsloſigkeit, die er ſeitdem geerntet, ſowie Orden und Standeserhöhung, die er in Darmſtadt gewinnen lernte, zu der eigenſüchtigen und eitlen Servilität erzogen, die eben nur ariſtokratiſchen Naturen gut zu Geſicht ſteht. In München galt es: die Theaterverwaltung wohlfeil zu machen, damit ſie den bevorzugten Geldverwendungen des Königs Ludwig für die bildenden Künſte nicht im Wege wäre. Küſtner genügte dieſer Aufgabe vollſtändig, zeigte ſich dem Hofe in allen Dingen gefügig und kehrte dafür gegen die Künſtler den Intendantenabſolutismus heraus, der, nicht gemildert durch ariſtokratiſche Formen, in krämerhafter Kleinlichkeit, mit läſtiger Plackerei auftrat. Das Uebergewicht zweier künſtleriſcher Vorſtände, wie Eßlair und Vespermann, mußte ihm läſtig ſein, er ſuchte es mit allen Mitteln herabzubringen. Allerdings ergänzte ſein rühriger Eifer das Perſonal 1834 durch das Dahn'ſche Ehepaar für die jugendlichen Fächer, er von wohlthuender Routine, ſie von friſchem erfindungsreichen Talente und klugem Tact, neben übermüthiger Lebhaftigkeit; durch das Schenk'ſche Ehepaar für Helden und Soubretten. Als Vespermann's Tod 1837 das Charakterfach verwaiſte, beſetzte er es durch den trefflichen, naturwahren Joſt, fand 1841 für die Weltdamen eine haltungsvolle Darſtellerin in Frl. Denker, 1842 in Chriſten ein junges Talent, das ſich ſpäter zur Zierde dieſer Bühne im Fache der Chevaliers u. ſ. w. entwickeln ſollte. Aber der Rücktritt von Sophie Schröder, Vespermann's Tod, dem Eßlair's 1840 folgte, nachdem er längſt ſchon altersſchwach war*), hatten dem Münchner Schauſpiele den Glanz genommen. Den Geiſt der Kunſtgenoſſenſchaft zu einheitlichem Verſtändniß ſammeln zu wollen, war Küſtner zu ſehr Intendant geworden, er mußte trennen um zu herrſchen. Das gleichgiltige Auseinandergehen der Thätigkeit in dieſer ganzen Kunſtperiode war dem Münchner Schauſpiel vollſtändig eigen**), als Küſtner 1842 um ſeiner Finanzerfolge willen nach Berlin berufen wurde.

Der Hofmarſchall Graf von Yrſch führte hierauf die Intendanz zwei Jahre, aber die liebenswürdigen Formen, in denen ſeine kunſtfreundliche Geſinnung erſchien, vermochten die zerfahrene Thätigkeit und Disciplin des Theaters nicht wieder herzuſtellen, deshalb wurde ein Gensdarmeriemajor von Frays dazu berufen, der für polizeiliche Ordnung leidlich ſorgte, unter dem der Schauſpieler Heigel bis zu ſeinem Tode 1849 eine unorganiſirte und darum erfolgloſe Oberregie führte. Zwei wichtige weibliche Talente aber wurden zu dieſer Zeit gewonnen, Frl. Hausmann, ein weiblich ſchönes und natürliches Talent für das Naive und Empfindſame, Frl. Damböck, durch Perſönlichkeit und Stimmmittel imponirend. Im Jahre 1851 endlich war die kunſtfremde Leitung des Kunſtinſtitutes hinlänglich in Geringſchätzung gerathen, um einflußreichen Bemühen es möglich zu machen den König Max zur Ernennung Franz Dingelſtedt's zum Intendanten zu bewegen.

---

*) Nicht aber theatermüde, denn er gab noch in ſeinem Todesjahre Gaſtrollen.

**) Seydelmann ſchreibt aus dieſer Zeit von München: „Das hieſige Schauſpiel iſt ein ſchöner Quark. Es iſt unverantwortlich, wie ſchlecht die vorhandenen Mittel benutzt werden; man ſollte mit Prügeln drein ſchlagen. Und mit geringen Ausnahmen geht es ſo in ganz Deutſchland".

So war denn wieder einem Dichter die Gelegenheit geboten, ein wichtiges Theater zu dem Range zu erheben, zu dem ſeine äußere Stellung es berechtigte, den es aber noch nie, ſelbſt unter Babo's Leitung nicht, eingenommen hatte. Die Aufgabe hatte großen Reiz und Dingelſtedt — wenngleich ſeine bisherige Stellung als Dramaturg am Stuttgarter Hoftheater wenig mehr als eine tituläre geweſen, er daher noch wenig Erfahrung von der Führung einer Bühne hatte — beſaß doch eine Menge von Eigenſchaften, welche ihn für das Amt, das er übernahm, geeignet machten. Talent, wiſſenſchaftliche Bildung, Geiſt, Gewandtheit und Biegſamkeit der Fähigkeiten, wie der Perſönlichkeit rühmte man mit Recht an ihm, ſo daß ſein Amtsantritt allgemein mit großer Freude und Hoffnung begrüßt wurde.

Die entſchiedene Verwandlung, welche er im Reperwir nach der claſſiſchen Richtung hin vornahm, gewann die höheren Bildungskreiſe ſeiner Leitung, das Theater erwuchs raſch zu neuem Anſehen in München. Nun kam es freilich darauf an, daß die Schauſpielkunſt auch den höheren Aufgaben gemäß geleitet und befeuert wurde, daß das Repertoir nicht nur beſſere Gedichte, ſondern auch beſſere Vorſtellungen bringe. Dazu bedarf es, daß ein frohes gegenſeitiges Vertrauen Führer und Ausführende verbindet, daß beide Theile in ausdauernder Arbeit wetteifern, daß die Theaterleitung eben vom Regieplatze ausgehe. Das aber wollte Dingelſtedt nicht in dem Maße gelingen, als alle Theaterfreunde es wünſchen mußten, die Schauſpielkunſt in München blieb in ihren alten, eingefahrenen Geleiſen, der Meiſter in der Werkſtatt war ihr mit Dingelſtedt nicht gewonnen, obſchon er genug Fähigkeiten dazu beſaß.

Die Kunſtgenoſſenſchaft war mißgeſtimmt, daß er ihr wenig Vertrauen, ja Geringſchätzung zeige, was denn freilich zur Hebung des Geſammteifers nicht beitragen konnte, zumal die Münchner Kunſtgenoſſenſchaft ſehr achtenswerthe, einige vorzügliche Talente zählte, die durch Friedrich Haaſe's Zutritt vermehrt wurden.

Dingelſtedt, deſſen Thätigkeit mehr auf das äußere, über München hinaus reichende Anſehen ſeiner Bühne, als auf ihre innere Solidität gerichtet war, gab der Kunſtgenoſſenſchaft zu ihren Beſchwerden freilich ſtarken Grund und das in einer Unternehmung, welche indeſſen großes Aufſehen erregte und deren Neuheit und geſchickte Veranſtaltung ebenſo, wie ihre innere künſtleriſche Bedeutung, geſchichtlich merkwürdig iſt.

Der ſtarke Zudrang von Fremden, welchen im Juli 1854 die große allgemeine Induſtrieausſtellung in München vorausſehen ließ, brachte die Anforderung auch an das Theater: zu dieſer Zeit Bedeutendes, ſeinen Ruf weithin Verbreitendes zu leiſten. Dingelſtedt, dieſer Forderung zu entſprechen, fand es nicht angemeſſen das heimiſche Kunſtinſtitut in möglichſt vollkommenen Darſtellungen zu zeigen, und daran darzuthun: was ſeine dreijährige Leitung ausgerichtet, zugleich ſeiner Kunſtgenoſſenſchaft Gelegenheit zu einer großen Anſtrengung und zu weitreichender Anerkennung zu geben; er zog es vor ein Gegenbild zur großen Induſtrieausſtellung auf der Hofbühne zu veranſtalten, indem er zwölf ausgezeichnete Talente von andern Bühnen zu einem Geſammtgaſtſpiele berief, an deren Darſtellungen er nur zehn Münchner Talente Antheil nehmen ließ.

Daß er damit die thatſächliche Erklärung abgab, die Bühne, welcher er vorſtand, vermöge nicht die Anſprüche der verſammelten Fremden zu befriedigen, ſie könne gewiſſermaßen nur als Ausſtellungslocal für herbeigerufene Capacitäten dienen, das hatte allerdings für die heimiſchen Künſtler etwas Demüthigendes.

Aber die Unternehmung hatte noch einen tieferen Sinn. Dingelſtedt nennt ſie — in einer, nach Verlauf des Geſammtgaſtſpiels veröffentlichten Ueberſicht — „den erſten Verſuch, die bedeutendſten Kräfte der Schauſpielkunſt, in einer einheitlichen Darſtellung der größten deutſchen Schauſpiele, zur Anſchauung zu bringen, und dadurch der Nation ein möglichſt vollkommenes Geſammtbild des gegenwärtigen Zuſtandes ihrer dramatiſchen Kunſt zu geben“.

Sollte hier ein einheitliches Bild gegeben werden von dem, was die Schauſpielkunſt der Gegenwart zu leiſten im Stande ſei, ſo hätten dieſe ſchönen, theilweiſe trefflichen Talente zur Verſtändigung des Zuſammenſpieles unter einem anerkannten Meiſter, längere Zeit voraus zuſammentreten müſſen. Es hätte ſich dann der deutſchen Kunſt vielleicht der Triumph bereiten laſſen: an den, aus ſolchen Studien hervorgehenden — wahrhaft Muſtervorſtellungen zu nennenden, — Schöpfungen zu beweiſen, daß unſrer Kunſt nichts mangle: als die Sammlung und Erhebung des Geſammtgeiſtes; der das Moment der Vitalität in der dramatiſchen Kunſt iſt. Statt deſſen traten die Künſtler und Künſtlerinnen ohne genügende Vorbereitungen, raſch, wie man zu Gaſtſpielen zu kommen pflegt, zuſammen, ein Jedes in geſpannter Rivalität, ein Jedes darauf angewieſen, ſeinem Namen die gewohnten Gaſtſpielehren zu ſchaffen. Wer konnte bei dieſer Virtuoſitätsausſtellung daran denken ſich unterzuordnen, in Ton, Haltung, Rhythmus der Geſammtwirkung aufzugehen;

ein Jedes mußte trachten auch in den kleineren Rollen, die man übernommen, zu glänzen, hervorzuſtechen. Es war ein Ringkampf um den Preis für jeden Einzelnen, nicht für die einheitliche Darſtellung. So gaben dieſe Wettſpiele, die man gewiß mit großem Unrecht „Muſtervorſtellungen“ nannte, allerdings ein vollkommenes Geſammtbild des gegenwärtigen Zuſtandes unſerer dramatiſchen Kunſt, aber nur leider des vorhandenen, zerfahrenen, nicht deſſen, der er ſein ſollte. Dieſe Vorſtellungen waren wie die Londoner Unternehmungen der kurz vorangegangenen Jahre, ganz im Geiſte dieſer Kunſtepoche: dem Trachten nach Geltendmachung der Perſönlichkeit gewidmet; und gut, daß auch die ſo glanzvolle Gelegenheit der Virtuoſität zur Sättigung geboten wurde, denn alle Zeitrichtungen wollen ſich ausleben.

Dingelſtedt's Unternehmungsgeiſt hatte dieſen erſten Erweis geliefert: daß es möglich ſei, die hervorragenden Kräfte der deutſchen Bühne gelegentlich zu vereinigen, er verdiente für dieſes Reſultat ſeiner raſtloſen und gewandten Bemühung die vollſte Anerkennung, er hatte ein theatraliſches Problem gelöſt, das vielleicht einmal der Kunſt zu etwas wirklich Nützlichem und zu mehr als einer Curioſität dienen konnte*).

---

*) Die Stücke und ihre Beſetzung waren folgende: **Braut von Meſſina.** Iſabella: Fr. Rettich v. Wien. Manuel: Emil Devrient v. Dresden. Cäſar: Hendrichs

Aber das eifrige und erfinderiſche Bemühen der Eitelkeit: einer Bühne einen vielgenannten Namen zu verſchaffen, vermag ihr doch die nachhaltige Sorgfalt nicht zu erſetzen, wodurch rechte Liebe die Thätigkeit und die Fähigkeit der Kunſtgenoſſenſchaft ſteigert und dadurch dem Inſtitute eine ſichrere Achtung verſchafft, als alle Extraunternehmungen, Finanzoperationen und Zei-

---

v. Berlin. Beatrice: Frl. Damböck v. München. Diego: Kaiſer v. Hannover. Cajetan: Anſchütz v. Wien. Bohemund: Schneider v. Karlsruhe. Minna v. Barnhelm. Tellheim: Schneider. Minna: Conſt. Dahn v. München. Franziska: Frl. Neumann v. Wien. Juſt: La Roche von Wien. Werner: Kaiſer. Wirth: Döring v. Berlin. Dame: Fr. Rettich. Riccaut: Emil Devrient. Nathan der Weiſe. Sultan: Kaiſer. Sittah: Fr. Rettich. Nathan: Anſchütz. Recha: Fr. Dahn-Hausmann v. München. Daja: Fr. Haitzinger v. Wien. Tempelherr: Liedtke v. Berlin. Alhafi: Chriſten v. München. Patriarch: Joſt v. München. Kloſterbruder: La Roche. Fauſt. Fauſt: Hendrichs. Wagner: Kaiſer. Mephiſtopheles: Döring. Margarethe: Frl. Seebach v. Hamburg. Valentin: Emil Devrient. Martha: Fr. Haitzinger. Schüler: Schneider. Emilia Galotti. Emilia: Fr. Dahn-Hausmann. Odoardo: Kaiſer. Claudia: Frl. Denker v. München. Prinz: Hendrichs. Marinelli: Haaſe v. München. Orſina: Fr. Rettich. Rota: Anſchütz. Conti: Liedtke. Appiani: Emil Devrient. Angelo: Döring. Pirro: Schneider. Egmont. Margarethe: Fr. Rettich. Egmont: Hendrichs. Oranien: Emil Devrient. Alba: Kaiſer. Ferdinand: Straßmann v. München. Macchiavell: Haaſe. Klärchen: Frl. Seebach.

tungsartikel es vermögen. Dingelſtedt erntete von ſeinem Bemühen: das Münchner Theater auffallend zu machen, keinen dauernden Dank, im Allgemeinen fand man, er begehe den Fehler: zu ſehr Hofintendant, zu wenig Director zu ſein. Darin täuſchte er je länger je mehr die Erwartungen aller Kreiſe. Anwandlungen eines frivolen Uebermuthes machten ihm den Boden ſchlüpfrig, der in München für einen Ausländer und Proteſtanten ſchon unſicher genug iſt, ſo kam es, daß er von den Theatermitgliedern bis in die Hofkreiſe gar keine Partei für ſich hatte, als 1857 einige ſich

---

Mutter: Frl. Denker. Brakenburg: Schneider. Soeſt und Jetter: Chriſten und Lang v. München. Buyk: Anſchütz. Ruyſum: Joſt. Vanſen: Döring. Maria Stuart. Eliſabeth: Fr. Rettich. Maria: Frl. Damböck. Leiceſter: Emil Devrient. Shrewsbury: Anſchütz. Burleigh: Döring. Daviſon: Chriſten v. München. Paulet: Kaiſer. Mortimer: Liedtke. Bellièvre: Schneider. Okelly: Schmied v. M. Melvil, Kennedy: Büttgen und Frau v. M. Kabale und Liebe. Präſident: Kaiſer. Ferdinand: Emil Devrient. Kalb: Haaſe. Milford: Frl. Damböck. Wurm: Döring. Miller: Anſchütz. Frau: Fr. Haitzinger. Luiſe: Frl. Seebach. Clavigo. Clavigo: Hendrichs. Carlos: Döring. Beaumarchais: Dahn v. München. Marie: Frl. Seebach. Sophie: Fr. Büttgen v. München. Guilbert: Kaiſer. Buenko: Büttgen. Der zerbrochene Krug. Walther: Büttgen. Adam: Döring. Liſt: Lang. Martha: Fr. Haitzinger. Eve: Frl. Jahn von München. Ruprecht: Chriſten.

declarirende Finanzfehler den König gegen ihn aufbrachten. Er wurde ſeines Poſtens enthoben. Wieder ein empfindliches Scheitern der ſachverſtändigen Direction *).

Vielfach bewegt und bezeichnend für den Charakter dieſer kunſtgeſchichtlichen Epoche waren die Zuſtände am Dresdner Hoftheater.

Die politiſche Bewegung des Jahres 1830 — für die Hoftheater von Braunſchweig und Kaſſel nur von vorübergehender Wirkung — äußerte hier bleibenden Einfluß. Das Filialtheater in Leipzig wurde aufgegeben und ebenſo die Lieblingsunterhaltung des Hofes, die italieniſche Oper, deren Leben 1832 erloſch, wodurch der deutſchen Kunſt mehr Luft und Nahrung zuſtrömte. Die Landſtände, bei Regulirung des Ausgabeetats für alle Kunſtinſtitute, dotirten das Hoftheater ſowie die Hofkapelle mit je 40,000 Thlrn. und gaben ſomit die thatſächliche Erklärung, daß das Theater

---

*) Zum Glück gingen Dingelſtedt's Fähigkeiten nicht für die deutſche Kunſt verloren, da er, auf Liſzt's Betreiben, ſogleich zur General-Intendanz des Weimar'ſchen Hoftheaters berufen wurde. Seine herbe Erfahrung kam ſeiner neuen Stellung zu gute, die deutſche Schauſpielkunſt ſollte ihm einige wichtige Unternehmungen danken.

der Hauptſtadt ein, der Nationalunterſtützung würdiges Landesinſtitut ſei. Wieder aber machte man, wie es 1819 die ſchwäbiſchen Stände gethan*), dieſen erſten Schritt durch den zweiten zur Hälfte unwirkſam. Anſtatt, wie es mit den andern Kunſtanſtalten, Bildergallerie u. ſ. w. der Fall war, auch das Theater zur Staatsanſtalt zu erklären, damit es unter Staatsleitung den Forderungen geiſtiger Cultur entſpreche, ſchoß man die 80,000 Thlr. in die Civilliſte ein und überließ dem Hofe deren Verwendung, alſo auch die Leitung des Theaters**).

Das Land ſteuerte ſo reichlich, um vornehmen Händen ein Spielwerk zu erhalten.

Die Leitung der künſtleriſchen Angelegenheiten veränderte ſich demnach in Nichts. Tieck's Wirkſamkeit reichte nur in ſeltenen Fällen über die Wände ſeines Zimmers hinaus, die Regiſſeure Werdy und Pauli legten, der Directionswirren müde, 1832 ihre Stellen nieder, ſie wurden beide auf Dittmarſch übertragen, einen durchaus untergeordneten Schauſpieler, der, ohne Anſpruch auf eigene Meinung, durch gut und böſes Wetter die Laſt des Tages trug und ſich dadurch, und mehr noch durch das, was er geduldig über ſich ergeben ließ, die Anerkennung als verdienſtvollen Beamten erwarb. Hofrath **Winkler** (Theodor Hell), wenngleich er den Titel eines Vice-Directors erhielt, war im Grunde nur Kanzleichef und die Leitung der künſtleriſchen Thätigkeit beſtand in nichts, als im geſchäftlichen Zuſtandebringen von Proben und Vorſtellungen, deren Werth nur von der Uebereinkunft der Darſteller abhing; wie das bei den meiſten Hoftheatern der Fall.

---

*) IV. Bd. S. 115.

**) Faſt alljährlich kamen von dieſer Dotationsſumme 10,000 Thlr. dem Hofe als Erſparniß zu gute.

Die Neigung zur Veränderung bei dem Generaldirector **von Lüttichau**, die Luſt an immer neuen Anſtellungen und Entlaſſungen blieben der Ausbildung des Zuſammenſpiels fortwährend nachtheilig*); aber auch unvermeidliche Verluſte wirkten dazu. **Julius** nahm 1833 im Mißmuth ſeine Penſionirung an, **Frau Schirmer** ſtarb in demſelben Jahre, **Julie Gley** folgte 1835 ihrem Gatten **Rettich** nach Wien und der hochangeſehene **Pauli** ſtarb i. J. 1841. Da das **Werdy**'ſche Ehepaar und die greiſe **Frau Hartwig** wenig Jahre darnach auch aus der Reihe der Thätigen traten, ſo repräſentirte nur noch der alte **Burmeiſter** (bis 1850) die frühere Künſtlergeneration.

Indeſſen war ſchon i. J. 1831 die wichtige Erwerbung von **Emil Devrient** und ſeiner Frau gemacht worden. Abgeſehen von der ſelbſtändigen Trefflichkeit dieſer Talente, brachte ihr Zuſammenſpiel mit Karl Devrient einmal wieder Vorſtellungen von jenem fein gefühlten, inſtinctartigen Verſtändniß und jener Uebereinſtimmung hervor, wie nur das Familienſpiel ſie zu erzeugen vermag, die aber leider ſchon 1834 durch Karl's Abgang*) auf das Ehepaar beſchränkt wurden.

---

*) Sein Rechtfertigungsgrund war: „Man ſieht doch einmal neue Geſichter".

Das Perſonal ergänzte ſich weiter in günſtiger Weiſe. Caroline Bauer ſpielte die eleganten Rollen des Luſtſpiels von 1836 bis 1844, Franziska Berg hatte zeitig das Fach der ernſten Mütter mit ſchöner Wirkung übernommen. Marie Bayer trat 1840 in das erſte jugendliche Rollenfach, Quanter vom Kaſſeler Hoftheater an Pauli's Stelle, von weniger Intenſität aber mehr Mannigfaltigkeit des Talentes, als Jener, er theilte die Charakterrollen mit dem ſehr verwendbaren Porth. Winger trat in das reife Heldenfach, Heeſe in das der humoriſtiſchen Liebhaber vielverſprechend ein. Leider ſchied Doris Devrient 1843 aus ihrer zerſtörten Ehe mit Emil Devrient und damit auch aus der Kunſtthätigkeit; ein um ſo größerer Verluſt, als ſie im älteren Charakterfach künftig das Trefflichſte geleiſtet haben würde. 1839 trat der Komiker Räder ein, deſſen Talent in charakteriſtiſchen Aufgaben „Juſt“ u. ſ. w. ſich achtenswerth zeigte, das aber auf freiem Gebiete individueller und ſchöpferiſcher Komik ſich unergiebig und platt erwies. Durch zuſammengetragene Späße, Wortwitze und Nachahmungen Berliner Komiker gelang es ihm aber, Beliebtheit zu gewinnen und das je länger je mehr, als ihm für ſeine Poſſencompilationen Decorationspomp und Balletreiz zur Verfügung geſtellt wurden.

---

*) Die Scheidung von ſeiner Gattin, der berühmten Sängerin Wilhelmine Schröder, und was in deren Gefolge lag, wurde Urſache, daß er Dresden verließ.

Im Jahre 1841 wurde das neue, von Semper erbaute Theater mit „Torquato Taſſo“ eröffnet. Es war ſeiner Größe nach wieder vornehmlich auf die Oper berechnet, indeſſen machte eine günſtige akuſtiſche Einrichtung es dem Schauſpiele nicht ſo ſchädlich als die Bühnen von München und Hamburg. Dieſes neue Theater, in dem endlich auch hier der Dramatik eine würdige Stätte bereitet war, trug weſentlich dazu bei, das Dresdner Hoftheater nun in die Reihe der erſten einzurücken.

Es muß anerkannt werden, daß die bienenemſige Betriebſamkeit des Generaldirectors von Lüttichau dies Reſultat herbeigeführt hatte, daß er auch den Glanz des Inſtitutes in ſeinen vorragenden Talenten zu erhalten bis auf's Aeußerſte bemüht war, ja hierin ſo weit ging ſich dem Vorwurf auszuſetzen: er benachtheilige durch allzugroße Nachgiebigkeit gegen die perſönlichen Wünſche und Intereſſen der Lieblinge des

Publicums im Kunſtperſonale die Intereſſen des Theaters. Merkwürdigerweiſe befand ſich unter dieſen Mignons keine der Künſtlerinnen, die doch bei andern Bühnen ihre Launen und Anſprüche zur Herrſchaft zu bringen pflegen. Marie Bayer, deren Beliebtheit und Anſehen ſie dazu hinlänglich gewaffnet hätte, beſaß zu viel künſtleriſches Pflichtgefühl und weibliche Beſcheidenheit, um nicht vor ſolchen Ausſchreitungen zurückzuweichen; es waren der erſte Tenor, der Held der Poſſe und der erſte Schauſpieler, welche ſich den Zepter reihherum reichten, um ihre perſönlichen Wünſche ins Werk zu ſetzen.

Zu bedauern iſt, daß der Generaldirector von Lüttichau — noch mehr als andere Hofintendanten — von der Meinung befangen war: nur durch Nachgiebigkeit gegen die Matadore ſei deren Nutzen für die Bühne zu ſichern, er erzog dadurch eine anſpruchsvolle Begehrlichkeit ohne Maß, und von folgenſchwerem Einfluß auf das ganze lebende Künſtlergeſchlecht iſt es geworden, daß der gefeierteſte Schauſpieler, das letzte Haupt der idealen Schule, daß Emil Devrient hier zu beiſpielgebender Virtuoſenherrſchaft verzogen wurde.

Den empfindlichſten Nachtheil erlitt das Theater durch die langdauernden Gaſtſpielreiſen Emil's D. Einen Gaſt als ſeinen Stellvertreter zu gewinnen war ſchwer, ſchon dem voreingenommenen Publicum gegenüber, die bedeutenden Stücke mußten vermieden, das

Kunſtperſonal auf die ſchmale Koſt unbedeutender Beſchäftigung geſetzt werden, das Repertoir konnte das Gepräge der Aushilfe nicht vertuſchen.

Seydelmann ſchreibt von einer ſolchen Zeit: „Mir iſt in dieſem ſchönen Hauſe, als ob die Herrſchaft verreiſt ſei und die Domeſtiken ſpielen darin die Herrſchaft“.

Tieck, welcher ſeinen Abſcheu vor dieſem Zuſtande nicht verhehlte und wiederholentlich gegen den Generaldirector den Grundſatz geltend machte: daß eine Bühne das größte ſchauſpieleriſche Genie aufgeben müſſe, wenn es dem gemeinſamen Werke nachtheilig würde — vermochte über dieſen Punkt ſo wenig, als über andre. Er folgte, froh der dramaturgiſchen Nichtigkeit los zu ſein, 1841 dem Rufe nach Berlin zu einer verantwortungsloſen und behaglichen Stellung.

Herr von Lüttichan, ſtets des Berathers bedürftig, um dann mit gutem Gewiſſen nach Willkür zu handeln, ſuchte die Stelle Tieck's wieder zu beſetzen und faßte gelegentlich eines Gaſtſpiels von Eduard Devrient den Plan: durch deſſen Oberregie den dramaturgiſchen Einfluß, mehr nach der praktiſch ausführenden Richtung hin, wirkſam zu machen, hoffte zugleich Emil durch den Einfluß ſeines älteren Bruders, mit dem er im innigen Einvernehmen ſtand, dem Geſammtintereſſe des Kunſtinſtitutes wieder enger zu verbinden.

Eduard Devrient erkannte in dieſem Antrage eine für ſeine Kunſt unabweisbare Miſſion. An der Spitze einer bedeutenden Kunſtgenoſſenſchaft, — in der Stadt, von wo der unausgeſetzte Fremdenbeſuch die Wirkungen der Bühne weithin zu verbreiten vermag — ließ ſich hoffen: durch Wiederherſtellung der künſtleriſchen Praxis im Sinne der großen Schulen, auf den allgemeinen deutſchen Kunſtzuſtand anregenden Einfluß zu üben. Eduard Devrient gab deshalb ſeine Heimath und eine lebenslängliche Anſtellung auf, ſetzte, gegen den ehrenden lebhaften Widerſtand des Königs von Preußen, ſeine Entlaſſung, nach fünfundzwanzigjähriger Dienſtzeit, durch, und trat die Oberregie in Dresden im Juni 1844 an.

Der Anfang übertraf die Erwartungen. Nach den erſten Vorſtellungen ſchon*), in denen ſich der unwiderſtehliche Reiz einer geſammelten und geregelten Totalwirkung geltend machte, waren Publicum und Kunſtgenoſſen dem neuen Führer gewonnen. Die Herausforderung des künſtleriſchen Eifers fand auch hier wieder das wärmſte Entgegenkommen, bereitwillige Thätigkeit; das am ſchnellſten begeiſterte Damenperſonal, Marie Bayer und Franziska Berg an ihrer Spitze, erklärte ſich zu Schülerinnen des neuen Führers und es eröffneten ſich heitre Ausſichten auf ein ſchön verſtändigtes Kunſtleben.

---

*) Tartüffe, Nathan, Julius Cäſar.

Nur die Matadore, deren Glanz ſich von der Iſolirung nährt, ſahen es ungern, daß die Ebene ſich im Antheil des Publicums zu den Bergen hob.

Bald wuchſen die Differenzen zwiſchen beiden Brüdern Devrient. Eduard war verpflichtet das Geſammtintereſſe zu wahren, Emil vertrat unverhohlen das moderne, virtuoſe Sonderintereſſe. Die Principien der alten und der neuen Kunſt ſtellten ſich hier, in zwei Brüdern perſönlich geworden, feindlich gegenüber.

Der Kampf brauchte nicht völlig zwei Jahre um entſchieden zu ſein.

Einen Compromiß mit den perſönlichen Intereſſen eines einzelnen Mitgliedes — und wären es auch die des Gefeierteſten und die eines Bruders — durfte Eduard nicht eingehen, eben ſo wenig durfte er den Aufforderungen ſeiner Freunde folgen und den gerechten Kampf gegen den, alle Rückſicht verſchlingenden Dämon der Künſtlerſelbſtſucht durchführen, weil der, den dieſer Dämon ergriffen hatte, der Bruder war.

Alle Ausgleichbemühungen Lüttichau's waren vergeblich, Eduard Devrient legte im Februar 1846 die Oberregie nieder, zog ſich auf ſeine Schauſpielerthätigkeit und das ihm aufgedrungene nominelle Amt eines dramaturgiſchen Beirathes zurück.

Der König hatte, unter Bedauern dieſes Vorganges, die wunderliche Verfügung erlaſſen: die techniſche Leitung des Hoftheaters ſolle ganz in Eduard Devrient's

Weiſe fortgeführt werden. — Sie blieb in den Händen der Regie, bis durch Emil Devrient's Bemühungen 1847 der ihm befreundete Karl Gutzkow als Dramaturg angeſtellt wurde.

Dieſer begann ſeine Thätigkeit mit der erſten Aufführung ſeines Trauerſpiels „Uriel Acoſta" in glänzender Weiſe, auch die ſeiner Bearbeitung von Shakeſpeare's „Coriolan" brachte ſeine Leitung zu großer Wirkung.

Der Einfluß des geiſtreichen Dramatikers erwies ſich als anregend und befeuernd, wenngleich den Künſtlern nicht entging, daß Gutzkow weniger auf die Naturwahrheit in den darzuſtellenden Zuſtänden hielt, als auf die Senſation, welche der Darſteller beim Publicum erregte. Wie ſeine Stücke auf den Effect gemacht waren, ſo wollte er auch die Leiſtungen der Schauſpielkunſt. Die moderne Virtuoſität fand an ihm ihren Vertheidiger. Er verlangte im redneriſchen Vortrag — und zeigte dies beim Vorleſen ſelber — eine geſangreiche, vielfach geſchwungene Declamation, mit outrirten, durchaus nicht der Natur entnommenen Tonfällen und ſo argen Schlußdehnungen, als die Wiener Declamationsmanier noch nie gewagt. Wenn er längere Zeit im Amte geblieben und zu mehr Autorität gelangt wäre, würde er, trotz der anregenden Bewegung, welche er in die künſtleriſche Thätigkeit brachte, doch dahin gewirkt haben: die Natur in den Darſtellungen der Dresdner Kunſtgenoſſenſchaft, auf welche Tieck, und deſſen Anhänger Eduard Devrient, ſo dringend gehalten — zu verfälſchen und ſo der Kunſtanſtalt ſchädlich zu werden. Er gewann darüber zunächſt keinen rechten Boden im Vertrauen der Kunſtgenoſſenſchaft und verlor den wenigen, als er ſich nicht enthalten konnte auch den alten Fehler zu begeben: Zeitungsartikel über das Theater, das er leitete, zu ſchreiben.

Mißliebig war er in dem Hofkreiſe ohnedies, ſeiner früheren publiciſtiſchen Wirkſamkeit wegen, und ſo bedurfte es nur einer Gelegenheit ihn von der Stelle — die ihm übrigens in ihrer Beengung keineswegs zuſagte — zu entfernen. Die Gelegenheit kam mit dem Aufſtande im Mai 1849.

In den Dienſtverträgen der Künſtler war — wie in denen der meiſten Hof- und Stadttheater — unter verſchiedenen Berechtigungen zum Schluß des Theaters und zur Auflöſung der Verträge, auch Brand und Aufſtand angegeben. Der Aufſtand hatte allerdings acht Tage lang das Theater geſchloſſen, ein Brand hatte das alte Opernhaus und damit die geſammte Theatergarderobe verzehrt; das Zutreffen des Wortlautes der Verträge veranlaßte nun den General-Director von Lüttichau alle nicht lebenslänglichen Verträge aufzulöſen, Gutzkow's voran. Die Künſtler und Künſtlerinnen wurden dann ſämmtlich mit herabgeſetztem Gehalte — den ſie ſich im Drange der Zeiten wohl gefallen laſſen mußten — wieder angeſtellt, um dann nach 29 Tagen die Vorſtellungen wieder zu beginnen. Durch dieſe Finanzſpeculation machten die Gehaltabzüge die Wiederherſtellung der Garderobe zum Theil bezahlt.

In Gutzkow's Platz wurde der junge Dr. Pabſt, — bis dahin Hauslehrer im Hauſe des General-Directors — allmälig eingeführt. Er bewarb ſich um ſeine dramaturgiſchen Sporen durch Herrichtung und Aufführung von Shakeſpeare's „Cymbeline“ und „Antonius und Cleopatra“, an deren Geſtaltung die erſten Darſteller das Beſte thun mußten. Immerhin war dies nicht genug, um dieſen Gedichten des großen Meiſters zu wirklichem Eindruck auf der deutſchen Bühne zu verhelfen.

Der Stand der Dresdner Kunſtgenoſſenſchaft war beim Eintritt in die Mitte des Jahrhunderts der Art, daß ſich das Größte damit hätte ausrichten laſſen. Neben Emil Devrient wurden zumeiſt ausgezeichnet: Marie Bayer, die einen immer gewinnenden und wohlthuenden Eindruck ſchöner Weiblichkeit machte, auch wo ſie den Zuſchauer nicht in die letzten Tiefen der Rolle führte. Emilia Galotti, Judith in „Acoſta“, Elmire in „Tartüffe“, Recha bezeichneten ihre Sphäre. Franziska Berg, in Heldenmüttern wie Volumnia, in älteren gehaltenen Charakterrollen wie Marquiſe von Maintenon höchſt achtenswerth. Eduard Devrient, deſſen Thätigkeit im Charakterfache jetzt von den Rollen des Nathan, Menenius, Erbförſter, Vetter, Riccaut

u. ſ. w. bezeichnet wurde. Die früher ſchon genannten Talente*) ſtanden noch in voller Kraft.

Im Jahre 1852 wurde Eduard Devrient zur Reorganiſation und Direction des Karlsruher Hoftheaters berufen, gab zum zweitenmale eine lebenslängliche Anſtellung auf, um abermals zu verſuchen, ſeiner Kunſt in umfaſſender Weiſe nützlich zu werden. Er beſchloß ſeine Schauſpielerlaufbahn in der Rolle des Nathan, von Publicum und Kunſtgenoſſen auf das Glänzendſte verabſchiedet.

Emil Devrient ſtand zu dieſer Zeit auf dem Gipfel ſeines Ruhmes, ſeiner Beliebtheit, von der ganzen Theaterjournaliſtik geprieſen. Er hatte ſein Rollenfach wenig nach den Helden zu, mit Tell, Coriolan u. ſ. f. erweitert, weſentlich war er in dem der jugendlichen und edlen Repräſentationsrollen verblieben, ohne daß eine Abnahme jugendlicher Erſcheinung und Anmuth, jugendlicher Stimmbiegung bemerkbar geweſen wäre; ohne daß ſolche auf ein Jahrzehnt hinaus in Ausſicht ſtanden. Emil Devrient ſollte das erſte deutſche Beiſpiel von der Erhaltung der Jugendlichkeit geben, die man an franzöſiſchen Talenten, wie Fleury und Firmin, ſo lange geprieſen hatte**). Der ſchauſpieleriſche Ehrgeiz, welcher ſein Leben vollſtändig beherrſchte, ließ ihn jede Sorg-

---

*) S. 112.

**) Und er blieb ſo bis zu ſeinem Rücktritte i. J. 1868, falt, jede Entbehrung, welche dieſes Reſultat erforderte, ebenſo willig bringen, wie er ſich unermüdlichen Studien und Uebungen unterzog, um ſeine Stimme und Sprache, ſeine Darſtellungseffecte bei unverändertem Schliff zu erhalten. Hierin und nicht in Anderem hätten ſeine jüngeren Kunſtgenoſſen ihm nachahmen ſollen. Muſterhaft waren ſeine täglichen Privatſtudien, muſterhaft ſeine Genauigkeit bei allen Proben.

Sein Gaſtſpielrepertoir beſtand aus: Hamlet, Poſa, Taſſo, Acoſta, Tell, Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelſtab“, Bolingbroke, Majoratserbe, Landwirth, Rubens in Madrid, Richard Wandrer, Memoiren des Teufels. Die Verſuche, die er zur Erweiterung dieſes Repertoirs, nach dem charakteriſtiſchen und älteren Fache zu, mit Wallenſtein und Lear gemacht, waren mißlungen. So blieb er mit den nämlichen Rollen dennoch in den meiſten Städten wiederholentlich willkommen, hochgeehrt, reich belohnt; kein deutſcher Gaſtſpieler hat den Beifall ſo dauernd an ſeine Erſcheinung gefeſſelt.

Er war, wie wir geſehen, der weſentliche Träger der deutſchen Theaterunternehmung, welche 1852 und 53 in London zum erſten Male deutſche Schauſpielkunſt — im Gegenſatze zu der ausſchweifenden engliſchen — zu Ehren brachte. Er war der erſte Schau-

---

bis in ſein fünfundſechszigſtes Jahr der bewunderte Liebling der Frauenwelt.

ſpieler, welcher, — lediglich für Auszeichnung in ſeiner Kunſt — Orden erhielt*).

Emil Devrient hat unzweifelhaft der deutſchen Schauſpielkunſt die größten Ehren erworben: wie ſehr wäre zu wünſchen, daß er auch auf ihr inneres Gedeihen durch Erhaltung des reinen Beiſpiels ſeiner erſten Künſtlerperiode vorleuchtend gewirkt hätte!

Aber es konnte nicht ausbleiben, daß das Gaſtſpielen, welches oft zu halben Jahren — weiterhin noch länger — ihn von der wenigen heimiſchen Thätigkeit abzog, ſeine Gedanken aber das ganze Jahr beſchäftigte, auf ſeine künſtleriſche Individualität denſelben nachtheiligen Einfluß ausüben mußte, welchen alle Gaſtſpiel-Talente vor ihm erlitten hatten. Unbefangene, volle Hingebung an das Kunſtobject iſt unter ſolchen Umſtänden nicht zu bewahren, die Berechnung des äußeren Reſultates muß an deren Stelle treten. Verſtärkte Effecte, Abſichtlichkeiten und imponirende Prätenſion, Abſonderung vom Enſemble, Manieren, — unter denen die Dehnung und Tonſchwingung bei den Schlußcadenzen der Reden ſich hervorthat — mußten ſich einſchleichen und das innere Leben der Rollen beeinträchtigen.

Daß Beifalls- und Vortheilsberechnung der Wurm in der ſchönen Blüthe von Emil Devrient's Talente geworden war, ging deutlich aus dem Umſtande hervor, daß alle Scenen, in denen Applaus unmöglich, von ihm mit ſeinem Maße, beſcheidner Natur, meiſterhaft klar und frappant in allen pſychologiſchen Uebergängen durchgeführt wurden, daß aber da, wo die Beifalls-Aeußerungen des Publicums irgend herauszufordern waren, jene abſichtliche Berechnung mit allen herkömmlichen Künſten auftrat.

---

*) Herzog Ernſt von Coburg-Gotha war der erſte Fürſt, der das Herkommen durchbrach, welches bisher die Schauſpielkunſt von dieſer Auszeichnung ausgeſchloſſen hatte.

Wie aber erfahrungsmäßig ein Künſtler dem großen Publicum erſt recht gefällt, wenn er ſich Manieren angeeignet hat, welche herausfordernd hervortreten, ſo hatte Emil Devrient in dieſer ſeiner zweiten Periode unvergleichlich mehr Beifall, als in ſeiner reineren erſten, aber in der höhern Schicht des Urtheils und Geſchmackes büßte er ein. In Berlin und Wien fanden bald ſeine Gaſtrollen nur bei den Privatunternehmern Platz, von den Hoftheatern waren es nur die von Schwerin, Weimar, Coburg und Darmſtadt, wo er wiederholt geſehen wurde; die Stadttheater blieben die Stätten ſeines Beifalls und Gewinns. Daher kam es, daß er je länger je mehr die unbedeutendere Hälfte ſeines Repertoirs vorführte und an unzähligen Vorſtellungen von Nichtigkeiten wie „Richard Wanderer" und „Memoiren des Teufels" ſein Talent vergeudete, um ſich den Forderungen des Marktes zu bequemen.

Die reiche Ernte aber an Beifall und Geld, welche ſeine Gaſtſpiele eintrugen, die ſouveräne und exempte Stellung, die er ſich verſchafft hatte, erſchien ſeinen Kunſtgenoſſen ſo begehrenswerth, daß man nicht nur ſeine Manieren nachzuahmen ſuchte, um ſeinen Beifall zu theilen, ſondern noch mehr ſeine Abſonderung vom Geſammtintereſſe, ſein auf ſich ſelbſt Beſtehen. Alle nach ihm emporkommenden epochemachenden Talente haben getrachtet ſeinen Gaſtſpielſpuren, ſeiner Virtuoſeniſolirung zu folgen. Der gefeierteſte Künſtler der bisherigen Theatergeſchichte hat das virtuoſe Sonderintereſſe ſiegreich eingeſetzt.

Freilich würden keine andern, als die Verhältniſſe des Dresdner Hoftheaters, das Emporwuchern des Matadorweſens ſo begünſtigt haben, weil die Naturen hier darauf angelegt waren ſich viel gefallen zu laſſen und weil dem Hofe mehr daran lag, einzelne glänzende Talente, als ein gutes Theater zu haben.

Indeſſen darf dem, allen Künſten ſo wohlgeſinnten Dresdner Hofe ein beſonderer Vorwurf daraus nicht gemacht werden, die äußerliche Auffaſſung von der dramatiſchen Kunſt herrſchte ja bei allen Höfen und war eine weſentliche Urſache der mangelhaften Entwicklung unſrer Schauſpielkunſt. Die Bedeutung des Theaters war ſeit Joſeph II. von keinem Fürſten mit Ernſt und Ueberzeugung anerkannt worden. Selbſt Karl Auguſt von Weimar hatte, bei ſeinem entſchieden franzöſiſchen Geſchmack, den Unternehmungen der beiden größten deutſchen Dichter auf ſeiner Bühne nur nicht grade wehren mögen. Wie er aber ſchließlich doch ſich Goethe's Direction entledigt, was er danach geſchehen ließ, zieht den Ernſt der fürſtlichen Intention in bittere Zweifel.

Um ſo glänzender tritt, auf der Grenze der vorliegenden Periode, das Beiſpiel eines jungen Fürſten auf, der die würdigſten Kunſtzwecke ehrte und deſſen edler Wille grade einem Theater zu gute kommen ſollte, das durch eine Kette von ungünſtigen Umſtänden in Verfall, wie kein anderes, gerathen war. Das Karlsruher Hoftheater, das hier gemeint iſt, war 1831, durch Auflöſung des berathenden künſtleriſchen Comité, des letzten Reſtes der Joſephiniſch-Dalberg'ſchen Tradition beraubt worden und dem letzten Präſidenten des dirigirenden Comité — dem Freiherrn von Auffenberg — folgte ein Intendant mit ſummariſcher Machtvollkommenheit in der Perſon des Grafen Leiningen von Neudenau, der denn auch die ſpecielle künſtleriſche Leitung ſofort an ſich nahm. Er war ein kunſtſinniger, enthuſiaſtiſcher junger Cavalier, und was Luſt und Eifer eines vornehmen Dilettanten bei der Leitung einer Bühne nützen können, iſt der Karlsruher durch Graf Leiningen zu Theil geworden; ſeine Intendanz bezeichnet die zeitherig beſte Periode dieſer Bühne. Er ſteigerte das Repertoir an poetiſchem Gehalte, das theilweis erleſene Kunſtperſonal*) — dem freilich 1834 der beliebte, von Berlin her vielbeſprochene Komiker Wurm durch den Tod entzogen wurde — gewann 1835 durch Karl Devrient's Eintritt und durch das Heranblühen der jungen liebenswürdigen Luiſe Neumann (1837) erneute Anziehungskraft. Aber der wohlmeinendſte Eifer des Intendanten: die Kunſtleiſtungen auf's Höchſte auszubringen, ſein Beſuch aller Proben, die kleinlichſte Sorgfalt für alle Details brachte den Grafen von Leiningen in die üble Lage: die Lücken und Mängel ſeiner Kenntniß und Anordnungsfähigkeit bloßzulegen.

Sein Beiſpiel machte den Unterſchied zwiſchen dem Kunſtkenner und dem Sachverſtändigen recht deutlich: der Erſtere kann mit ſcharfem Urtheil und feinem Geſchmack erkennen: was gelungen, was verfehlt an einer Kunſtproduction ſei, vermag auch vielleicht — was ſchon ſelten iſt — eine beſtimmte Vorſtellung ſich zu bilden, wie die vollendete Arbeit ausſehen ſoll, aber er wird, aus Mangel an praktiſcher Arbeitserfahrung, die Mittel und Wege nicht richtig anzugeben vermögen, die überall den Mängeln abhelfen.

Da dem jungen eifrigen Intendanten die gemächliche wenn auch ſehr geregelte Regieführung des ſogenannten dicken Meyer wenig ſympathiſch war, Karl

---

*) IV. Bd. S. 58 u. f.

Devrient die Arbeit und Verantwortung dieſes Amtes ablehnte, ſo ſuchte der Graf unter der Hand bei Dieſem und Anderen Rathſchläge und Auskunft, die dann in der Ausführung oft ihren Werth verloren, den Chef bloßſtellten und ihn in ein falſches Verhältniß zu ſeinen Vertrauten brachten, aus dem er dann ſelten ſeine Autorität unverletzt und richtig zu retten vermochte. Denner, der correcteſte und durchgebildeteſte Künſtler des Perſonals, vergaß ſich 1837 in einem halböffentlichen Locale ſo weit — wie damals Schreyvogel*) — den Verſtand ſeines Chefs in Abrede zu ſtellen. Graf Leiningen ſtrengte eine Ehrenkränkungsklage gegen ihn an und als dieſe reſultatlos blieb, erlangte er den Hofbefehl, daß Denner Jahr und Tag das Theater nicht betreten durfte; wodurch dann Inſtitut, Publicum, Hof und zuletzt der Intendant mehr geſtraft waren, als der Künſtler. Eine andere Differenz ſchloß mit der vorzeitigen Penſionirung der als Soubrette trefflichen Frau Sebring 1840, die noch in älteren Rollenfächern dem Theater von großem Werthe geweſen wäre. Zuletzt ſcheiterte auch das faſt vertrauliche Verhältniß zu Karl Devrient an — deſſen Schnurrbart, der ſchon mehrmals Anlaß zu Differenzen gegeben. Der Künſtler glaubte ſich erlauben zu dürfen mit Raſirung des Bartes, für die Rolle des armen Poeten, den Grafen bis zum letzten Augenblicke neckend hinzuhalten; dieſer vermied es nicht ſeine Stellung einem heftigen Wortwechſel in der Garderobe Preis zu geben, der die Vorſtellung ſtörte und Karl Devrient 1839 vermochte ſeine Entlaſſung zu nehmen.

---

*) IV. Bd. S. 92.

In demſelben Jahre veranlaßte eine Finanzfrage den Rücktritt des Grafen von Leiningen. Die Intendanz wurde nun vier Jahre lang von dem wohlwollenden Baron von Gemmingen*), dann wieder vom Dichter „von Auffenberg“ geführt.

Das Repertoir büßte in dieſer Periode wieder an Würde ein, die italieniſche Oper und die Wiener Poſſe beſtimmten je länger je mehr ſeinen Charakter.

An Karl Devrient's Stelle war Deſſoir getreten, der in Breslau und Peſth die Aufmerkſamkeit der Theaterwelt gewonnen hatte und bis zu ſeiner Berufung nach Berlin (1849) hier ſeine bedeutende Entwicklung nahm. Auch in Führung der Regie wirkte er Gutes, ohne durchgreifende Erfolge erzielen zu können. Luiſe Neumann, die ſich in naiven und graziöſen Rollen auf das Erfreulichſte ausgebildet hatte, wurde 1839 nach Wien berufen, ihre Stelle nahm Marie Hermanni vielverheißend ein, aber 1842 entzog ihre Verheirathung ſie der Bühne. Eine zweite Tochter der

---

*) Sohn des Verfaſſers vom Schauſpiele: „Der deutſche Hausvater“ u. a.

Frau Haitzinger, Adolphine Neumann, zeigte wenig Talent, ſtarb früh, dagegen wurde Luiſe Krauth*) bald ein Liebling des Publicums. Frau Haitzinger, welche mit der ganzen Wirkung ihres immer friſchen Talentes in das ältere charakteriſtiſche Rollenfach eingetreten war, ging leider 1846 auch an das Burgtheater verloren; Tod und Alter ſchwächten den älteren Perſonalbeſtand, dagegen machte Denner mit dem ganzen Erfolge ſeines feinen Talentes ſeinen Uebergang in das ältere Charakterfach, und in dem jungen Mayerhofer entwickelte ſich ein vielſeitiges, lebensvolles Talent, dem nur mehr ſtraffe Zucht zu wünſchen geweſen wäre, als der gewohnheitsmäßige Betrieb der künſtleriſchen Arbeit hier bewirkte.

Und jetzt trat die Unglücksperiode dieſer Bühne ein.

Das Theater brannte im Februar 1847 ab, 62 Menſchen verloren dabei das Leben, die Bühne machte große materielle Einbuße und mußte zunächſt wieder in das Orangeriehaus zurückverlegt werden, das die Wiege des Karlsruher Theaterlebens geweſen**), die beginnenden politiſchen Beunruhigungen des Landes ließen den Hof alle Maßregeln und Geldverwilligungen zur Wiederherſtellung der Theaterzuſtände zurückhalten.

---

*) 1843 engagirt, 1847 mit dem Schauſpieler Schönfeld verheirathet.

**) III. Bd. S. 108.

Auffenberg's Mangel an Haltung beim Ausbruch des Aufſtandes entfernte ihn 1849 von der Intendanz; ihm folgte Baron von Tſchudy, deſſen vollſtändige Unfähigkeit zu dieſem Poſten die Verwirrung und den Verfall natürlich vergrößerte. Die von den Zeitumſtänden gebotene Geldeinſchränkung führte eine Reduction der Gehalte herbei und ließ das durch den Brand herabgekommene Inventarium immer mehr zu Grunde gehen. Deſſoir hatte 1848 die Regie niedergelegt und verließ im folgenden Jahre Karlsruhe; neu hinzutretende Talente, wie Marie Fürſt, Braunhofer u. a., verblieben dem Perſonale nur kurze Zeit, Frau Gervais und Labes wurden 1850 penſionirt, Denner ebenſo und ſtarb bald darauf. Keine feſte kundige Hand half dieſer künſtleriſchen Verarmung ab. Fiſcher, als Schauſpieler nicht von Bedeutung, aber ein Mann von Kenntniß, Erfahrung und Rührigkeit, hatte zwar die Schauſpielregie von Deſſoir übernommen, legte ſie aber, überdrüſſig vergeblichen Bemühens bei ſolchen Verhältniſſen, ſchon vor Ende 1850 wieder nieder. Ein Dr. Oldenburg wurde nun als Dramaturg und Regiſſeur angeſtellt, aber als unfähig 1851 wieder entlaſſen. Jetzt wurden dem talentvollen jungen Mayerhofer die Zügel in die Hand gegeben, der leider für die Leitung weder Bildung noch Charakter, weder Sorgfalt noch perſönliche Haltung beſaß, und als 1851 Baron Tſchudy ſtarb und ſeine Stelle einſtweilen dem

Rechnungsbeamten übertragen wurde, trat eine vollſtändige Auflöſung ein, in welcher ein Jeder zugriff, um ſich eine Stellung zu verſchaffen, bevor Ordnung und Zucht wieder eintreten mochten. Im Bierhausconvente wurden die Rollen vertheilt und ſonſtige Kunſtintereſſen erledigt, und der Ton dieſer Verhandlungen natürlich in die weitere Bühnenthätigkeit verpflanzt.

Die ſchwere Erkrankung des Großherzogs Leopold, wie ſeines Thronerben drängten alle Theaterangelegenheiten in den Hintergrund der Hofintereſſen und ſo kam es, daß binnen fünf Jahren ein geachtetes und blühendes Theater äußerlich wie innerlich zu Grunde gerichtet wurde.

Als 1852 der Prinz Friedrich die Regentſchaft antrat, entſchied ſein grades und ſichres Urtheil bald, was dieſem Zuſtande und überhaupt dem Theater noththue, ſachverſtändige Leitung. Er brach deshalb mit der Hof-Tradition und berief zur Leitung ſeines Hoftheaters den bürgerlichen Schauſpieler Eduard Devrient, deſſen Oberregie in Dresden und deſſen Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt ihn ſeinem Vertrauen empfohlen hatten.

Er erklärte ſich einverſtanden mit den Ueberzeugungen, welche Devrient von der Bedeutung und Beſtimmung der Bühne in ſeinen Schriften ausgeſprochen, er adoptirte die Grundſätze, welche derſelbe für die Durchführung einer wirkſamen Direction aufſtellte, und gab ihm Vollmacht zu einer vollſtändigen Reorganiſation ſeines Hoftheaters in Verwaltung, künſtleriſcher Thätigkeit und Zucht. Um die artiſtiſche Leitung aus der zweifelhaften Competenz zu befreien, an welcher ſie bisher überall — ſelbſt in Wien — gekrankt, ließ der Regent ein eignes Statut, nach Angabe Ed. Devrient's, ausfertigen, welches den Umfang der Befugniſſe der künſtleriſchen Direction, gegenüber der obern Adminiſtrations- und Recursbehörde, ausführlich präciſirte und ſie ſo gegen jeden Eingriff ſchützen ſollte.

Kein deutſcher Fürſt hatte bisher entſchiedener als Friedrich von Baden dem Willen Kaiſer Joſeph's II. ſich angeſchloſſen: daß ſein Theater „zur Verbreitung des guten Geſchmack's, zur Veredlung der Sitten“ wirken, damit den höheren Culturanſtalten des Staates ſich anſchließen ſolle; daß die Kunſt künſtleriſcher Führung bedürfe; und keiner hatte bis jetzt die Aufrichtigkeit ſeines Willens durch eine ſo zuverläſſige Gründung der künſtleriſchen Direction dargethan.

Das Außerordentliche dieſer kunſtgeſchichtlichen Erſcheinung mußte dem neuen Director eine weit über ſeine nächſte Amtsverpflichtung hinausreichende Verantwortung auferlegen; das Karlsruher Hoftheater hatte nun zu erweiſen: ob der deutſche Schauſpielerſtand — ſobald ihm alle zu ſeinem Gedeihen geforderten Bedingungen erfüllt werden — wirklich leiſten werde, was die Nation von ihm zu fordern habe.

Eduard Devrient trat die Direction im October 1852 an und eröffnete das neue, von *Hübſch* erbaute Theater am 17. Mai 1853 mit einem Prologe, der das neue Theater aus Brand und Krieg erſtanden zeigte, und mit Schiller's „Jungfrau von Orleans"*). Zum Glück fand die gewaltige Aufgabe: ein neues Theater aus lauter zertrümmerten Zuſtänden zu erbauen, einen unſchätzbaren Vortheil grade in dieſer Schwierigkeit. Wo Alles neu werden muß, braucht man Altes nicht zu ſchonen, nicht in den Neubau wieder einzuſchleppen. Das ganze Kunſtleben mit allem Zubehör konnte nach einer einigen Ueberzeugung übereinſtimmend hergeſtellt, die künſtleriſche Praxis nach neuen Dienſtregeln eingeführt, ſämmtliche Stücke des Repertoirs nach *einem* Sinne neu eingerichtet und ſtudirt werden. Die vergangenen Unglücksjahre konnten ſo zum Glück für Karlsruhe ausſchlagen, und eine Einheitlichkeit des Geiſtes in den Darſtellungen raſch herbeiführen, die unter gewöhnlichen Umſtänden die längſte Zeit gebraucht hätte.

Und wieder bewahrheitete ſich hier, was Immermann von ſeinem Kunſtperſonale in Düſſeldorf ausſagte**). Auch die, auf mancherlei falſche Bahnen gerathenen Karlsruher Schauſpieler wurden ſogleich wieder andere Weſen, ſobald würdige Aufgaben, gemeinſame Anſtrengungen für edle Ziele ihnen zugemuthet wurden. Ein reinigender Luftſtrom war es, den der friſche fröhliche Arbeitstrieb in der, durch neue Kräfte ergänzten Kunſtgenoſſenſchaft erzeugte und ſie in Achtung und Vertrauen um ihren Führer ſammelte, der nichts als der erſte unter Gleichen ſein, des Amtes des Komödiantenmeiſters der alten Zeit warten wollte.

---

*) Am 20. für die Oper mit Gluck's „Armida".

**) IV. Bd. S. 282—83.

So konnte man mit froher Hoffnung das Kunſtleben der alten Schulen wieder aufleben ſehen, wennſchon an einer Bühne, die entlegen und nicht erſten Ranges war. Der eigenthümliche Vorzug trat dabei wieder hervor, welchen deutſche Kunſt aus der Vielheit ſeiner Fürſten zieht. An mächtigen Höfen und in großen Städten ſehen wir den Geiſt der guten Sache nur zu oft niedergehalten, aber an irgend einer beſcheideneren Stätte, unter dem Schutz eines weniger mächtigen Hofes, findet der Kunſtgeiſt immer wieder eine Zuflucht und vermag wenigſtens ſtill den goldenen Faden fortzuſpinnen, der durch das Gewebe der Zeiten hindurch von ſeinem Fortbeſtehen Zeugniß giebt.

Wie heilbringend aber für den geſammten Kunſtzuſtand der feſte Beſtand eines künſtleriſchen Syſtems an einer tonangebenden Bühne wirkt, um wie viel gefahrloſer da die Schwankungen im Wechſel der Perſonen und Zeiten überwunden werden, das läßt ſich in dieſer Periode am Wiener Hofburgtheater beobachten.

Zu Schreyvogel's Nachfolger wurde der Profeſſor Deinhardſtein ernannt, der einige beliebte Stücke untergeordneten Geiſtes geſchrieben hatte: „Hans Sachs“, „Garrick in Briſtol“ u. ſ. w. Er wurde um eine Rangſtufe höher als Schreyvogel geſtellt und als Vicedirector und wirklicher Regierungsrath ſcheinbar zu größerer Selbſtändigkeit des Verfahrens befähigt. Indeſſen lag es weder in Deinhardſtein's Naturell noch Abſicht: durch Verſuche zur Abſtellung von alten Mißſtänden, durch Einhaltung von Schreyvogel's energiſchem Regimente ſich bei der Kunſtgenoſſenſchaft und nach oben hin unangenehm zu machen. Er neigte nicht zum Martyrium ſeines Vorgängers. Dennoch war in den nächſten Jahren die Veränderung am Kunſtleben des Burgtheaters noch nicht auffallend.

Der unſchätzbare Werth des naturgemäßen Syſtems künſtleriſcher Direction machte die Schwächen des zeitweiligen Führers nicht ſo verderblich und nicht ſo auffallend, als dies bei einem Wechſel kunſtfremder und abſoluter Intendanten der Fall iſt. Das geſchloſſene Enſemble trefflicher, ſeit langer Zeit eingeſpielter und unter einander genau verſtändigter Talente ließ nicht ſo bald Schwankungen im Total der Darſtellungen zu; und dies umſoweniger, als das Burgtheater das ſo glücklich eingefahrene Geleiſe ſeines Repertoirs zu verlaſſen nicht geeignet war. Außerordentliche Unternehmungen, wie ſie in dieſer Periode in Düſſeldorf, in Berlin u. ſ. w. der Schauſpielkunſt neue Impulſe gaben, lagen nicht in Geiſt und Stellung des Burgtheaters; zum Experimentiren waren die Dinge hier nicht angethan. Die Kunſtgeſchichte hat daher vom Burgtheater, ſeit es durch Schreyvogel in ſeiner glücklichen Stellung ſich conſolidirt hatte, wenig Beſonderes zu berichten, es blieb dort beim Alten, aber im guten Sinne.

Der vorherrſchend conſervative Geiſt dieſer Bühne, welcher die Veteranen lange in der Kunſtgenoſſenſchaft erhielt, war allerdings dem Aufkommen jüngerer Talente mehr hinderlich, als dem Inſtitute zu ſeiner Erfriſchung dienlich, dagegen wurde dadurch die Achtung vor der gemeinſamen Haltung und Abtonung viel ſichrer bewahrt, als dies an allen anderen Bühnen der Fall, und die jüngeren Talente gewannen Zeit in die Fußtapfen der älteren zu treten*). Coſtenoble, der im letzten Stadium ſeiner Laufbahn an Feinheit des Humors und der gemüthlichen Charakteriſtik ſehr gewonnen hatte, ſtarb 1837, aber ſchon hatte Karl Laroche ſeit vier Jahren dieſelben Eigenſchaften an ſich auf das Wohlthuendſte ausgebildet. In ernſten Charakterrollen blieb er freilich meiſt hinter der Aufgabe zurück, dies führte 1838 Marr's Berufung herbei, die indeſſen in ſechs Jahren dem Künſtler nicht ganz befriedigende Reſultate brachte*). Korn hatte ſeinen von Roſe ihm überkommenen eleganten Humor auf die Geſtalten herbſülicher Liebenswürdigkeit des Luſtſpiels übertragen, die Bauernfeld und andere Wiener Dichter für ihn zurechtlegten. Fichtner trat die Erbſchaft ſeiner jugendlich jovialen Rollen mit reicher und anmuthiger Erfindungskraft an; aber, wie ſein Vorgänger, im Trauerſpiele auf ſehr bedingte Wirkungen angewieſen. Wilhelmi hielt in unverrückter Tüchtigkeit noch die ganze Periode aus. Anſchütz weit darüber hinaus in unverwelklicher Friſche der herzerſchütternden Sprache, der unverwüſtlichen Ausdauer und — des unerſättlichen Beifalldurſtes ſeiner volltönenden Declamationsdehnungen. Ludwig Löwe, in voller Blüthe der Manneskraft und munterer Friſche, fand in den, ganz aus Wiener Geſchmack hervorgegangenen Gedichten Halm's — in Parzival und Ingomar — ſeine Triumphe, auch Hebbel's Holofernes ſtellte ſpäter ſeine eigenthümliche Begabung ins hellſte Licht. 1846 wurde Beckmann's komiſche Kraft dem Perſonale gewonnen, 1848 die vielverſprechende Jugend Friedrich's Devrient, der leider durch leichtſinnige Haltung dieſe glückliche Stellung, wie alle anderen nachher, unhaltbar machte und die volle Entwicklung ſeiner Begabung ſo verſcherzte. Dem weiblichen Perſonale gehörte die unſtät gewordene Meiſterin Sophie Schröder von 1836 noch drei Jahre an, aber als ſie ſchied, war Julie Rettich ſchon fähig geworden für ſie einzutreten, während Frl. Enghaus 1840 mit imponirenden Mitteln für die heroiſche Seite des jugendlichen Faches eintrat. Frau Löwe, die Repräſentantin des höheren Geſellſchaftstones, blieb noch bis 1842 thätig, Karoline Müller, Thereſe Peche erhielten die anziehende Lebenswärme und Feinheit in den jugendlichen Fächern, welche in der humoriſtiſchen und naiven Färbung 1834 durch die Wildauer, 1839 durch Luiſe Neumann ſich verſtärkten. Das ältere charakteriſtiſche Fach gewann durch Frau Haitzinger 1846 energiſchen Humor. Ueberblickt man neben dieſen vorzüglichen Talenten die große Anzahl von beſcheideneren, meiſtens in zweiter Reihe ſtehenden, die Männer Herzfeld, Lukas, Rettich, Lußberger, die Damen Brede, Fichtner, Koberwein, Fournier, Piſtor u. A. m., ſo muß man erkennen, daß keine andere Bühne ihre Kunſtgenoſſenſchaft in ſolcher Vollſtändigkeit und in ſo ſorglich vorbereiteter Fortpflanzung ihres eigenthümlichen Geiſtes und Tones zu erhalten wußte.

---

*) Das Hofburgtheater zeigte hierin große Aehnlichkeit mit dem théâtre français, in ſeinen Nachtheilen und Vorzügen.

---

*) Darum ihn die Theilnahme an Schmidt's Unternehmung in Leipzig ergreifen ließ.

Allerdings gab die Geldmacht des Burgtheaters ihm die Möglichkeit: neue Talente heranzuziehen, bevor das betreffende Fach erledigt war und ſie ſo allmälig dem Enſemble zu aſſimiliren, aber andere erſte Hoftheater beſaßen dieſelben, vielleicht größere Mittel, ohne ſie ſo ſyſtematiſch zu benutzen. Die ſeit Kaiſer Joſeph's II. Stiftung ebenmäßig fortdauernde künſtleriſche Direction hatte dieſen conſervativen Geiſt zu einer Art von Inſtinct werden laſſen, der Hoch und Niedrig am Burgtheater leitete. Gegen ihn vermochte darum der Virtuoſenegoismus der Neuzeit nur wenig auszurichten, die altgewohnte künſtleriſche Zucht, der tiefeingelebte Gemeingeiſt wehrte ſein Eindringen ab, oder ſeine Vertreter ſchieden von ſelbſt wieder von dem für ſie unergiebigen Boden. Das Burgtheater konnte ſo bis zum Jahre 1850 hin, trotz ſeiner Schwankungen in der Direction, ſeinen ſeit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts feſtgeſtellten Charakter ſich erhalten*): Im idealen Drama ſtyllos, ungleich, theils proſaiſch, theils affectirt declamirend, dagegen in allen Stücken, die auf die Nachahmung der Wirklichkeit geſtellt ſind, natürlich, wahr, fein und beſcheiden. Das Burgtheater war in dieſer letzten Periode das einzige in Deutſchland, das noch eine eigenthümliche Gattung und einen beſtimmten Styl beſaß.

Geſichert durch ſolchen corporativen Zuſammenhalt, konnte die Kunſtthätigkeit des Burgtheaters auf der

---

*) ſ. IV. Bd. S. 85 u. f.

Bahn fortlaufen, die ihr die Cenſurrückſichten — die in den vierziger Jahren vornehmlich politiſch ängſtlich wurden —, der Geſchmack und die Bildungsrichtung des Publicums von jeher bezeichnet hatten; wenngleich die matter werdende Leitung auch die Production nothwendig matter werden ließ. Die trefflichſte Kunſtgenoſſenſchaft läßt an Spannkraft nach, ſieht ſie den Führer nicht in Spannung, und Deinhardſtein trieb die Gleichgültigkeit, ja die Nachläſſigkeit gegen ſein Amt ſo weit, daß er ſein Vergnügen am Vogelheerde in anſtößiger Weiſe ſeiner Pflicht vorzog. Das Repertoir gewann nicht an Würde, Werke von geiſtiger Bedeutung wurden lange zurückgehalten. Goethe's „Fauſt“ erſchien erſt 1839, von Shakeſpeare wenig, nur das Unanſtößige, Harmloſe; franzöſiſche Ueberſetzungen dagegen in Ueberfülle, auch wenn ſie anſtößig waren. Das gefährliche Inſtitut der vier- bis fünfköpfigen Regie mußte unter einem flauen Regimente immer gefährlicher werden, die Herrſchaft begann ſich zu zerſplittern und zu ſchwächen. Nun fing das Leben der Vorſtellungen an zu ſinken, der Styl des Burgtheaters blaßte ab, aus der Beſcheidenheit des Vortrages wurde Gleichgiltigkeit, aus der Leichtigkeit Nonchalance, Haupt- und Wendepunkte der Handlung, der Seelenzuſtände wurden mit theilnahmloſer Vornehmheit übergangen, ungewürdigt von Künſtlern und Publicum. Aber das Merkwürdige und Bezeichnende blieb, daß dies Ermatten nicht vereinzelt erſchien, ſondern allgemein, der gemeinſame Styl der Converſationsſtücke verlor an Spannung.

Auch die Finanzen fingen an zu kranken, der Hofzuſchuß von 50,000 Fl. reichte nicht mehr zu, das Inventarium war bedenklich herabgekommen; alte Uebelſtände des Haushaltes abzuſtellen fehlte es an Energie und Ausdauer, dieſer Zuſtand fing an auffallend zu werden; man dachte auf Veränderung.

Franz von Holbein's Direction in Hannover hatte ſich in Credit geſetzt, er wurde 1841 berufen, Deinhardſtein auf einen andern Poſten verſetzt. Die erwarteten finanziellen Verbeſſerungen wurden in der That durch den neuen Director erreicht, er brachte ein Deficit von 30,000 Fl. in vier Jahren ein, wandte 44,800 Fl. auf Ausſtattungsbedarf, um den Anſprüchen der Gegenwart nur einigermaßen zu genügen u. ſ. w.*). Der künſtleriſchen Thätigkeit aber wieder den Schwung der Schreyvogel'ſchen Zeit zu geben, vermochte Holbein doch nicht. Er war alt geworden, pedantiſch, ceremoniös, liebte in Frieden zu leben, wobei er denn freilich der Herkömmlichkeiten, perſönlichen Intereſſen und Coterien nicht Herr werden konnte. Er vermochte es nicht einmal zu hindern, daß die Zahl der Regiſſeure bis zu ſechſen wuchs*) und ſeiner Autorität über den Kopf; und als 1845 an die Stelle des Grafen Czernin der Graf von Dietrichſtein trat, der voll Eifer für die Herſtellung des vollen Glanzes des Burgtheaters war, an dem er ſeiner Zeit Theil gehabt hatte, da wandte ſich ihm zu, was Einfluß hatte oder ſuchte.

---

*) Holbein's Angaben.

Aber Graf Dietrichſtein verſchmähte es Partei zu machen, er wollte im Gegentheil allen Parteieinfluß ſprengen und machte i. J. 1847 deshalb ſogar den Verſuch alle entſcheidenden Fragen der künſtleriſchen Thätigkeit, Repertoir, Rollenvertheilung u. ſ. w. ohne Zuziehung des künſtleriſchen Directors noch der künſtleriſchen Vorſtände, ſouverain zu entſcheiden. Holbein hatte nur das Zuſehen. Es war dies ein vornehm dilettantiſches Experiment, das natürlich ſehr bald damit enden mußte: das Regiment wieder den geordneten Organen zurückzugeben. Der Vorgang aber bewies wieder: wie unſelbſtändig die Stellung des Directors am Hofburgtheater war und daß er ſchließlich nur ein Werkzeug des Oberſtkämmerers ſein ſollte, welches dieſer zeitweilig nach Belieben bei Seite ſtellen konnte. Der Mangel beſtimmt geordneter Competenz zeigte ſich hier und ſpäter in bedenklicher Weiſe.

---

*) Es waren Koberwein, Korn, Anſchütz, Löwe, Laroche und Fichtner, die immer noch in der Regiefunction ſich ablöſten. S. II. Bd. S. 405.

Indeſſen ſollten die ſtürmiſchen Jahre 48 und 49 der Geſchäftstüchtigkeit Holbein's noch die volle Genugthuung bringen, daß er allein, — Graf von Dietrichſtein zog ſich zurück — nicht nur das Burgtheater, ſondern auch das Kaiſerl. Operntheater durch alle Klippen hindurch ſteuerte.

Im Jahre 1850 wurde die Stelle des oberſten Directors durch den Oberſtkämmerer Grafen Lanckoroński wieder beſetzt, Holbein blieb bis zu ſeinem Tode 1853 ökonomiſcher Director, aber zur künſtleriſchen Leitung wurde eine jüngere, energiſche Kraft, in Dr. Heinrich Laube berufen.

Wie die Richtung ſeiner dramatiſchen Dichtungen erwarten ließ, griff er ſeine Aufgabe in ihrem Kerne an, er trat mitten in die künſtleriſche Arbeit der Proben, ging in Spannung und Anſtrengung Allen voran, er berichtigte, leitete, befeuerte mit andauernder Energie, oft waidmänniſch rauh, rückſichtslos, wohl auch grob, aber das Enſemble gewann wieder das alte Leben, die Periode der Abſpannung war überſtanden.

Laube griff eine Erneuerung und Erhebung des Repertoirs rüſtig an und wenn auch zu fürchten blieb, daß er der franzöſiſchen dramatiſchen Literatur mehr Einfluß geſtatten werde, als zum Gedeihen der deutſchen Kunſt wünſchenswerth war, ſo mochte dies theilweis durch ſeine unfreie Stellung, dem Geſchmack der Wiener vernehmen Welt gegenüber, zu entſchuldigen ſein, dagegen durfte man erwarten, daß er dem ernſten Drama, der claſſiſchen Poeſie mehr Raum ſchaffen werde, als ihr jemals in Wien geworden.

Neuerworbene Talente unterſtützten dies Vorhaben. Wenn Meixner weſentlich dem Luſtſpiele nützen ſollte, ſo trat Joſeph Wagner recht eigentlich für das Fach der jugendlichen Helden und als Nachfolger Löwe's ein, Bogumil Dawiſon aber mit einem epochemachenden charakteriſtiſchen Talente, das allein fähig war dem ernſten Drama Zugkraft zu geben.

Dawiſon war ein merkwürdiges Beiſpiel von Unternehmungskraft und biegſamer Production. Ein Pole von Geburt, israelitiſcher Abkunft, trat er 18 Jahre alt in die Warſchauer Theaterſchule und debütirte am 30. November 1837 auf der Bühne. 1840 kam er zum Lemberger Theater unter Graf Skarbeck, welcher ihm auch im nächſten Jahre die Mittel bot, eine Bildungsreiſe nach Paris zu machen. Unterwegs lernte er deutſches Theater in Wien kennen und ermaß den Spielraum, den das Repertoir deſſelben ſeinem Streben bot, im Vergleich zu den franzöſiſchen Luſtſpielen und Vaudevilles in polniſcher Ueberſetzung, die ihn bisher beſchäftigten. Zurückgekehrt erlangte er es abwechſelnd auch auf dem deutſchen Theater zu ſpielen; doch litt es ihn nicht dabei, er entfloh 1846 nach Deutſchland. Krank und mittellos und ohne Ausſicht in Berlin, fuhr er fort Deutſch zu lernen. Ludwig Schneider nahm ſich ſeiner an, empfahl ihn dem Director Maurice in Hamburg, der, im Herbſt 1847, ihn in der Rolle des Polen in „Der alte Student“ debütiren ließ und die Senſation, welche ſeine Erſcheinung erregte, durch eine geſchickte Folge von weiteren Verſuchen zu erhalten und die Ergiebigkeit des neuen Genies zu erweiſen verſtand. Dawiſon's Aneignung der deutſchen Sprache gelang ſeiner zähen Bemühung ſo wohl, daß er nach zwei Jahren ſchon am Wiener Burgtheater als Hamlet, Lord Harleigh u. ſ. w. gaſtiren und unter Holbein in den erſten deutſchen Künſtlerkreis eintreten konnte. Seine künſtleriſche Perſönlichkeit übte auch hier, durch ihre ſarmatiſche Fremdartigkeit, einen eigenthümlichen Reiz aus. Der polniſche Accent, den ſeine Sprache immer behielt, die überreizte Auffaſſung, die ungeſtüme Heftigkeit, der tiefe Jammer ſeines Schmerzensausdrucks, alles das waren unmittelbar gewinnende Eigenſchaften des anziehenden Genies.

Aber Dawiſon war ein Kind der neueſten Kunſtepoche, und der brennende Trieb ſich zu einer glänzenden Stellung emporzuarbeiten, wies ihn auf den Weg, der dafür in Gebrauch gekommen war: den des Effectes um jeden Preis. Die gewandte Vielſeitigkeit und Aneignungsfähigkeit ſeines Talentes erlaubte ihm aber von allen accreditirten Effecten Nutzen zu ziehen. Sein

Spiel war voll Erfindung und Abwechſelung, Züge beſcheidener Natur, rührender Innigkeit, treffender Lebendigkeit wechſelten mit bald gleichgiltigem, kalt rhetoriſchem und grell outrirtem, dann wieder farbloſem und wieder wild erzwungenem Vortrage ab; das Publicum ſollte eben immer gereizt werden. Es war mehr das brillante Benutzen der Beſtandtheile einer Rolle, ein intereſſantes Arrangement ſeiner Momente, als ein Totalergebniß des innerlichen Verſenkens in den Charakter.

Natürlich war ſeine Spielart der Seydelmann'ſchen ähnlich, beſaß nur mehr Geſchmeidigkeit, dagegen mangelte ihr ganz die Kühnheit der grellen Auffaſſung und die eiſerne Conſequenz ihrer Durchführung. Die Virtuoſität war in Dawiſon zu einem bloßen brillanten Eklekticismus herabgekommen, auf eine Darſtellungsweiſe, die mit der Rolle ſpielt, Geſchäfte damit macht, und die Effecte eigner und fremder Erfindung, geſchickt und überraſchend, wie der Jongleur ſeine Kugeln, handhabt. In Dawiſon näherte ſich die deutſche Schauſpielkunſt in erſchreckender Weiſe der engliſchen, wie ſie mit Kean geworden war; und um ſo gefährlicher, als Dawiſon's glänzendes Talent, ſein ſcharfer und feiner Verſtand, ſein Humor, ſeine Gewandtheit und hinreißende Energie Aechtes und Flitter ſo verſchmolz, daß das geblendete Publicum das Urtheil verlor und ihm jauchzend zufiel.

Dawiſon war eine neue fremde Erſcheinung im Enſemble des Burgtheaters und wurde es immer mehr, je beſtimmter ſich in den fünf Jahren, die er hier verweilte, ſein Spiel in der oben bezeichneten Weiſe ausbildete. Der maßvolle und natürliche Styl der Kunſtgenoſſenſchaft legte aber Dawiſon's Manier noch Zügel an, das Publicum des Burgtheaters wurde von ihm nicht ſo bald und unbedingt gewonnen; im Dienſte eines Repertoirs und oft genöthigt, nach der unverrückten Weiſe dieſer Bühne, Rollen zu ſpielen, in denen er im Schatten ſtand, konnte Dawiſon nicht ganz erreichen, was er ſuchte. Zudem wehrte ihm die feſte Ordnung des Burgtheaters weiteren Urlaub zu Gaſtſpielen, als in der Ferienzeit; ſeine Spielweiſe aber, die ihre Wirkung vornehmlich in Ueberraſchung und Neuheit hatte, daher auch die Probe der Wiederholungen nicht aushielt, war ganz und gar für's Gaſtſpiel geeignet. — Eingeengt alſo von dem Styl, wie von der Disciplin dieſer Bühne, mußte er mit ihr brechen, wenn er es dem verführeriſchen Beiſpiele Emil Devrient's, dem Neidesziele aller Bühnenangehörigen, nachthun wollte. Er hatte bei ſeinem Gaſtſpiele in Dresden, 1852, den dortigen Boden als den ergiebigſten für ſolche Anſprüche erkannt und da Eduard Devrient's Abgang dort die Stelle für ihn frei gemacht, ſo richtete er ſein Trachten auf Löſung ſeiner Wiener Verpflichtungen.

Laube hatte lange gekämpft einen ſo außerordentlichen Künſtler ſeiner Bühne dem Weſen nach anzueignen, ohne den Geiſt und die Regel derſelben zu verletzen. Da er ſich überzeugen mußte, daß die virtuoſe Gewalt nicht zu bändigen ſei, daß ſie mit der Zeit immer weiter ausſchweifen werde, hatte er correcte Entſchloſſenheit genug den Einzelnen zu entbehren, um das Ganze unverletzt zu erhalten. Dawiſon ſchied, in Unfrieden mit Laube, 1854 vom Burgtheater und trat am Dresdner Hoftheater ein. Durch ſeinen Austritt aus der Wiener Kunſtgenoſſenſchaft gewann Gabillon Gelegenheit ſich nach der charakteriſtiſchen Seite hin zu entwickeln.

Und zum zweiten Male ſollte Laube's Feſtigkeit, als Hüter der Geſammthaltung des Burgtheaters, erprobt werden. Marie Seebach wurde in dem Jahre gewonnen, als Dawiſon ſchied. Sie hatte bei den Münchner Geſammtgaſtſpielen außerordentliche Senſation hervorgebracht. Sie überraſchte durch die reichſten und genialſten Erfindungen in den Rollen des Klärchen's und Gretchens, durch unvergleichliche Anmuth und Gewalt, obſchon ſie weder durch Reiz der äußeren Erſcheinung, noch durch ein klangvolles Organ unterſtützt war, und ſie gewann allgemein, durch das beſcheidene Maß und die Anſpruchsloſigkeit ihres Vortrages, den höchſten Reſpect.

Das Aufſehen aber, das ſie bei dieſem außerordentlichen Anlaß gemacht*), hatte ihr die Anwartſchaft auf die moderne brillante Carrière eröffnet und nicht hielt ihre Berufung zum Burgtheater und der maßvolle Styl des Enſembles, in welches ſie eintrat, ſie ab die grellen Effecte, die Uebertreibungen und Manieren ſich anzueignen, welche den Maſſenbeifall garantiren. So kam es, daß die Wunderpracht ihrer genialen Erfindungskraft, ihrer reinen und charakteriſtiſchen Auffaſſung, ihre Befähigung zum Ausdruck der feinſten und innigſten Seelenſtimmungen, durch eine komödiantiſche Ausführung theilweis entſtellt und verzerrt wurden und daß der Kunſtfreund vor ihren Darſtellungen von Entzücken und Bewunderung zu Bedauern und Verdruß hin und her geworfen wurde.

Marie Seebach fühlte ſich unbehaglich in dem Enſemble des Burgtheaters und ſeiner conſequenten Direction gegenüber, wie Dawiſon ſchied auch ſie darum (1856) wieder aus, einem freien Wanderleben ſich zu ergeben. Laube hatte ſeine Direction in Reſpect geſetzt, daß er den modernen Virtuoſengelüſten keine Conceſſionen machte, welche dem Geiſt und der künſtleriſchen Praxis ſeiner Bühne Gefahr bringen mußten, dem

---

*) Und dies um ſo mehr, als ſie noch keinen Credit in ernſten Rollen gewonnen hatte und nur zur Aushilfe für das erkrankte Frln. Fuhr von Berlin zu jenem Geſammtgaſtſpiel berufen worden war.

Burgtheater blieb Anziehungskraft genug, um an ausgezeichneten Talenten nie zu verarmen, und ſo beſtand dies durch ſeine abgeſchloſſene Stellung ſo bevorzugte Kunſtinſtitut als die grundfeſte Säule des Tempels der deutſchen Schauſpielkunſt.

III.

Entwicklungsmomente am Berliner Hoftheater.

(Bis zur Mitte des Jahrhunderts.)

An ſeiner Bühne traten die Gegenſätze dieſer Periode, traten epochemachende Talente, außerordentliche Unternehmungen und neue Einrichtungen ſo fortwirkend hervor, als am Berliner Hoftheater, das ſomit eine beſondere und ausführliche Betrachtung herausfordert und rechtfertigt.

Der junge Graf von Redern, der mit Auszeichnung in der Muſik dilettirte, war dem Grafen von Brühl in der Intendanz gefolgt, ohne Neigung, alſo ohne Arbeitsluſt für dies mühevolle Amt, das ihm nur als eine Stufe zu ſeiner weiteren Hofcarrière gelten konnte. Wie die Beziehungen des Hofes zum Theater ſtanden, war eine Veränderung der Organiſation der, immer umfänglicher und immer verwirrter werdenden Thätigkeit des Hoftheaters nicht zu unternehmen, ſelbſt wenn Graf Redern den Gedanken dazu hätte ergreifen mögen.

Indeſſen hegte er doch den Ehrgeiz, daß unter ſeiner Intendanz Ausgezeichnetes und Erſprießliches vorgehen möge und war bereitwillig, die Kräfte und Mittel des Inſtitutes dafür anzubieten.

Der Regiſſeur Stavinski brachte 1831 die Trilogie des Schiller'ſchen „Wallenſtein", an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, mit den erſten Talenten und in glänzender Ausſtattung in Scene. Das war damals ein aufſehenmachendes Ereigniß, denn man hatte ſeit mehr als zwanzig Jahren die Aufführung der „Piccolomini" ganz aufgegeben und Doppelarbeiten, wie dieſe Trilogie, von der Hand gewieſen.

Aber das Berliner Hoftheater unternahm noch Umfänglicheres. Es folgte unermüdet Raupach's weiterer Bearbeitung der Hohenſtaufengeſchichte mit Darſtellung von vierzehn Stücken, und als der Cyklus geſchloſſen war, wurden im Jahre 1837 die bedeutendſten zehn großen Stücke deſſelben vom 9. März bis zum 14. Juni in chronologiſcher Folge aufgeführt*). Eine Arbeit, welche jeder, mit der Theaterpraxis Vertraute, reſpectiren wird.

---

*) 9. März: Kaiſer Friedrich I. und Mailand. 13. Kaiſer Friedrich I. und Alexander III. 25. Kaiſer Heinrich VI. und Richard Löwenherz (1. April wiederholt). 6. April: Kaiſer Heinrich VI. II. Theil. 13. König Philipp. 21. Kaiſer Friedrich II. und ſein Sohn. 10. Mai: Kaiſer Friedrichs II. Tod. 17. König Enzio. 6. Juni: König Manfred. 14. König Konradin.

Dies Unternehmen wurde damals von Raupach's Gegnern, die in der Zahl der jüngeren Schriftſteller eine geſchloſſene Phalanx gegen ihn bildeten, als eine nutzloſe Vergeudung von Zeit und Kräften an unpoetiſche und werthloſe Arbeiten dargeſtellt und als eine bloße Folge der ungerechten perſönlichen Begünſtigung Raupach's.

Der geſchichtliche Ueberblick lehrt gerechter urtheilen. Wenn dieſer Verſuch: einen der bedeutungsvollſten Abſchnitte der deutſchen Geſchichte auf der Bühne vor dem Publicum vorüberzuführen, auch nicht von der höchſten poetiſchen Kraft unterſtützt war, wenn auch für Deutſchland damit kein dauerndes Kunſtdenkmal erſchaffen werden konnte — wie England es an Shakeſpeare's Chronik beſitzt — ſo gereicht dennoch das Unternehmen dem Dichter wie der Bühne zur größten Ehre. Es war die erſte Arbeit, die ſich Schiller's „Wallenſtein“ weitergehend anſchloß und noch hat ſeitdem kein Dichter es Raupach darin gleichgethan, geſchweige denn ihn überflügelt, und keine Bühne hat — bis zur Mitte des Jahrhunderts — das Berliner Hoftheater in dieſer oder einer ähnlichen Arbeit nachgeahmt*).

Uebrigens bewies die Theilnahme, welche das Berliner Publicum dieſer Reihe von Hohenſtaufenſtücken zeigte*), daß es ganz willig und ernſthaft die „dramatiſche Geſchichtslection" — wie der Spott der Journale ſie nannte — annahm, und daß auf geſunden Antheil für echt nationale Unternehmungen viel weiter zu bauen ſei.

---

*) Dingelſtedt's Aufführung.

Daß übrigens Raupach keinem berechtigten Dichter das Repertoir zu verſperren vermochte, beweiſt die Muſterung deſſelben. Da ſieht man, daß Halm's Gedichte, von 1836 an, mit Vorliebe eingeführt, Immermann's „Opfer des Schweigens" willig verſucht, alle Stücke der Prinzeſſin Amalie von Sachſen, von Eduard Devrient, Benedix, Carl Blum, Frau Birch-Pfeiffer u. A. zu beifälliger Aufnahme gebracht wurden; daß von 1840 an neue Dichter ſich hier im Drama verſuchen konnten: Hebbel mit ſeiner „Judith", Karl Gutzkow mit ſeinem „Richard Savage", dem er 1841 „Patkul" und „Werner" folgen ließ, daß 1842 „Monaldeschi" von Laube — in Dresden zuerſt aufgeführt — gleich darauf auf der Berliner Bühne erſchien.

---

*) Es war ein beſonderes Abonnement auf dieſe geſchloſſene Reihe der zehn Stücke im Jahre 1837 eröffnet worden, das ganz vergriffen wurde.

Indeſſen wurden durch Tieck's Berufung neue Unternehmungen beſonderer Art mit älteren Dichtwerken herbeigeführt. Zunächſt 1841 die Aufführung von Sophokles' „Antigone" — die Chöre von Mendelsſohn componirt — auf einer, der griechiſchen nacherfundenen Bühne*). Dann 1843 Shakeſpeare's „Sommernachtstraum" mit Mendelsſohn's Muſik, auf der dreiſtöckigen, aus Shakeſpeare's Zeit, eigentlich von den Myſterien herſtammenden Bühne**) geſpielt***).

Auch dieſe Unternehmungen wurden von den jüngeren Schriftſtellern als unerſprießliche Experimente getadelt, die von der modernen nationalen Entwicklung der Dramatik — welche ſie herbeizuführen gedachten — ablenkten. Indeſſen erwies das nächſte Jahrzehnt ſchon: wie fruchtbringend die Anregung der neuen Formen, des ungewohnten Weſens dieſer Meiſterwerke für die Schauſpielkunſt war; ja ſelbſt ohne die große und dauernde Wirkung, welche ſie hervorbrachten, hätten die Unternehmungen, lediglich um der neuen Impulſe willen, welche Kunſtgenoſſenſchaft und Publicum dadurch empfingen, gelobt werden müſſen. Denn von großer Wichtigkeit ſind außerordentliche Unternehmungen bedeutenden Inhaltes für das theatraliſche Leben immer, weil ſie die Herrſchaft des Gewohnten nicht aufkommen laſſen, weil ſie friſche Anſchauungen und Bewegung wecken, die Erfindungskraft, das Verſtändniß, die Biegſamkeit der Auffaſſung, die Schmiegſamkeit in ungewohnte Formen ſchärfen. Darum waren Schröder's, Goethe's, Holbein's, Immermann's und andrer Dramaturgen Experimente — wenn auch ein gutes Theil davon mißlang — ſo anregend und belebend, weil ſie Inhalt und Formen älterer, oder für nicht aufführbar geltender Werke zu neuem Nahrungsſtoff für die Tagesarbeit machten.

---

*) Zuerſt im October 1841 gelegentlich des Herbſtmanövers bei Potsdam auf dem Theater im Neuen Palais, nur vor eingeladenen Zuſchauern, dann faßte man Muth die Aufführung im April 1842 in Berlin zu wiederholen.

**) I. Band S. 57.

***) 14. Octbr. im neuen Palais bei Potsdam, vom 18. ab in Berlin.

Die Aufführung der „Antigone“ hatte den unermeßlichen Vortheil, daß ſie, in Mitte der frivolen Theaterzuſtände, ein Werk von religiöſem Eindruck aufſtellte und durch die Erinnerung an deſſen geſchichtliches Leben, an Urſprung und eigenſte Bedeutung der dramatiſchen Kunſt mahnte. Sie bot der Schauſpielkunſt eine neue redneriſche Uebung am Trimeter und lehrte Gleichmaß und Adel antiker Darſtellung in Geiſt und Formen eindringlicher, als alle bisherigen dichteriſchen Nachahmungen des Griechenthums. Die antike Tragödie war mit dieſer Aufführung aus dem engen Kreiſe des Bücherſtudiums auf den frei zugänglichen Boden der lebendigen Kunſtanſchauung verſetzt. Und dieſer praktiſche Verſuch wurde grade darum ſo fruchtbringend für die moderne Dramatik, weil er nicht darauf ausging eine archäologiſche Nachahmung alles deſſen zu ſein, was die Gelehrten von den Aufführungen in Athen zu wiſſen glaubten, ſondern weil er ein Verſuch der modernen Schauſpielkunſt war und ſein mußte; weil er auf die antiken Conventionen nicht zurückzugehen vermochte*); weil die Chöre, wohl in attiſchem Geiſte, aber nicht nach dem dürftigen muſikaliſchen Vermögen des Alterthums behandelt ſein konnten: grade darum legte dieſer Verſuch deutlich dar: worin die moderne Kunſt über das antike Drama hinausgewachſen ſei und was ſie dagegen, in alle Zeiten hin, von ihr zu lernen habe.

Wichtig war es auch, daß durch dieſe Vorführung des antiken Chores auf dem, ihm in der attiſchen Bühneneinrichtung zuſtehenden Raum der Orcheſtra, ſeine Natur und ſeine Stellung zu der Tragödie überhaupt auf einmal ſo überzeugend klar wurde, wie keine gelehrte Abhandlung bis dahin ſie dargethan; man empfand: daß die Tragödie durch den Chor und für ihn da ſei.

Um die Conſtruction des antiken Theaters**) annähernd herzuſtellen, war die Orcheſtra im Halbrund

---

*) I. Bd. S. 9.
**) I. Bd. S. 86.

in das Parterre hineingebaut*). In ihrer Mitte erhob ſich die Tymele (der Altar) auf Stufen, dahinter die Doppeltreppe, welche zur Bühne hinauf führte, die das Logeion vorſtellte und von dem plaſtiſch dargeſtellten Säulengange des Palaſthofes eingeſchloſſen war.

Die außerordentlichen Vorzüge, welche die alten Bühnen, in der mannichfachen Verwendung des erhöhten Bodens und der Stufen, den Bewegungen und Stellungen der Darſteller darboten, leuchteten ſchnell ein, wurden von jungdeutſchen Dichtern raſch benutzt**), und äußerten überhaupt günſtigen Einfluß auf die neueren Scenirungen.

Allerdings war die Wahl der „Antigone“ ein glücklicher Griff, um der antiken Tragödie Eingang bei dem modernen Publicum zu verſchaffen, die vorragende Vollkommenheit des Gedichtes, ſeine Hinneigung zu chriſtlichen Anſchauungen verſchafften dem Stücke einen dauernden Platz auf mehreren Bühnen***). Daß man hierauf das ganze attiſche Repertoir mit weiteren Aufführungen, ſo der „Medea“ des Euripides mit Frauenchören von Taubert 1844, des „Oedipus auf

---

*) Eigentlich in die Sperrſitze nach unſerer gewöhnlichen Theatereinrichtung, die Eingänge für den Chor waren die Thüren, durch welche ſonſt die Muſiker ins Orcheſter gelangten.

**) Z. B. von Laube in „Struenſee“, von Gutzkow in „Acoſta“ u. ſ. w.

***) Dresden, Leipzig, Mannheim, München, Karlsruhe.

Kolonos“ von Sophokles, mit Mendelsſohn's Chören 1845, und des „Hippolytos“ von Euripides mit Chören von Schulz 1851 hereinzuziehen Miene machte, verdiente freilich den Tadel, den der erſte Verſuch mit der „Antigone“ nicht verdient hatte.

Die Aufführung des „Sommernachtstraumes“ war, ſobald das Publicum ſich geneigt zeigte über die Schwierigkeit der Elfendarſtellung hinaus zu helfen*), ein durchaus angemeſſener Zuwachs des Shakeſpearerepertoirs und hat ſich als ſolcher in den nächſten Jahrzehnten erwieſen, obſchon die kunſtgeſchichtlichen Studien, welche Tieck an dieſer erſten Aufführung geltend machte, den freien, natürlichen Eindruck des wunderbaren Werkes benachtheiligten. Sein Bemühen ging dahin, eine Vorſtellung genau wie zu Shakeſpeare's Zeit herzuſtellen — d. h. wie Tieck ſich dieſelbe combinirt hatte, weil beglaubigte Ueberlieferungen davon gar nicht gefunden ſind —: ein Bemühen, das ihn zuletzt ſelbſt in Widerſprüche brachte. Daß er die im 16. Jahrhundert noch gebräuchliche Myſterienbühne benutzte, war gewiß zu loben, ihre Freitreppen und erhöhten Räume waren ja ſo ſehr geeignet der ſichtbaren Handlung mannichfaltige Bewegung zu geben, aber er engte die Scenirung unnatürlich und unbehilflich ein, nur um überall dieſe Emporbühne anzuwenden. Endlich gerieth er doch in die Inconſequenz eines Decorationswechſels, den er ſelbſt auf Shakeſpeare's Bühne nicht annahm, um die Scene der Handwerker in der Hütte ſpielen zu laſſen, die auch vor dem Palaſte hätte vor ſich gehen können.

---

*) Die Elfen ſämmtlich von Kindern ſpielen, ſingen und tanzen zu laſſen iſt unter gewöhnlichen Theaterverhältniſſen unausführbar.

Noch auffallender war es, daß Tieck auf die, von ihm ſo ſcharf verſpottete „gelehrte Schneiderkunſt“ ſelbſt verfiel, und zwar ärger als jemals der von ihm deshalb getadelte Graf von Brühl. Um das Publicum zu belehren, daß zu Shakeſpeare's Zeit ein eigentliches Theatercoſtum in unſerem Sinne noch nicht exiſtirt und man ſich weſentlich mit der Tracht der Zeit begnügt habe, mußten Theſeus und die Amazonenkönigin und Alle, die man am „atheniſchen Gewande leicht erkenne“, in der zur Zeit Shakeſpeare's herrſchenden ſpaniſchen Tracht vom Hofe König Philipp's II. erſcheinen. Tieck's Vertheidiger führten dafür an, dieſer Theſeus rede nicht wie ein ächter Grieche, es zeuge daher von einer poetiſchen Auffaſſung, daß ihm eine andere kleidſame Tracht gegeben worden. Aber wenn dieſe Athener ſämmtlich keine ächten Griechen ſind, müſſen ſie darum Spanier oder Herren vom Hofe der Eliſabeth ſein? Müßten nach dieſer Folgerung nicht auch alle Römer in Shakeſpeare's „Coriolan“ und „Julius Cäſar“, die doch ebenfalls ſtarke engliſche Färbung tragen, in der Tracht vom Jahre 1600 geſpielt werden? Indeſſen Tieck dachte noch weiter zu gehen. Er wollte ſein Publicum in die Coſtumunkenntniß der Shakeſpearezeit zum Theil zurückverſetzen und meinte: ein um ſo vertraulicheres Verſtändniß der atheniſchen Handwerker herbeizuführen, wenn er ſie in der Kleidung der heutigen Handwerker, in leinenen langen Beinkleidern, bunten Weſten und langen Oberröcken erſcheinen ließe.

Der Regiſſeur Stavinski hatte Mühe ihn von dieſem Vorhaben abzubringen. Dagegen mußte er die Inconſequenz zulaſſen, daß die Handwerker, die nun in Bürgertracht der Shakeſpearezeit erſchienen, bei ihrer Komödie von Pyramus und Thisbe griechiſches Coſtum trugen. Alſo zeigten dieſe atheniſchen Handwerker, welche allen Atticismus verläugnen ſollten, in ihrer Komödie: daß ſie recht gut wußten, wie ſie ſelbſt eigentlich gekleidet ſein ſollten. Dazu erſchienen die Elfen in dem auf allen Theatern üblichen Oberonscoſtum: welch eine Fülle grilliger und verwirrender Widerſprüche bot alſo dieſe Coſtumirung dar, in dem Beſtreben kunſtgeſchichtliche Gelehrſamkeit darzuthun!

Indeſſen gewann die lebendige Darſtellung dem Shakeſpeare'ſchen Meiſterwerke ebenſo die volle Theilnahme des Theaterpublicums wie dies bei dem Sophokleiſchen der Fall geweſen.

Ohne bleibenden Eindruck, wie die oben genannten weiteren antiken Aufführungen, erſchien auch Tieck's

„Geſtiefelter Kater“, 1844, auf einer im Concertſaale des Schauſpielhauſes hergeſtellten kleinen Bühne, vor welcher, auf links und rechts verlaufenden erhöhten Sitzen, die in die Handlung verwebten Zuſchauer ſaßen. Auch Tieck's „Blaubart“ — ſeinem weſentlichen dramatiſchen Gehalte nach zur theatraliſchen Wirkung ſo berechtigt, wie Immermann's Aufführung ſchon erwieſen — wurde 1845, ohne den vollen Eindruck hervorzubringen, gegeben, weil Tieck von der ganzen Breite und Formloſigkeit ſeines Gedichtes zu wenig hatte opfern wollen. Alle Wirkungen waren dadurch verſtreut, auch durch eine zu weit greifende melodramatiſche Behandlung verdehnt worden.

Die Dresdner Erfahrung wiederholte ſich auch in Berlin, daß Tieck die Wohlthaten ſeiner Anregungen durch unpraktiſche Ausführung zu lähmen pflegte. Nach dieſen, durch ihn bewirkten ſieben außerordentlichen Unternehmungen, blieb Tieck's Einfluß auf die Bühne — ſchon durch ſeine ſteigende Kränklichkeit — wenig bemerkbar. Daß jene Aufführungen zum Theil glänzend gelangen, muß dem Regiſſeur Stavinski als Verdienſt zuerkannt werden, der bei dieſen Gelegenheiten darthat: wie viel er zu ſchaffen fähig war, wenn er ſich ernſtlich dafür intereſſirte und wenn er volle Autorität beſaß, die ihm bei dieſen Anläſſen der Wille des Königs, der dieſe Vorſtellungen veranlaßt hatte, gewährte.

Man darf nicht glauben, daß auf die Wahl der hier beſprochenen dramatiſchen Gedichte das Leſecomité, welches ſchon im März 1831 errichtet worden, nennenswerthen Einfluß gehabt hätte. Die Einrichtung war eine Conceſſion an die Schriftſteller, welche — geſtützt auf die Behauptung: Die Bühne gehöre der Literatur[*] — unabläſſig begehrt hatten: nicht die Regiſſeure, welche in ihrem Urtheile über das theatraliſche Herkommen und die ſogenannte Bühnengerechtigkeit nicht hinauskönnten, ſollten über die Annahme der Stücke entſcheiden, ſondern ein Comité von literariſchen Capacitäten. In dieſem Sinne verlangten ſie auch von den Bühnenvorſtänden im Fall der Ablehnung ihrer Arbeiten eine kritiſche Rechtfertigung derſelben.

Alles dies hieß die Natur der Bühne ganz verkennen, die nicht als ein literariſches Forum zu betrachten iſt. Man vergaß, daß der Vorſtand einer Bühne über nichts Anderes entſcheiden kann und darf, als darüber: ob ein dramatiſches Gedicht gerade auf ſeiner Bühne und unter den gegebenen Umſtänden mit günſtigem Erfolge aufzuführen ſei. Der Vorſtand hat alſo in Betracht zu ziehen: ob ſeine Kunſtgenoſſenſchaft die geeigneten Talente für das Stück beſitzt, ob ſie würdige und förderliche Aufgaben darin findet und lebendigen Eindruck damit machen könne; ob das Publicum ſeines Theaters für das Stück empfänglich zu machen ſein werde, ob die Mittel zu angemeſſener Ausſtattung vorhanden ſeien. Nur aus den ſpeciellen Bedingungen ſeiner Bühne darf der Vorſtand ſeine immer nur relative Entſcheidung ſchöpfen, ein Urtheil über poſitiven Werth oder Unwerth des Werkes abzugeben hat er keine Competenz. Ein Vorſtand kann ſogar ein Stück vortrefflich und doch nicht zur Aufführung auf ſeiner Bühne geeignet finden.

---

[*] IV Bd. S. 184 u. f.

Aus dieſen Gründen aber kann an ſolcher Entſcheidung nur Theil nehmen, wer der betreffenden Bühne angehört, oder doch ihre Richtung, ihre Fähigkeiten genau kennt und Theilhaber ihrer künſtleriſchen Intereſſen, ihrer Arbeiten iſt. Die erſte, wichtigſte Aufgabe: den dichteriſchen Stoff für die Arbeiten der Schauſpielkunſt zu wählen, kann der Bühnenvorſtand nicht Perſonen überlaſſen — und wären ſie die feinſten Kenner — welche außerhalb der Thätigkeit ſeines Inſtitutes ſtehen.

Was würden Schröder, Iffland, Goethe, Schreyvogel, Klingemann, Immermann geſagt haben, wenn ihnen ein literariſches Comité die Arbeiten für ihre Bühne hätte octroyiren wollen!

Nur weil die künſtleriſche Autorität an den meiſten tonangebenden Theatern abhanden gekommen, die Bureaugewalt dafür eingetreten war, konnte dies Begehren der Schriftſteller mit einer gewiſſen Berechtigung auftreten und es war ein Zugeſtändniß des verloren gegangenen künſtleriſchen Organismus, daß die Berliner Intendanz in die Errichtung eines Leſecomité mit ſelbſtändiger Entſcheidung durch Stimmenmehrheit willigte.

Aber ſie hatte ihren Rückhalt dabei und wußte, wenn auch nicht ihr Anſehen, doch ihre Selbſtherrlichkeit dabei zu wahren; zuletzt ging auch die Unnatürlichkeit und Nutzloſigkeit dieſes Inſtitutes ſehr bald aus ſeiner Praxis hervor.

Das erſte Comité beſtand aus Raupach, dem Hiſtoriker Friedrich von Raumer, dem Geh. Ober-Regierungsrath Dr. Skalley und dem Intendanturrath Neumann, dem Theaterbeamten Hofrath Esperſtedt als Secretär des Comité und den beiden Regiſſeuren Weiß und Stavinski. Die Theaterangehörigen ſtanden alſo drei gegen vier fremde Richter.

Zunächſt fanden ſich die Schriftſteller durch die Wahl der Mitglieder des Comité gar nicht befriedigt. Jede andere würde dies erfahrungsmäßig zwar auch nicht erreicht haben, weil kein literariſcher Gerichtshof jemals allgemeine Anerkennung findet; aber hier waren den Angriffen zu große Blößen gegeben. Raupach, der ſchon als Beherrſcher des Repertoirs galt, ſtand an der Spitze des Comité und die andern Beiſitzer waren ſeine Freunde. Skalley und Neumann galten zwar im Kreiſe der literariſchen Mittwochsgeſellſchaft für urtheilsfähige Männer, aber wer kannte ſie außerdem als ſolche in Deutſchland?

Wenngleich nun nicht nachgewieſen werden konnte: daß das Comité ein Stück abgelehnt hätte, das ſich auf andern Bühnen als trefflich bewährt, ſo konnte dies doch die Verdächtigung nicht niederhalten: daß Raupach die Wahl der Stücke mit Hilfe ſeines Anhanges beherrſche. Obenein trug das Comité eine Verantwortung vor der Oeffentlichkeit, die es eigentlich nicht hatte, denn ein Artikel des Statutes beſagte: daß das Comité zwar über Annahme und Ablehnung der eingehenden Stücke ſelbſtändig entſcheidend abzuſprechen habe, daß aber der General-Intendantur das Recht vorbehalten bleibe: aus Caſſen-, höheren und anderen Rückſichten ein abgewieſenes Stück dennoch zu geben, ein angenommenes bei Seite zu legen.

Es iſt ſchwer zu begreifen, wie vier Männer von ſo geachteter Lebensſtellung auf die Fallbrücke einer ſolchen Clauſel treten konnten. Bald genug erkannten ſie ihre Argloſigkeit und nach dem erſten Jahre ſchon trat Neumann, nach dem zweiten Raumer, Skalley und Raupach ſelber aus.

So reformirte ſich das Leſecomité im Jahre 1833 dahin, daß zu den drei Theaterangehörigen der General-Intendant ſelbſt, und als einziger theaterfremder Beirath: der Oberbibliothekar Dr. Spiker eintrat. Die doppelt falſche Selbſtändigkeit des Leſecomité war alſo nach zwei Jahren ſchon aufgegeben.

Indeſſen war die Complication des Geſchäftsganges am Theater überhaupt außerordentlich gewachſen. Schauſpiel, Oper und Ballet, im Perſonal keineswegs geſchieden, hatte in zwei Theatern in Berlin, faſt wöchentlich in Potsdam, im Sommer in den Königlichen Schlöſſern von Charlottenburg und Potsdam, im Winter oft im Königl. Palais zu Berlin zu ſpielen.

Zu Alledem hatte ſich ſeit 1828 eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft zeitweilig eingefunden, die unter Graf Redern als integrirender Theil der Königlichen Schauſpiele unter Direction des Schauſpieler Delcour angeſtellt wurde, zwei Spieltage in der Woche einnahm, was ſchließlich noch die Errichtung einer kleinen Bühne im Concertſaale nothwendig machte. So intereſſant anregend und lehrreich auch theilweis dieſe franzöſiſchen Vorſtellungen für die deutſchen Künſtler waren, ſo trugen ſie doch dazu bei: die geſchäftliche wie künſtleriſche Verwirrung zu vermehren und den Geſchmack von der nationalen Richtung abzulenken.

Dieſes Durcheinander von unaufhörlich ſich kreuzender und hindernder Thätigkeit, dieſes Wirrſal von Arbeiten hätte kaum von dem fähigſten ſachverſtändigen Verſtande mit Plan und Beſonnenheit geordnet werden können. Wie die Dinge ſtanden kam es nur darauf an, daß täglich ein Anſchlagszettel ausgegeben und Abends der Vorhang aufgezogen werden konnte. Bei dem häufigen Doppelſpiele wurden die Rollen aus einer

Hand in die andere geworfen, oft dem Mindeſtfordernden zugeſchlagen, d. h. dem, der ſich getraute ſie in der mindeſten Zeit zu memoriren. So kamen wichtige Rollen in wichtigen Stücken gelegentlich in ganz untergeordnete Hände und verblieben darin, weil eine Wiederveränderung Sorgfalt, Entſchluß und Zeit gekoſtet haben würde.

Wenn man bedenkt, daß bei dieſer überhaſteten und verwickelten Thätigkeit für das tägliche Spiel dennoch ſo viele außerordentliche Unternehmungen gelingen konnten, ſo muß dem Kunſtperſonal des Berliner Hoftheaters wenigſtens nachgerühmt werden, daß es in dieſer Periode eine beiſpielloſe Arbeitſamkeit entwickelt hat.

Dieſem Zuſtande konnte nur durch die längſt nöthig gewordene Trennung der Oper und des Ballets vom Schauſpiele abgeholfen werden, das lag auf der Hand, wer aber hätte Zeit und beſonnene Ueberlegung zu ſolch einer Organiſationsveränderung gefunden! Zuletzt paßte ſie auch nicht in das vom Grafen Brühl eingeführte Syſtem, nach dem der Intendant alle hundertfachen Fäden der Geſammtthätigkeit in ſeiner Hand haben mußte. Von dieſem Anſcheine der Selbſtherrlichkeit ſollte nichts aufgegeben werden und um ihn zu erhalten war es längſt Politik der Intendantur geworden: ſtets mit dem herrſchenden Winde zu ſegeln und ſich dabei die Miene zu geben als ſteuere man. So war man heut von allen großen und kleinen Mächten des Hofes abhängig, morgen von der geldbringenden Maſſe des Publicums, dann von der Grille irgend eines reſpectirten Kenners, dann von dem Tagesklatſch der feilen Journaliſtik, zu allermeiſt aber von den Sonderintereſſen, der Willkür und dem Uebermuthe der Mignons und Matadore im Perſonale. Denn deren Unfügſamkeit wurde durch die Gnade des Königs nicht wenig verſtärkt, indem die Wünſche, welche beim Intendanten nicht durchzuſetzen waren, in höchſter Inſtanz Erfüllung fanden. Ein den meiſten Hoftheatern anhaftender Nachtheil der fürſtlichen Huld, der die Begehrlichkeit ſteigert und die Autorität ſchwächt.

Die falſche Maxime der Intendanzen über die Geltung der Künſtler den Beifall des Publicums entſcheiden zu laſſen, trug auch nicht wenig dazu bei die Lieblinge der Menge mächtig zu machen, und wirkte nachtheilig auf die Ergänzung des Perſonals. Neuanzuſtellende Talente wurden lediglich nach dem Lärmen geſchätzt, den ihr Gaſtſpiel machte, ohne Unterſuchung: wodurch er hervorgebracht werden; ob der Beifall von Dauer, ob das Talent fähig ſein werde ſich in den Ton einzuſtimmen, der aus der beſſeren Zeit der Bühne noch nachklang.

Dieſe falſche Maxime erwies in dieſer Periode auch am Berliner Hoftheater, daß nur wenige Mitglieder dazu gehören, um den Ton des ganzen Enſemble's zu verderben.

Die Kunſtgenoſſenſchaft war einer Krafterneuerung ſchon bei Graf Rederns Intendanzantritt bedürftig. Frau Stich=Crelinger ſtand faſt allein und zu lange im jugendlichen Fache. Wolff war geſtorben, Lemm und Ludwig Devrient durch Kränklichkeit gehindert, ja der Letztere ſollte Wolff bald folgen, die Häupter der idealen wie naturaliſtiſchen Richtung räumten den Platz.

Ludwig Devrient hatte dieſe Periode nur als Ruine ſeiner ſelbſt angetreten. Die letzte Kraftanſtrengung galt einem glänzenden Gaſtſpiele am Wiener Burgtheater i. J. 1830, wo er zum erſtenmale erſchien. Er unterlag immer wiederkehrenden Unterleibsleiden, ſeine Haltung war gebrochen, die Hände, verkrümmt, ließen keine ſelbſtändige Bewegung der Finger mehr zu, die Sprache war matt geworden, ſein Gedächtniß, ſchon immer treulos, ließ ihn jetzt zu Zeiten ganz im Stich. Das Berliner Publicum, das für dauernde Pietät gegen ſeine Künſtler wenig Anlage hat, fing an ungeduldig zu werden, ja als Ludwig Devrient bei der ſolennen Aufführung der Wallenſteintrilogie 1831 in den „Piccolomini" als Buttler wiederholt ſtecken blieb, hatte man die alles vergeſſende Rückſichtsloſigkeit den hochberühmten Meiſter auszuziſchen. Ja man trieb es ſo weit, dies

Urtheil zu beſtätigen, indem man bei der zweiten Aufführung dem jüngeren Künſtler, dem die Rolle übertragen worden und der die erſte lange Rede ohne Anſtoß ſprach, applaudirte.

Es wäre Erbarmen mit ſeiner Perſon, es wäre Ehrfurcht vor ſeinem Genie geweſen, wenn man Ludwig Devrient in ſeinen letzten zwei Lebensjahren nicht mehr hätte auftreten laſſen.

Die Geringachtung, in welche er ſein Privatleben geſetzt hatte, trug allerdings nicht wenig dazu bei, die ehrfurchtsvolle Scheu vor ſeiner Künſtlergröße zu vermindern. Jene wilden Weinhausnächte in Geſellſchaft des genialen Hoffmann und ſeines Kreiſes*) hatte man wohl mit Bedauern über ihre Geſundheitsſchädlichkeit, doch mit Antheil und Anerkennung der geiſtigen Anregung betrachtet; ſeit Hoffmann's Tod den Kreis geſprengt hatte, war aus Ludwig Devrient's Wirthshausleben der Geiſt entwichen, die Oeffentlichkeit wollte, bei Wahrnehmung ſeiner Spuren in den Darſtellungen, keine Nachſicht mehr üben.

Von ſeiner zweiten Frau hatte er ſich ſchon 1819, aus Abneigung gegen den Zwang eines häuslichen Lebens, getrennt, aus guter Geſellſchaft hielt ihn blöde Scheu und die Unbehilflichkeit der Wirthshausgewöhnung fern. Die Oede ſeines häuslichen Lebens, bei ſeinen häufigen Krankheitsanfällen, kam den Abſichten der jungen Tänzerin Brandes zu Statten, welche zum Schauſpiel übertreten wollte, bewundernd, lern- und förderungsbegierig ſich an Devrient drängte, — obſchon es ſeine Sache gar nicht war, weder zu belehren noch zu fördern — und ihn bald dahin brachte, ſeine dritte Ehe mit ihr i. J. 1825 zu ſchließen. Damit hatte er ſich aber den letzten Reſt häuslichen Behagens geraubt, denn ſein Haus wurde ihm nun verhaßt und er ſchämte ſich der Abhängigkeit, in die er gerathen war. Nun ſah man ihn in wenig beſuchten Weinhäuſern brütend im Winkel ſitzen, oder gegen ganz untergeordnete Perſonen ſeinen Drang: ſeine Fantaſiegebilde mitzutheilen, befriedigen. Seine Krankheitsanfälle rückten näher zuſammen. Er war Zeuge der Bemühungen der Intendanz, ſeine Stelle durch friſche Kräfte zu beſetzen, war Zeuge, wie Moritz Rott theilweis in ſeinen Rollen, in einer von der ſeinigen ſehr verſchiedenen Darſtellungsweiſe, ebenſo große Triumphe als er gewann.

---

*) IV. Bd. S. 30.

Die vereinzelten Darſtellungen, zu denen er ſich noch zuſammenraffte, erinnerten nur in Momenten an die verſunkene Größe; an die Stelle der früheren Bewunderung, des hingeriſſenen Entzückens im Publicum, trat ein peinliches Mitleid. Nach der Vorſtellung des Kanzlers in Iffland's „Mündeln" am 28. Oct. 1832 bannte die letzte Krankheit ihn dauernd in ſeine verhaßte Häuslichkeit, unterwarf ihn einer despotiſchen und ſchmutzigen Beſchränkung, ſperrte den ſchon genugſam Iſolirten vom Zuſpruch ſelbſt ſeiner Verwandten ab und ließ ihm den Tod als einen Befreier von einem verpfuſchten Leben erſcheinen.

Den kargen Reſt ſeiner Kraft raffte er noch einmal zu einer letzten Vorſtellung: des Schewa im „Juden“ am 1. December zuſammen, dann nahm ihn am 30. deſſelben Monats, am letzten Tage ſeines fünfzigſten Lebensjahres der Tod hinweg, damit der Ruhm ſeiner künſtleriſchen Geſtalt ſich wieder leuchtend aufrichten könnte*).

Kein warnenderes Beiſpiel hat die Kunſtgeſchichte aufzuweiſen, als das Schickſal Ludwig Devrient's, um den Schauſpieler zur Achtung vor ſeiner eignen Perſönlichkeit, die ſein Kunſtmaterial iſt, zu mahnen, ihn zu warnen: die ſittliche Selbſtändigkeit ſeines menſchlichen Seins nicht in der Meinung aufzugeben: daß er ſich dann um ſo ergiebiger in ſeine Darſtellungen auflöſen könne. Gerade an Ludwig Devrient — der immer zum Erweis dienen ſoll für die ebenſo thörichte als abſcheuliche Behauptung: daß des Schauſpielers geniales Schaffen von regelloſer Ungebundenheit ſeines Lebens bedingt ſei — gerade an ihm erwies es ſich ſein ganzes Leben hindurch auf die grauſamſte Weiſe — und er ſelbſt quälte ſich in unfruchtbarer Reue deshalb — daß ein ſchrankenloſes Leben zur Zerſetzung und Verſchleuderung aller Kraft und zuletzt der Schöpfungsfähigkeit führe[*]; daß ein Mangel an Ausbildung aller Anlagen, aller Kunſtmittel, und damit ein Verluſt für die Vollendung der Kunſtwerke daraus erwachſe. Wenn man von den andern großen Schauſpielern, insbeſondre von Schröder ſagen kann, daß ſie aus ihrer Begabung Alles gemacht haben, was daraus zu machen war, ſo muß im Gegentheile von Ludwig Devrient bezeugt werden: daß das, was er geleiſtet, weit hinter dem zurückblieb, was er vermocht hätte; weil erſichtlich eine Menge von Keimen zertreten wurden, wichtige Seiten ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit unausgebildet, nothwendige Eigenſchaften auffallend vernachläſſigt geblieben waren[**].

---

*) Leider iſt von verſchiedenen Schriftſtellern, in beſter Meinung, dahin gewirkt worden, die Eigenthümlichkeit des Meiſters zu verwiſchen, ihm Eigenſchaften anzudichten, die er nie beſaß, die Charakteriſtik ſeines Weſens der Nation zu verfälſchen. Vor Heinr. Smidt's „Devrient-Novellen“ muß insbeſondre gewarnt werden, ſie geben eine völlig falſche Vorſtellung von Ludwig Devrient. Der Wahrheit getreu ſind dagegen die Angaben von F. W. Gubitz, in deſſen „Erlebniſſen“ II. Bd. S. 72.

Wäre er aller Kunſtformen mächtiger geweſen, ſo würde ſeine Meiſterſchaft nicht nur von dem jüngeren Kunſtgeſchlechte beſſer verſtanden worden ſein, anſtatt daß man ſich meiſtens an Nachahmung ſeines hohlen Sprechtones und ſeiner chiragriſchen Handbewegungen hielt; ſondern man würde auch die Treue und Sorgfalt ſeiner Studien eher wahrgenommen haben, welche die Meinung des Publicums — das ſo wenig Begriff von den ſchauſpieleriſchen Vorarbeiten hat — gern in Abrede ſtellte und ſich vorfabelte: Ludwig Devrient ſtudire ſeine Rollen gar nicht, ſondern überlaſſe ſich Abends auf der Bühne lediglich ſeiner augenblicklichen Eingebung. Und in dieſer Unmöglichkeit wollte man ſogar ſein größtes Verdienſt erkennen.

---

[*] Schon im dreiunddreißigſten Jahre, da er nach Berlin kam, war ſeine Kraft gebrochen.

[**] III. Bd. S. 358.

Allerdings war er fern von den anatomirenden und reflectirenden Studien, die Paulmann, Lemm, Seydelmann einhielten, ja er verabſäumte es: Rede und Geberde zu ſtudiren, auf Ebenmaß und Anmuth hinzuarbeiten, Unbeholfenheiten zu ebnen u. ſ. w., ſeine Richtung ging mit ausſchließlichem Zuge auf das Charakteriſtiſche; darin aber trieb er in ſeiner Weiſe die ausführlichſten Studien*): Er trug die Rolle, mit welcher er beſchäftigt war, beſtändig in der Taſche bei ſich. Im Weinhauſe oder wo ſonſt, bei gewöhnlichem Geſpräche ſah man ihn bald verſtummen und über ſein Geſicht die Blitze innerer Bewegung hinfahren. Dann hielt es ihn nicht mehr, er fing an von dem „merkwürdigen Kerl“ zu reden, mit dem er da beſchäftigt ſei, und nun zog er die Rolle hervor, las Jedem, der dazu ſtill hielt, daraus vor und demonſtrirte den Charakter in ſeiner abgeriſſenen Weiſe — die nur ſeine alles erläuternden Mienen und angedeuteten Geberden verſtändlich machten — zu ſeinem eignen größten Ergötzen. So wuchſen ihm ſeine Gebilde, von einer Demonſtration zur andern, immer lebendiger auf.

---

*) III. Bd. S. 362 u. 63.

Anzug und Maske bereitete er ſehr früh mit der größten Sorgfalt vor. Auf den Proben nahm er alle Verabredungen an Stellungen und Zuſpiel peinlich genau und war bei der Vorſtellung ſehr abhängig von deren pünktlicher Befolgung. Er konnte außer ſich gerathen, wenn ein Mitſpieler nicht genau auf der Stelle ſtand, wo er es brauchte, oder das Zuſpiel nicht ganz wie verabredet zutraf. Er argwohnte dann leicht, daß man ihn habe irre machen, ſein Spiel verderben wollen. Auf Zufall und Eingebung des Momentes rechnete er wenig und war in peinlicher Verſtimmung bei allen Rollen, deren er ſich während ſeiner Studien und der Proben nicht hatte ganz bemächtigen können, deren Leben nicht vollſtändig vor ſeiner Einbildung ſtand, bevor die erſte Vorſtellung begann. Solche Rollen gehörten dann gewöhnlich zu ſeinen mißlungenen*) und trugen nicht wenig zu der Unbefriedigung und Verfinſterung des Gemüthes bei, welche den Grundzug ſeines früh verbitterten Lebens abgaben. Unbefriedigung an Allem, was das reine menſchliche Daſein bot, Unbefriedigung an der Betäubung und Aufregung, die er in Ausſchweifungen ſuchte*), Unbefriedigung an ſeiner Kunſtthätigkeit, deren Mängel er ſehr ſcharf empfand**). Den Vollgenuß ſeiner Schöpfungskraft hat er kaum bis zur Mitte der zwanziger Jahre, und nur in ſeinen gelungenſten Rollen, gehabt.

---

*) vergleiche III. Bd. S. 363.

Seine Kunſtgenoſſen ſetzten dem geſchiedenen Meiſter ein Denkmal auf ſein Grab. Zu einer feierlichen Enthüllung deſſelben, welche ſein Neffe Eduard vorbereitet, vermochte dieſer die Erlaubniß vom Conſiſtorium nicht zu erlangen. Dagegen begünſtigte der Graf von Redern die theilweiſe Ausführung der Feierlichkeit bei der Aufſtellung der Büſte des Meiſters, in dem Vorzimmer des Concertſaales im Schauſpielhauſe, welches dem Gedächtniſſe großer Berliner Künſtler gewidmet iſt.

---

*) In ſeinen „Erlebniſſen“ zeichnet Gubitz dies ſehr treu.

**) Nicht ſelten weigerte er ſich nach der Vorſtellung dem Hervorrufe Folge zu leiſten, fuhr den Inſpicienten zornig an und ließ dem Publicum den unhöflichſten Gruß des Götz von Berlichingen entbieten. „Das dumme Volk verſteht nichts, ich habe heut' geſpielt wie ein Schwein; ſchon kein Wort von der Rolle gewußt“ u. ſ. w. Faſt mit Gewalt mußte man ihn den Ehrbezeugungen überliefern.

Sein erledigtes Rollenfach, das zur Zeit durch Seydelmann noch nicht zu beſetzen war, nahm der im Juni 1832 angeſtellte Moritz Rott ein, der faſt in allen Fächern ſpielte, dem aber Lemm und Rebenſtein noch das Heldenfach verſperrten, wofür er am meiſten geeigenſchaftet war. Denn er war von herkuliſcher Geſtalt, mit einer gewaltigen Stimme und viel ſchauſpieleriſcher Fertigkeit begabt. Aber es kam zum erſtenmale mit ihm in die Berliner Kunſtgenoſſenſchaft das neue Virtuoſenthum, die äußerliche Effectjagd, die Geltendmachung der Perſönlichkeit, mit allen Hilfsmitteln der Journaliſtik und Claque. Nun gewahrte man eine geſuchte Tonſpielerei mit dem Umfange einer ausgiebigen Stimme, deren Cadenzen ganze Ketten von falſchen Betonungen erzeugten, die Wiener Dehnung bei Redeſchlüſſen, man beobachtete eine affectirte Zierlichkeit bei einer ſchweren Geſtalt und Stimme; überraſchende Effecte wie Aufſchrei, wo man gedämpften Ton, langgedehnte Pauſen, wo man raſches Einfallen zu erwarten hatte, und alle die Künſte, welche, trotz gelegentlicher wilder Raſerei, immer beweiſen: daß der Schauſpieler eiskalt, weitab von ſeiner Rolle ſteht und nur mit ihr ſpielt. Und unter den Erinnerungen an Wolff's anmuthiges Maß, an Ludwig Devrient's Naturoffenbarungen, neben Beſchort, Lemm und Rebenſtein machten dieſe Komödiantenkünſte beim Berliner Publicum Glück. Tieck's Wort: „das Publicum iſt immer zufrieden, wenn es nur gereizt wird", traf wieder zu.

Krüger's 1833 beginnende Gemüthskrankheit veranlaßte in demſelben Jahre die Anſtellung Grua's, von dem vor zwei Jahren aufgelöſten Darmſtädtiſchen Hoftheater. Er trat mit ſehr angenehmer Befähigung in das Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber. 1834 wurde Rebenſtein von der Cholera hingerafft. 1836 Krüger wegen Unheilbarkeit penſionirt. Indeſſen hatte Eduard Devrient die Oper faſt aufgegeben und trat 1835 entſchieden zum Schauſpiel über*).

Für das weibliche jugendliche Fach wurde 1833 Charlotte von Hagn gewonnen. Sie vereinigte die ausgezeichnetſte Begabung, die vielleicht jemals auf der Bühne erſchien, vollendete körperliche Schönheit und Anmuth, eine von Natur wohlklingende Stimme, ausgiebig und biegſam, das entſchiedenſte Darſtellungstalent, voll Erfindungskraft, charakteriſtiſcher Mannigfaltigkeit, Leidenſchaft und tiefer Empfindung, Scharfſinn, Witz, Eleganz und Feinheit. Alles dies hätte ſie zu der größten deutſchen Schauſpielerin machen müſſen, wenn die unbeſiegbare Eitelkeit ſie nicht in die moderne Virtuoſenrichtung und damit in Uebertreibung und Affectation geriſſen, und ihr darüber den Maßſtab der Natur, ja oft des weiblichen Taktes entwunden hätte.

---

*) Für Rollen, wie der ſtandhafte Prinz, Poſa, Hamlet, Taſſo und im Charakterfache: der Oheim, Carlos in „Clavigo" u. ſ. w.

Nichtsdeſtoweniger wurde ſie eine gefährliche Nebenbuhlerin der Frau Crelinger und ihrer beiden Töchter erſter Ehe mit Schauſpieler Stich, welche i. J. 1834 — Bertha in empfindſamen, Clara in naiven Rollen — die Bühne mit Glück betraten.

Es entbrannte nun ein Wettkampf der Häuſer Crelinger und Hagn um Rollen, Beifall, Vorrechte, Kleiderluxus und um Suprematie des Einfluſſes auf Repertoir u. ſ. w., der, weil beide Parteien am Hofe Rückhalt fanden, von der Intendanz ſchwer gezügelt werden konnte. Dieſe ſchickte ſich ſchließlich mit vornehmer Gleichgiltigkeit in die Dinge, die zu ändern ſie weder künſtleriſche Autorität, noch Macht hatte; ja man hörte die Anerkennung: daß bei einem Hoftheater nun einmal die perſönlichen Intereſſen prävaliren unumwunden ausſprechen.

Der Gang des Repertoirs erfuhr nun endloſe Hinderungen. Der reiche Beſitz an weiblichen Talenten konnte nicht zu voller Wirkung gebracht werden, denn man wagte aus Furcht vor anſtößigen Vorgängen nicht: die feindlichen Häupter in ein und demſelben Stücke zu beſchäftigen. Vorſtellungen, in denen das nothwendig geweſen wäre, wurden daher bei Seite gelegt; ebenſo ſolche, in denen beiderſeitiger Anſpruch auf die Hauptrolle erhoben wurde. Das Repertoir gehörte ſo zur Hälfte dem einen, zur Hälfte dem andern Hauſe, dem freien Verfügen der Regie nur in ſeltenen Fällen. Und dies ſchmähliche Vermeiden der Conflikte beſeitigte ſie dennoch nicht*), bereitete im Gegentheile dem Anſehen der Behörde entſchiedene Niederlagen. Frau Crelinger durfte eine Zeit lang geradezu den Dienſt verweigern**).

Um die Gegnerinnen von einander zu entfernen, wurden Charlotte von Hagn willig Urlaube ertheilt, denn ſie ſetzte einen Ehrgeiz darein, es Emil Devrient in glänzenden Gaſtſpielen gleich zu thun und ebenſo in willkürlicher Ueberſchreitung der Urlaube, deren Beſtrafung hier wie in Dresden durch die Nachſicht des Hofes ſchließlich unausführbar wurde. Dies vermehrte natürlich auch die Verlegenheiten des Repertoirs, verſpätete vorliegende Arbeiten, hielt die der andern Talente zurück u. ſ. w. Daneben wurden andre Mitglieder veranlaßt es wiederum Charlotte v. Hagn in Anſprüchen und Willkürlichkeiten gleich zu thun.

---

*) Dergleichen kam doch hinter der Scene vor und blieb dem Publicum nicht unbekannt. So waren zu einer Vorſtellung von „Hermann und Dorothea“ den 22. Febr. 1836 Frl. v. Hagn und Clara Stich gleichzeitig als Dorothea coſtumirt und kaum wurde es verhindert, daß nicht Beide zugleich auf die Bühne traten.

**) Seydelmann ſchreibt über dieſen Unfug: „Herr, mein Gott, warum werde ich, hochgeprieſenen, aufgeblähten, großen Künſtlerinnen gegenüber, niemals Intendant! Ich fühl's, ich fühl's mit wilder Wonne, ihre Seelen würden ewig blaue Flecke haben. Ich möcht' es heut noch auf der Probe wagen. Die ganze Kunſt iſt doch nur die: noch mehr den Teufel im Leibe zu haben, als ſie, und es iſt nicht männlich, ſich in irgend einer Tugend vom Weibe überbieten zu laſſen“.

Auch in das männliche Kunſtperſonal war Zwieſpalt und Rollenſtreit gekommen, Rott war es, der durch alle Mittel ſich Raum in allen Fächern zu ſchaffen ſuchte und, da der Tod ihn von Ludwig Devrient und bald von Rebenſtein befreit hatte, nun gegen Lemm's Autorität raſtlos ankämpfte. Und wirklich wurde Lemm endlich 1837 das Opfer ſeines hartnäckigen Stirnbietens gegen die Praktiken ſeines Gegners, er ſtarb, weil er, eines Krankheitsanfalls nicht achtend, die Rolle des König Philipp ſpielte, auf welche Rott Jagd machte.

Dieſer Streit der perſönlichen Intereſſen ſchloß aber auch einen Principienſtreit ein. Frau Crelinger ſowohl als Lemm repräſentirten die alte Schule: Treue gegen die Natur, den dichteriſchen Stoff und die Harmonie des Totals; Charlotte v. Hagn ſowohl als Rott vertraten den Glanz der modernen Virtuoſität: den Sieg der Perſönlichkeit, Effect um jeden Preis.

Der Moment war auffordernd genug, um irgend Etwas zu unternehmen, was — da die geordnete künſtleriſche Autorität ſo ohnmächtig geworden war — innerhalb der Kunſtgenoſſenſchaft wieder künſtleriſche Verſtändigung und Wiederaufrichtung des Gemeingeiſtes herbeiführen könnte.

Der Plan Eduard Devrient's: einen Schauſpielerverein, nach dem Muſter der unter den bildenden Künſtlern beſtehenden, zu ſtiften*), fand jetzt Anklang, die motivirte ſchriftliche Aufforderung**) veranlaßte den Zuſammentritt Lemm's, Ed. Devrient's und Ludw. Schneider's und die Stiftung des Vereins am 17. Decbr. 1834, welcher ſehr ſchnell auf 16 Mitglieder wuchs.

Man verſammelte ſich einmal in der Woche in den Nachmittagsſtunden und dehnte die Thätigkeit des Vereins auf alles aus, was dem Schauſpieler förderlich ſein kann. Man las dramatiſche, dramaturgiſche und kunſtgeſchichtliche Schriften vor, zugleich zum Zweck der Berichtigung der Sprache und des Vortrages. Man unterſuchte die Richtigkeit der Ausſprache einzelner Laute und bemühte ſich Feſtſtellungen zu finden, welche den mündlichen Ausdruck der Schriftſprache von dem Einfluß der verſchiedenen deutſchen Mundarten befreite; alſo Regeln für eine richtige Ausſprache, die der deutſchen Sprache noch fehlen, anzubahnen. Man ſtellte rhetoriſche und mimiſche Uebungen an, veranlaßte mündliche und ſchriftliche Beſprechungen über einzelne Momente der künſtleriſchen Thätigkeit, ertheilte freimüthige Beurtheilungen von Darſtellungen einzelner Mitglieder, welche ſolche begehrten u. ſ. w. Da der älteſte der Anweſenden die Zuſammenkünfte leitete, ſo hatte Lemm faſt immer den Vorſitz, Eduard Devrient und Ludwig Schneider waren Schriftführer. Die Vornahmen wurden in Protokollen, die gelieferten Arbeiten in Originalen bewahrt, am Abſchluß eines jeden Jahres eine feierliche Sitzung gehalten, dazu die Künſtlerinnen und Vorſtände eingeladen, ihnen eine Ueberſicht der Beſchäftigung gegeben.

---

*) S. IV. Bd. S. 42.

**) ſie iſt in Wolff's Theater-Almanach v. J. 1836 abgedruckt; ebenſo die Statuten des Vereins und zweijährige Nachrichten.

Daß ein Verein wie dieſer ſchon 81 Jahre früher von Eckhof unter dem Titel einer deutſchen Schauſpieler-Akademie geſtiftet worden war*), erfuhren die Berliner Schauſpieler erſt jetzt bei Gelegenheit kunſthiſtoriſcher Nachſuchungen**), ihre Verbindung erſchien ihnen da-

---

*) II. Bd. S. 88 u. f.

**) Die Beſchämung über die Unwiſſenheit in der Geſchichte der Kunſt, welche er ausübte, veranlaßte Eduard Devrient zu durch nur geweihter und natürlicher und die lebendige Theilnahme des erſten Jahres unterdrückte die Beſorgniß, daß dieſer Schauſpielerverein ſcheitern könne, wie der Eckhof'ſche.

Er hielt ſich länger, aber er ſcheiterte doch.

Die Spöttereien und Verdächtigungen der Nichtmitglieder fochten ihn anfangs nicht an; auch als im Beginn des zweiten Jahres übereilter Eifer, Empfindlichkeit und getäuſchter Ehrgeiz im Schoße des Vereines ihn erſchütterten, erhielt er ſich ſeine Lebensfähigkeit. Erſt im dritten Jahre lockerte ſich die Verbindung. Gleichgiltigkeit und Unluſt: ſich zwei Stunden lang in der Woche über ſeinen Beruf gemeinſam zu verſtändigen, Empfindlichkeiten und eingeſchlichene dienſtliche Bedenklichkeit ließen ein Mitglied nach dem andern austreten.

Großen Antheil an dieſer allmählichen Auflöſung hatte das Verhalten der Vorſtände. Wenngleich der Intendant ſich dem Vereine hold zeigte, die erſten Jahresſitzungen beſuchte und die Thätigkeit des Vereins als förderlich für das Theater anerkannte, ſo hielten ſich doch die Regiſſeure — mit oder ohne ſeine Veranlaſſung — von der Theilnahme am Verein zurück. Der Beamtengeiſt dominirte alſo ſelbſt die mit dem Regieamt

---

den weiteren Stadien, welche endlich dieſe Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt erzeugten; dieſelbe iſt alſo als eine nachgereifte Frucht des Berliner Schauſpielervereins zu betrachten.

betrauten Schauſpieler und ſtellte ſie außerhalb der rein künſtleriſchen Beſtrebungen. Dies mußte bald empfunden werden. Die Verabredungen des Vereins: dieſe oder jene Dinge der künſtleriſchen Praxis gewiſſenhafter und ernſter zu nehmen als bisher, waren ſtille Vorwürfe für den Schlendrian der Regie, bald äußerten die Regiſſeure Empfindlichkeit über die Bemühungen des Vereins: aus freier, innerer Bewegung der Genoſſenſchaft an den künſtleriſchen Zuſtänden zu beſſern; dieſe Empfindlichkeit wurde lauen und zaghaften Mitgliedern zum Signal ſich zurückzuziehen und die Spötter und Feinde des Vereins gewannen Boden und Schutz.

Drei Mitglieder nur hielten zuſammen, Rüthling, Eduard Devrient und Ludwig Schneider, und ſetzten noch zwei Jahre lang die Thätigkeit des Vereins fort, bis ſie die Ueberzeugung gewannen, daß niemand ſich wieder zu ihnen geſellte, der Zweck des Vereins alſo nicht zu verfolgen ſei. So ſtellten ſie ihre Zuſammenkünfte im Decbr. 1839 ein. Daß dieſe fünfjährige Dauer des Schauſpieler-Vereins nur auf einzelne Mitglieder einen Einfluß ausgeübt, war natürlich, aber unter den letzten drei Getreuen ſelbſt ſehen wir einen Abtrünnigen von dem Geiſte, den der Verein zu pflegen ſuchte. Das war Ludwig Schneider, auf ſchauſpieleriſchem Gebiete überhaupt eine merkwürdige Erſcheinung. Er war ein Menſch von ſeltener Elaſticität und Arbeitsluſt, der ſieben Sprachen ohne Hilfe eines

Lehrers gelernt und in dieſer ſiebenfachen Literatur bewandert war, vielerlei ſchriftſtelleriſche Arbeiten mit vieler Fertigkeit lieferte, ein raſtloſer Sammler von Theatralien, ein Menſch, der die Kunſt verſtand: zu Allem Zeit zu finden. Für ſein Schauſpielerthum hatte er aus ſeinen Erfahrungen an den deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Bühnen ſich eine Maxime gezogen, die er gegen alle Angriffe des Vereins aufrecht zu halten bemüht war.

Wie jeder Schauſpieler — ſo argumentirte er — erſt wahrhaft populär wird, wenn ſeine Eigenthümlichkeit zur Manier geworden iſt, die ſich frappant ankündigt, an der man ihn ſofort von Andern unterſcheidet, die man wo möglich nachahmen kann, ſo iſt dies beim Komiker ganz beſonders der Fall. Da er alſo ſpäter oder früher eine Manier haben werde und haben müſſe, ſo könne er auch wohl von vorn herein damit anfangen. Er gab zu: ſeine breitſpurige Berliner Weiſe, ſein unnatürliches und läſtiges Herausſchrauben der Redeaccente könne vielen mißfallen, aber gerade das ſei ſeine Manier, und wenn er nur unverrückt damit fortfahre, ſo werde das Publicum ſich daran gewöhnen und es ſchließlich goutiren; er werde in dem Vortheil ſein, daß das Publicum nie etwas Anderes von ihm erwarte, als woran er es gewöhnt habe, und ſeine Manier werde ihm immer wieder das bekannte Signal zu Lachen und Beifall ſein.

Der Erfolg gab ihm Recht, Louis Schneider wurde eines der beliebteſten Bühnenmitglieder und wurde es ohne Hilfe von großen oder dankbaren Rollen. Die des Vielwiſſers von Kotzebue war die einzige große Rolle, die ihm gelungen war, weil ihre Durchführung maskenhaft iſt. Das Publicum gewann er zuerſt durch ſeine charakteriſtiſche Darſtellung als Führer des Fiſcherchors in der „Stummen von Portici“, dann that er einen Sprung auf den Gipfel ſeiner Beliebtheit durch die Rolle des reiſenden Studenten, die er ſich in ſeiner Weiſe aptirt hatte, und die in dieſer Weiſe die Runde über alle Bühnen machte. So erhielt er ſich in Nebenrollen, komiſchen Balletfiguren u. ſ. w. durch ſehr präciſe Sicherheit in ſeiner Manier und echt Berliniſche Ironie, in vollem Beifall. Daß er im Grunde ſeine Fähigkeiten zum bloßen Tagesdienſt der Unterhaltung herabſetzte, zeigte nebenher ſeine Beliebtheit als humoriſtiſcher Tafelredner bei allen Berliner Zweckeſſen, bewieſen die von ihm, nach dem Muſter der ſpaniſchen Saynetes verfertigten „Genrebilder“. Es waren dies anfangs kleine pantomimiſche Scenen, welche nationales Leben darſtellten, lebende Bilder, die man ſchon längſt der Schauluſt des Publicums von der Bühne herab — dem ungeeignetſten Orte dafür — dargeboten hatte, und die ſich nun bewegten. Bald bekamen ſie eine kleine abgeſchloſſene Handlung, es wurden Worte, Geſänge, Tänze hinzugefügt. Der Hauptdarſteller, der

Autor, ließ ſich in allen europäiſchen Sprachen vernehmen und das Publicum amüſirte ſich, daß es doch einmal gar nichts von dem verſtand, was auf der Bühne geſprochen wurde. Dazu hörte es Tänzerinnen ſprechen, ſah Schauſpieler tanzen, der ganze Spaß dauerte 10 bis 15 Minuten, es war ein auf das geringſte Maß reducirter theatraliſcher Zeitvertreib, ohne die Mühe: der Entwicklung einer durchgeführten Handlung zu folgen. Es war eine dramatiſche Confiture, die ſich das Publicum bequem zwiſchen den Zähnen gefallen ließ, die ihm gar keine Verdauungsſorgen machte — und ſo niſteten ſich dieſe gedankenloſen Guckkaſtenbilder, in denen die Schauſpielkunſt zur untergeordnetſten Gaukelei mißbraucht wurde, unter der Protection der Generalintendanz ein.

Dieſe Genrebilder haben Drama und Bühne mehr herabgeſetzt, als ihr Autor wohl vorausgeſehen, und ſeinen Namen durch: „Die Heirath auf Helgoland" und „Kurmärker und Picarde" ſchlimmen Rufes im deutſchen Repertoir hinterlaſſen.

Louis Schneider muß zu Charlotte von Hagn und Rott genannt werden, wenn die Uebertreibung und Manier in dieſer Periode zur Rechenſchaft gezogen wird.

Aber dieſe Lage der Dinge ſollte eine noch frappantere und bedeutungsvollere Phyſiognomie erhalten, der moderne Realismus der deutſchen Schauſpielkunſt ſollte auf dieſem ſo bereiteten Boden in ſeiner vollkommenſten Ausbildung eingeſetzt werden; Seydelmann trat im April 1838 zum Berliner Hoftheater.

Er hatte ſich lange von Berlin vorſichtig zurückgehalten. Schon während der letzten Lebensjahre Ludwig Devrient's, dann wieder nach deſſen Tode berufen, war er der Vergleichung mit des Meiſters noch lebendigem Andenken ausgewichen. Erſt 1835 nahm er ein Gaſtſpiel an, das vom glänzendſten Erfolge war. Nicht nur das Publicum, und darin die Stimmführer des Geſchmackes, auch die Kunſtgenoſſenſchaft, durch die Energie von Seydelmann's künſtleriſcher Individualität gewonnen, hatte ihn freudig aufgenommen. Ein zweites Gaſtſpiel 1837 hatte ſeine Anſtellung zum Abſchluß gebracht.

Die nun folgenden letzten fünf Jahre von Seydelmann's Leben fordern nicht nur zu einer ſummariſchen Betrachtung der Eigenthümlichkeit ſeiner Darſtellungsweiſe auf, ſondern dieſe ſelbſt bezeichnet ein ſo entſcheidendes und folgenwichtiges Entwicklungsmoment der modernen deutſchen Schauſpielkunſt, daß die ausführlichſte Erörterung hier geboten ſcheint.

Nichts war natürlicher, als daß Seydelmann's Spielweiſe gerade in Berlin an die Aehnlichkeit ſeiner

Richtung mit Iffland's — der das virtuoſenhafte Effectſpiel mit Glanz auf die Bahn gebracht hatte*), — erinnern mußte. Dieſe Aehnlichkeit lag aber mehr in den Intentionen, als in der Ausführung, weil die Anmuth und Eleganz, durch welche Iffland ſeine kleinen Künſte annehmlich machte, dem neuen Meiſter gänzlich abgingen, der dagegen ſeine Effecte in greller, herber, oft ſchroffer Weiſe auftrug.

Iffland ſchmeichelte ſich ein und gewann, Seydelmann imponirte und bezwang; er gewann ſeinen Anhang im männlichen Publicum, wie Emil Devrient im weiblichen.

Wie Iffland ſuchte Seydelmann gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen eine ſchlagende Wirkung hervorzubringen. Seine Maske ſowohl, wie die ganze Anlage der Rolle war immer ſo ſcharf und beſtimmt, ja ſo hart von Umriſſen, daß über das, was er mit dem Charakter beabſichtigte, nach den erſten Secunden ſchon dem Zuſchauer kein Zweifel mehr blieb. Da er dann mit einer eiſernen Conſequenz alle Details des weiteren Spieles in Uebereinſtimmung mit der Anlage brachte, da er — hierin Iffland ganz unähnlich — niemals durch momentane Einfälle ſein Publicum reizte: ſo führte er es auch nicht irre.

Zu den ſtarken Farben, wodurch er ſich des erſten

---

*) III. Bd. S. 294—300.

Eindrucks verſicherte, gehörte ein ſcharfes Aufſetzen ſeines Redetons, meiſtens lauter als alle übrigen Mitſpieler. Bei ſeiner rauhen Sprache, bei der Eigenheit die Vocale zu Zeiten nicht rein zu ſprechen*), und beim ſ und z mit der Zunge anzuſtoßen, gehörte für den Hörer faſt bei jeder Vorſtellung eine neue Gewöhnung dazu, um der Rede ohne Mißbehagen zu folgen; dennoch gewann ihre Energie. Seydelmann mußte, wie Iſſland, durch gewiſſe Manieren Abwechſelung und Reiz in ſeine Sprache zu bringen ſuchen, dahin gehörte ein gewiſſes melancholiſch geſungenes Abklingenlaſſen der Stimme, das neben den harten und rauhen Accenten, eine Art von Gefühlsausdruck hervorbrachte.

Die ſtarke Färbung, welche Seydelmann ſeinem erſten Auftreten gab, die vielen charakteriſtiſchen Details, die er gleich anfangs in ſein Spiel brachte, ließen ihm zur ſpäteren Entfaltung und Steigerung der Rolle wenig mehr übrig, weshalb deren Anfang größere Wirkung als ihr Ende hervorbrachte. Dazu hatte er, wie Iſſland, das Beſtreben: das Publicum unabläſſig mit ſich zu beſchäftigen und von ſeinen Mitſpielern abzulenken, und da er nun jede Wirkung ſtark aufſetzte, ſo daß es oft war, als ſchlüge er einen Keil hinter dieſelbe, damit ſie unverrückt feſt ſtehe, ſo überſättigte und betäubte er nicht ſelten*). Offenbar hatten die großen Theater ſeine Wirkungsberechnung auf dieſe Spielweiſe hingewieſen**), auf dieſe ſtarke Articulation der Rede, dieſe rollenden und geſchleuderten Blicke, dieſe ſtarke Muskelbewegung des Mienenſpieles, das er durch ſehr markirte Schminke unterſtützte.

---

*) Er ſagte z. B.: o Gatt! ſtatt: o Gott!

Mit dem Publicum ſprach und ſpielte Seydelmann viel, wie Iffland es gethan; die Zuſchauer zu ignoriren, wie andere große Künſtler, wie Ludwig Devrient es gethan, ſie gar zu brusquiren, wie Lemm, das konnte in Seydelmann's Syſtem nicht liegen. Das Publicum mußte erinnert werden, daß er ſeinetwegen ſpiele, auf ſeine Anerkennung rechne. Abſichtlichkeit, herausfordernde Prätenſion mußte der vorherrſchende Charakter ſeiner Spielweiſe werden, wie es der Hauptkunſtgriff der ganzen modernen Virtuoſenſchule geworden iſt, Prätenſion ſelbſt bis zur Charlatanerie.

Dahin ſind Züge zu rechnen wie der zweite Actſchluß der Rolle des Carlos in „Clavigo“, da er dem abgehenden Freunde folgte, an der Thür ſtehen blieb, ſie halb öffnete, ihm nachſah, ſie langſam ſchloß, bedächtig vorſchritt bis an die Lampen, das Publicum eine Weile anſah, dieſem dann endlich mit dem Kopfe zunickend und mit der Hand zuwinkend, gedehnt und nachdrücklich ſagte: „da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich!“

---

*) Einer ſeiner Kaſſeler Kunſtgenoſſen, Franz Hauſer, machte ihm Vorwürfe über ſein grelles Spiel, das die Totalwirkung ſtöre, indem es ſeine Mitſpieler in Schatten ſtelle. „Mögen ſie alle ſpielen wie ich", antwortete er, „ſo wird ſich das Gleichgewicht wieder herſtellen." „Dann müßte", erwiderte der Andere, „die Darſtellung aus einem Genuß zu einer Folter für den Zuſchauer werden."

**) Er ſagte: man brauche darin Mauerpinſel, um verſtändlich zu werden.

Wenn Iffland zuweilen die Wahrheit des Charakters dem Verlangen zu gefallen und zu überraſchen opferte*), ſo konnte man wenige Rollen aufzählen, in denen es Seydelmann vortheilhaft gefunden hätte, ſich ganz an die Abſicht des Dichters zu halten. Entweder durch Uebertreibung oder durch Abweichung von der natürlichen und gewohnten Auffaſſung ſuchte er zu überraſchen und zu überwältigen. Und immer zielte ſein Verfahren dabei auf den Zweck hin: ſeine Rolle imponirend den andern gegenüber zu ſtellen, damit der Rückſchlag des Eindrucks von der Rolle auf die Perſönlichkeit des Darſtellers, niemals die Ueberlegenheit derſelben in Zweifel bringen könne.

So verwiſchte er z. B. in ſeiner Darſtellung des Shylock von vorn herein jeden Anſchein des durch Glaubensdruck und Verachtung gedemüthigten Juden und trat auf wie der Despot von Venedig, der alle Unbilden an den Chriſten zu züchtigen gekommen ſei. Das rachebrütende Selbſtgeſpräch, als Antonio erſcheint, war ſchon ein Wuthausbruch gegen das Publicum: die behutſam umwundene Erinnerung: daß Antonio ihn angeſpieen und Hund genannt, war eine ſo wilde, ſtrafende Anklage, daß — bei Antonio's Worten: „er könne leicht ihn wieder anſpei'n, wieder Hund ihn nennen", man erwarten mußte, der Jude werde ihm an die Kehle fahren. Dieſe Entſtellung des ganzen Verhältniſſes Shylock's zum Drama ſelbſt mußte ſich natürlich im Verlauf der Handlung dergeſtalt ſteigern, daß in der Gerichtsſcene der verachtete Jude, wie ein wildes Thier umherlaufend, die ganze Bühne beherrſchte und Gerichtsdiener, Senat und Doge nur von ihm geduldet erſchienen.

---

*) III. Bd. S. 299.

Während der Reden Antonio's und ſeiner Freunde überlas er den Schein, ſtreichelte und küßte ihn unaufhörlich, ſtreifte die Aermel auf und ſchwang das Meſſer, dann — weil bei Verſchwendung der grellſten Farben das Wetzen des Meſſers an der Sohle nicht mehr genug war — fuhr er auch mit ausgeſtrecktem Arme in weitem Bogen mit dem Meſſer ratſchend auf dem Fußboden hin. Es erſchien bei dieſer Darſtellung als eine gänzliche Verzeichnung des Charakters von Seiten Shakeſpeare's, daß dieſer Jude ſich nicht eher das Meſſer in die eigene Bruſt ſtößt, als daß er ſo gedemüthigt und beraubt, ja mit dem feigen Verſprechen: Chriſt zu werden, ſtill davongeht.

In der Darſtellung des Marinelli unterdrückte Seydelmann alle Züge geſchmeidiger Unterthänigkeit, und in den Momenten, wo der Prinz ihm demüthigend begegnet, rettete er den Anſchein ſeiner Ueberlegenheit durch Miene und Benehmen eines Mannes, der ſich mit finſterer Verſchloſſenheit bezwingt, und ſich zu baldiger Vergeltung zuſammennimmt. Allerdings führte er aber in der ganzen Rolle eine übergewichtige hofmänniſche Haltung und ariſtokratiſche Schonungsloſigkeit und Tücke mit meiſterhafter Sicherheit durch.

Als Alba im „Egmont" — eine ſeiner trefflichſten hiſtoriſch treuen Masken — übertrieb er die, unter kalter Grandezza verborgene Feindſeligkeit zu rauher, ingrimmiger Schroffheit. Er empfing Egmont ſchon mit wild geſchleuderten Blicken, hob alle Anſpielungen auf Sympathie der Statthalter mit der Volksbewegung, als niederſchmetternde Bezüchtigungen hervor, ſo daß der unbedachtſame, ſorgloſe Freimuth Egmont's völlig zur Thorheit wurde und ſein Ausruf bei ſeiner Verhaftung: „war das die Meinung?" ihn förmlich kindiſch erſcheinen ließ; weil er ſchon nach ſeinem Empfange hätte wiſſen ſollen, daß Alba's Meinung unfehlbar auf ſein Verderben gerichtet war.

Dergleichen Uebertreibungen führten dann für die

Geſammtwirkung den zweiten Nachtheil herbei, daß der Mitſpieler ebenfalls zu einem größeren Nachdruck ſeines Spieles, über die correcte Linie hinaus, genöthigt wurde, um nicht allzumatt neben Seydelmann zu erſcheinen. Freilich ſchützte dieſer ſeine vorhabenden Effecte dadurch, daß er auf den Proben den Mitſpieler noch nichts davon ahnen ließ und ſo den Argloſen wenigſtens bei der erſten Vorſtellung widerſtandslos machte.

Unter den Rollen, welche Immermann's Aeußerung: „daß Seydelmann nicht immer bringe, was der Dichter gewollt" rechtfertigen, iſt ſein Mephiſtopheles am meiſten beſprochen worden. Immermann ſagt davon: „er machte einen erdigen, knarrenden Geiſt daraus; wo war der Marinelli der Hölle, den Goethe im Sinne hatte?" Seydelmann hatte dieſe Rolle in einem Briefe vertheidigt*), er beſtand darauf, den Teufel der Volksſage zu ſpielen und Goethe's wunderbare Dichtung auf den derben Realismus des Köhlerglaubens zurückzuführen. Er ſagt: „entſetzt ſich nun eine zarte vornehme Natur, eingehüllt in die Spinnewebſchleier der allerſorgfältigſten Bildung davor, nun ſie entſetze ſich! Und verwundert ſich der Dichter ſelbſt, er verwundere ſich doch nur über die Größe der eigenen Kraft, die ihm hier ſinnlich entgegentritt. Wer den Teufel an die Wand malt, muß nicht zu Boden fallen, wenn ihm das Urbild entgegengrinſt“. Dieſe Aeußerungen zeigen vor Allem, daß Seydelmann über die Wirkung ſeines Mephiſtopheles ſich vollkommen täuſchte. Man entſetzte ſich durchaus nicht davor, er machte nur den Eindruck des Widerlichen, Grotesken, ja Lächerlichen. Des Dichters Kraft und Größe konnte aus dieſer Maske, die der Fratze des Puppenſpieles nachgeahmt war, mit dieſen Krallenhandſchuhen, der krächzenden Sprache, dem Unkenton, den er beim Nachziehen des Pferdefußes von ſich gab, dem Puhſten, womit er Gretchens Zimmer mit ſchwüler, dumpfer Luft anfüllen wollte und aus all den kleinlichen Künſten mehr — unmöglich ſinnlich entgegentreten. Sollte Goethe's Intention, die den Teufel als edlen Junker in ebenſo vernichtender, als graziöſer Ironie vorführt, ganz beſeitigt und nur der widerlich kothige und zotige Teufel vom Blocksberge gezeigt werden, ſo hätte das graſſe Realitätsprincip bis auf's Aeußerſte verfolgt werden müſſen: die Sprache hätte wirklich nervenerſchütternd, das Ausſehen in der That entſetzlich, das Puhſten wirklich ſchwefelriechend ſein müſſen u. ſ. w., Seydelmann aber hatte an der Grenze der gewöhnlichſten Theatermittel Halt machen müſſen und war dadurch in Widerſpruch mit des Dichters wie mit ſeiner eigenen Intention gerathen.

---

*) Rötſcher: Seydelmann's Leben 211 u. f.

Schwerlich wird Goethe's Mephiſtopheles jemals auf der Bühne überzeugendes, allgenügendes Leben gewinnen, an Seydelmann's Auffaſſungsweiſe deckte dieſe

Rolle die Grenze ſchonungslos auf, er mußte die Geſtalt gewordene Ironie auf den Boden der greifbaren Materialität herabziehen, um ſich ihrer zu bemächtigen.

Weniger grell als beim Mephiſto, immerhin empfindlich und verwirrend war ſein Abweichen von der Intention des Dichters an einer ſeiner berühmteſten ſchon vorhin erwähnten Rollen wahrzunehmen. Den Carlos in „Clavigo“ gab er allerdings mit der größten Verſtandesenergie, aber mit einem intriganten Rückhalte gegen Clavigo, nicht offen mit ſeiner Weltklugheit und egoiſtiſchen Rechthaberei den Freund beſtürmend, ſondern ihn vorſichtig umgarnend*). Er hatte ſich dazu verſchiedentliches Beiſeiteſprechen zurechtgelegt, wozu im Text die Abſicht nicht zu finden iſt. Anſtatt im vierten Acte bei Clavigo's Geſtändniß mit voller Entrüſtung auf ihn einzuſtürmen: „Hölle, Tod und Teufel! und Du willſt ſie heirathen?“ blieb er bei Seite, die Fauſt auf den Tiſch geſtemmt, ſtehen, verbiſſen in ſich hineinſprechend: „Hölle, Tod und Teufel!“, dann zu Clavigo tretend, kalt und höhniſch: „und Du willſt ſie heirathen?“ Ferner als Clavigo ſagt, er wünſche ſich einen Funken von Carlos' Muth und dieſer ihm beruhigend und aufrichtend zuſpricht: „er ſchläft in Dir und ich will blaſen, daß er zur hellen Flamme ſchlägt“; ſprach Seydelmann nur die erſten Worte tröſtend zu Clavigo: „er ſchläft in Dir“, dann von ihm zur andern Seite gehend, für ſich, wie einen ſataniſchen Vorſatz: „und ich will blaſen, daß er zur hellen Flamme ſchlägt“. Bei dieſem Anſchein von Clavigo's ſyſtematiſcher Verführung war es wiederum conſequent, daß er am Schluß ſich über des armen Opfers Leiche warf, mit kläglichen Ausrufungen: „Clavigo! mein Freund Clavigo!“ als wolle er durch dieſen eingeſchobenen Ausdruck der Reue die Verdammung des Verführens beim Publicum mildern, aber Goethe läßt den Carlos bis zum letzten Augenblicke rechthaberiſch bleiben und bei dem Ausrufe: „Clavigo! Clavigo!“ mit dem Fuße ſtampfen. Auch das fließende Blut des Freundes macht ihn nicht andern Sinnes, er empfindet nur Zorn, daß Clavigo unvorſichtig es dahin hat kommen laſſen.

---

*) Goethe ſagt im III. Bd. in Dichtung und Wahrheit über die Dichtung des Clavigo: „Wie ich dabei verfahren, iſt bekannt genug. Der Böſewichter müde, die aus Rache, Haß und kleinlichen Abſichten ſich einer edlen Natur entgegenſetzen und ſie zu Grunde richten, wollte ich in Carlos den reinen Weltverſtand mit wahrer Freundſchaft gegen Leidenſchaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken laſſen, um auch einmal auf dieſe Weiſe eine Tragödie zu motiviren“.

Dem Antonio im „Taſſo“ verlieh er — bei einem derben, rauhen, imponirenden Tone — die ſeltſame Würze einer verdächtigen Beziehung zur Gräfin Sanvitale; in der Scene des vierten Actes deutete er dies durch zärtliches Küſſen und Streicheln ihrer Hand und vielſagende, lüſterne Blicke an. Ein Verfahren, welches ſelbſt ſein Lobredner Rötſcher tadeln mußte.

Der Rolle des Oſſip in „Iſidor und Olga“, welche der Dichter im ſchwarzen franzöſiſchen Kleide wollte geſpielt haben, wie die vertraute Stellung des Vorleſers zum Fürſten es mit ſich bringe, und welcher der erſte Darſteller derſelben, Ludwig Devrient, die ruſſiſche Tracht hatte erkämpfen müſſen, um eine leiſe nationale Färbung der Rolle zu erleichtern — den Oſſip gab Seydelmann als gemeinen Bartruſſen, mit jenem Wiegen des Oberkörpers, dem Schnippen mit den Fingern und Drehen auf dem Abſatz, dem häufigen Sichniederwerfen und dem Küſſen der Schuhe der Vornehmen, wie er dies alles an gemeinen Koſaken geſehen. Sobald man ſich in dieſe, den Charakter und die Verhältniſſe des Stückes entſtellende Auffaſſung gefunden hatte, dann konnte die exacte Durchführung derſelben ganz anziehend ſein*).

Aus allen dieſen Beiſpielen geht immer der Trieb des Künſtlers hervor: ungewöhnliche, frappante, überraſchende Züge zu zeigen, alſo an ſeine Einbildungskraft und an ſein Geſtaltungsvermögen die ſtärkſten Anſprüche zu machen, gewiß alſo war es ein Mißverſtehen ſeiner Erfindungsweiſe, das ſeine Gegner ihn einen bloßen Verſtandeskünſtler und Rechenmeiſter nennen ließ.

---

*) Ein erſchütternder Moment, den Seydelmann erfunden hatte, verdient hier erwähnt zu werden: als Oſſip die Erzählung von ſeiner Liebe zu Arimia mit den Worten ſchließt: „ſie ſtarb, da ſie mein Kind gebären ſollte; Gott ſei Dank! ſie nahm es mit ins Grab“, bedeckte er die Augen mit den Händen und ſang ſie mit halbleiſer Stimme einige Takte, die den Eindruck eines ruſſiſchen Kirchenliedes machten, bis er dann auffuhr und Fedor anſchrie: „Warum lachſt Du nicht?“

So mannichfaltige Geſtalten, wie die durchaus tadelloſe des Ludwig XI., dann des wüſten Verbrechers Brandon in „Eugen Aram“, des gutherzigen Polterers, des gemüthlichen Eſſighändlers, des Kochs Vatel, des chiragriſchen Advocaten Wellenberger, des franzöſiſch-ſalbungsvollen Abbé de l'Epée, des Cromwell, Alba, Oſſip und vieler Andrer — vermag niemand herauszurechnen, ſie müſſen in der Fantaſie lebendig aufgegangen ſein. Man würde dies allgemeiner zugeſtanden haben, wenn die Durchführung der Rollen nicht in jedem Momente auf die Effectberechnung aufmerkſam gemacht hätte.

Außerordentlich war jedenfalls an Seydelmann, daß er von früheren Meiſtern faſt nichts entlehnt hatte, daß ſeine Manier ganz die ſeinige war*).

Es konnte nicht ausbleiben, daß bei ſeinem Berliner Wirken ihm unabläſſig Ludwig Devrient vergleichend gegenübergeſtellt wurde. Die vornehmſten Unterſcheidungen zwiſchen Beiden traten bedeutungsvoll hervor.

---

*) Nur an Pauli erinnerte er bisweilen.

Seydelmann's Darſtellungen erregten Bewunderung bei dem Reichthum merkwürdiger Züge und der Sicherheit ihrer Combination, bei einer Fülle frappanter Momente, die zu Nachdenken und Erörterung aufforderten; über keinen Schauſpieler iſt wohl ſo viel geſtritten worden, als über ihn. Bei Ludwig Devrient's Spiel fiel Niemandem ein: einzelne Momente hervorzuheben*), man erlebte einfach den dargeſtellten Charakter an dem Künſtler, nahm deſſen Mache gar nicht wahr, wurde nur von ſeinen Lebensoffenbarungen getragen.

Denn ſeine Auffaſſung tauchte in die Tiefe, ſowohl der Idee des Stückes und des inneren Zuſammenhanges ſeiner Geſtalten, als der Natur ſeiner Rolle; dieſe Vertiefung machte ihn poetiſch und ſeine Darſtellung zu einer inneren Nothwendigkeit. Seydelmann dagegen führte weder in die Tiefen des Gedichtes noch der menſchlichen Natur, ihm war es um die frappante Erſcheinung Beider zu thun, er wucherte mit der Anziehungskraft ihrer Oberfläche; ſein praktiſcher Realismus machte ihn daher proſaiſch.

Ludwig Devrient's Darſtellungsweiſe war zuweilen überſpannt, aber er war naiv dabei, Seydelmann übertrieb mit Bewußtſein.

---

*) Darum findet man in allen Beurtheilungen ſeines Spieles — wie dies bei dem von Schröder der Fall — ſo wenig einzelne Züge, die dem Nachlebenden ein Bild ſeiner Spielweiſe geben.

Ludwig Devrient begegnete es oft, einen unbedeutenden Dichter durch frappante Charakteriſtik ſelbſtſchöpferiſch zu überflügeln, damit brachte er aber abſichtslos nur mehr, als der Dichter vermochte: niemals aber Anderes, und er erhob durch ſein Spiel das ganze Enſemble. Seydelmann aber wich wohlbewußt von dem Dichter ab, ſelbſt von dem bedeutendſten, ſein Ueberflügeln war ſpeculirende Iſolirung, die das Enſemble verwirrte und ſprengte.

Sein Mangel an Vertiefung machte den Ausdruck der Innerlichkeit, der Innigkeit vermiſſen; Wirkungen wie Ludwig Devrient z. B. in zwei an Charakter ſo verſchiedenen Auftritten: da ein Vater ſeine Tochter erkennt — als Lear und als armer Poet — erreichte, vermochte Seydelmann nicht hervorzubringen. Seine Darſtellung ähnlicher Affecte ließ nichts aus, was man an gerührten, erſchütterten oder erhobenen Menſchen wahrnimmt, er hatte ſo zu ſagen die Geberde der Seelenbewegung ſtudirt, durch reiche Darlegung davon zog er auch den Zuſchauer lebhaft an, erregte vielleicht Bewunderung, aber Sympathie, Rührung, Erſchütterung brachte er nicht hervor. Auch der Ausdruck des Edlen, Erhabnen, Idealen gelang ihm nicht; was bei ihm gefühlvoll, erhaben, begeiſtert ſein ſollte, machte immer den Eindruck des Heuchleriſchen und führte dadurch über den darzuſtellenden Charakter irre.

An äußerer Haltung und Repräſentation ließ er

Ludwig Devrient weit hinter ſich und dennoch war er ihm darin ähnlich, daß Charaktere von der frappanteſten Lebensäußerung ihm am beſten gelangen. Er ſelbſt ſchreibt: „ich habe einen wahren Appetit die Nachtſeite unſrer lieben Natur in's Licht zu führen; meine Rollen müſſen ſtark den Teufel im Leib haben oder den blanken Humor“. Aber wenn Ludwig Devrient bei der Vertiefung in ſeinen Kunſtgegenſtand ganz in die Darſtellung aufging, ſo erſchien Seydelmann niemals in ſein eignes Spiel verſenkt; ſeine ſubjective Perſönlichkeit überragte ſtets ſeine objective Schöpfung. Es war als ſtehe ſein Geiſt abſeits der Rolle als Vorzeiger derſelben und mache den Zuſchauer, durch die Hervorhebung der Effecte, auf die Merkwürdigkeit der Arbeit aufmerkſam.

Die Vergleichung mit ſeinem großen Zeitgenoſſen und Vorgänger iſt ihm ſtets ein Dorn im Wege geweſen. In ſeinen Briefen iſt die erbitterte Verfolgung der Bezeichnungen: Genie und Genialität, dagegen ſein unabläſſiges Hervorheben des Verdienſtes von Fleiß und Willensſtärke ſehr auffallend. Für ſeine künſtleriſche Individualität iſt der ſeltſame Wahlſpruch, den er unter ſein Bildniß ſchrieb, ſehr bezeichnend: „Alles Schöne iſt ſchwer“. Ihm wurde das Schöne ſchwer: an allen ſeinen Werken klebte der Schweiß der Arbeit und er wollte ihn anerkannt und belobt wiſſen.

Es lag nahe, daß ſeine ſtete Sorge: von Mit- und

Nachwelt anerkannt zu werden, ihn auch dahin trieb, ſich des Nachdrucks zu verſichern, den die Preſſe ſeinen Erfolgen geben konnte. Man erſieht aus ſeinen bis jetzt publicirten Briefen, wie empfindlich er gegen Vernachläſſigungen und Angriffe der Journaliſtik war, wie eifrig er ihre Förderung zu gewinnen ſuchte; und die Zeugen ſeines Lebens wiſſen, wie er in dieſer Beziehung Manches that, was mit vielen ſeiner ſtolzen Aeußerungen ſehr in Widerſpruch ſtand.

Seine Gegner haben auf dieſen Umſtand oft genug die Behauptung geſtellt: ſein ganzer Ruf ſei ein blos künſtlich gemachter. Auch dieſe Behauptung war eine Thorheit. Daß Seydelmann's leiſe gewinnende und geduldige Geſchicklichkeit, mit welcher er ausgezeichnete Federn für ſich in Bewegung zu ſetzen verſtand, ihm genützt hat, iſt zweifellos, aber die Preſſe allein macht niemand berühmt, und für Seydelmann war ſie nur eines der vielen Mittel, die er in der zertrümmerten Kunſtwelt vorfand, um ſich einen Tempel daraus zu bauen. Er hat kein Steinchen, nicht das kleinſte, verworfen, das ihm dazu dienen konnte, wie ſollte er den mächtigen Stein des Journalismus, der ihm, wie allen Strebenden im Wege lag, nicht ſorgfältig in Betracht ziehen?

Der Lebensnerv von Seydelmann's künſtleriſcher Erſcheinung war ſeine Willenskraft, deren Unverwüſtlichkeit vielleicht die von Schröder übertraf. Sie war es, die ſeine Stellung in der Theaterwelt ertrotzte, ihm Alles unterwarf, von ſeiner eignen mangelhaften Begabung an, bis zu den zerrütteten Zuſtänden, die er vorfand, die ihn Alles benutzen lehrte, Gutes und Schlimmes, und ihm endlich jene dämoniſche Anziehungskraft verlieh, die bei manchen berühmten Menſchen — beſonders bei ſolchen, die mit der Perſönlichkeit wirken — durch die äußerſte Anſpannung der Seelenkräfte ebenſo erzeugt zu werden ſcheint, wie die zwingende Gewalt des thieriſchen Magnetismus durch die Spannung der Muskel- und Nervenkraft.

Daß der Eintritt eines ſo merkwürdigen Mannes die verſchiedenartigſte Bewegung am Berliner Theater hervorbringen mußte, liegt in der Natur der Dinge. Die nächſte Wirkung war eine vortheilhafte, überaus belebende. Ein neuer Antrieb kam in die Darſtellungen, das ältere Repertoir gewann neues Intereſſe, neuere Dichter, Raupach zunächſt, ſuchten in raſchen Productionen von der neuen Kunſtgröße, der neuen Bewegung Vortheil zu ziehen. Die redlich ſtrebenden Talente des Perſonales, vom bisherigen Schlendrian reſignirt, ſpannten die Kräfte wieder freudiger an. Bald aber wurde der Wetteifer zu überreizter Begierde: es Seydelmann in den Wirkungen ſeines Spieles gleichzuthun. Die ſchon vorhandene virtuoſe Richtung ſteigerte ſich durch Seydelmann's Beiſpiel außerordentlich. Jeder jagte nach Effecten, bald ſtob die Darſtellung in den verſchiedenſten Richtungen und Verfahrungsweiſen auseinander. Die zur alten Schule ſich bekennenden Talente, ſo guten Willen ſie auch hatten nach Shakeſpeare's Regel: „niemals die Beſcheidenheit der Natur zu überſchreiten", wurden doch mit fortgeriſſen, weil ſie fühlten: daß ihre einfache Darſtellungsweiſe jetzt matt erſcheinen mußte, ſie auch wohl den Vorwurf hörten: ihre Correctheit ſei trocken und leblos, man ſähe, daß ſie ſich keine Mühe gäben *). So ſchnell war das Publicum für das Abſichtliche und ſtark Aufgetragene in der Darſtellungsweiſe gewonnen **).

Dieſer Wetteifer um Effect wurde auch durch perſönliche Nebenbuhlerſchaft geſteigert, in welche Rott und Seydelmann ſehr bald eintraten, weil es Beider Art war: keine Capacität neben ſich zu ertragen; und das geſchah grade zu der Zeit, als der Kampf zwiſchen den beiden weiblichen Häuſern am loheſten entbrannte. Den Frieden zu bringen war Seydelmann nicht gemacht.

---

*) Die würdige Wolff bekannte es in ihrer humoriſtiſchen Weiſe rund heraus: „Kinder, ich übertreibe jetzt auch, ich weiß es und ich ärgere mich darüber, ich finde es abſcheulich, aber ich kann mir nicht helfen. Wenn ich draußen ſtehe und ſie hantieren Alle ſo um mich herum, da hat mich der Teufel gleich im Nacken, daß ich's ihnen wett machen möchte".

**) Und ſo ſchnell wirkte das auf Alle, welche den Kunſtmarkt der Gaſtſpiele bezogen, daß der gefeiertſte Künſtler dieſer Zeit erklärte: „Seitdem Seydelmann im Effect ſo weit gegangen iſt, kann man nicht mehr darin zurückbleiben".

Wie alle Hypochonder — beſonders in dem erregten Schauſpielerſtande — hat er ſich ſtets darin gefallen: die Welt voll Feindſeligkeit, Intrigue und Heuchelei gegen ihn im Felde zu ſehen. Gereizt und trotzig, wie er war, meinte er mit gleichen Waffen begegnen zu müſſen; aber wer weiß es nicht: daß ſtete Streitfertigkeit auch ſtreitſüchtig macht, und daß erprobte Waffen zum Gebrauch verführen.

Wie nun die Hoffnung derer eitel war, welche in Seydelmann einen ſammelnden Mittelpunkt für die Thätigkeit der Beſſergeſinnten ſahen — denn auch in die Regie einzutreten hatte er keine Neigung, wohl auch keine Kraft mehr —, ſo geſchah es, daß er auch in Berlin ſehr bald in dieſelbe Iſolirung gerieth, in der er — trotz aller ſeiner Klagen und Beſchwerden darüber — überall einen entſchädigenden Reiz gefunden hatte. Am Behagen hatte er eben kein Behagen, ihm ließ die Ruh am mindeſten Ruh. Nimmt man dazu, daß er auch in ſeiner Häuslichkeit Frieden und Freude nicht zu gewinnen verſtand, dann ſeine von leidenſchaftlicher Anſtrengung früh erſchütterte Geſundheit, ſeine Unbefriedigung an ſeinem Stande und an den Wirkungen des Kraftaufwandes, den er daran ſetzte, ſo wird es ſehr begreiflich, daß ſein Leben ſich frühzeitig verzehrte.

Schon im dritten Jahre ſeines Berliner Wirkens wankte ſeine Kraft. Im Jahre 1841 erkrankte er ſchwer auf ſeiner Badereiſe, raffte ſich aber noch einmal gewaltſam auf. Er hatte ſich noch Aufgaben geſtellt, deren Löſung wichtig geweſen wäre für die Kunſt, wichtig für ſeinen Ruhm. Er wollte den Wallenſtein ſpielen, ein Unternehmen, deſſen Gelingen nur die Verwöhnung an die übliche declamatoriſche Spielweiſe beſtreiten konnte. Hier führte ſein Bemühen: durch ungewohnte Auffaſſung zu frappiren, ihn zu der echteſten Treue gegen des Dichters innerſte Abſichten; wie dies ſchon bei ſeiner Darſtellung des Königs Philipp II. geſchehen war, den er der üblichen Heldenmanier entrückt hatte*). Ferner wollte er zwei, ſchon früher von ihm geſpielte Rollen: Jago und Richard III. aus ſeiner jetzigen Reife völlig neu erſchaffen und ſeine mit der erſten Rolle bereits vorgerückten Studien ließen erwarten, daß beide Rollen ſeine künſtleriſche Individualität im vollendeten Glanze würden gezeigt haben.

---

*) Er ſchreibt während des Studiums: „Der Wallenſtein hilft jetzt das Leid meiner Tage beſchwichtigen. Ich verkrieche mich ordentlich in das reiche — reiche Geſchenk unſers gottbegabten Sängers. Wenn mich nicht jede Hoffnung trügt, ſo werde ich — wenigſtens ein Anderer ſein, als Alle; ein ungewohnter, ob deshalb ein gern geſehener? Wollen warten. Himmel! über welch' einen allgemeinen Leiſten ſpannt man auch dieſen Wallenſtein! Geſtreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß beledert, das Automatenmaul voll ſchöner Worte, im Paradeſchritt herausgeſtoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenſtein. Und ich, Schwachgeborener, will ſtromauf zu ſchwimmen wagen? Ja! Voll Muth dem Schlendrian zum Trotz, vielleicht auch zum Gelächter?! — Thut nichts! Mein Bundesgenoſſe iſt der Dichter ſelbſt“.

Den Jago hatte er in Stuttgart einmal geſpielt, ohne das Räthſel des Charakters gelöſt zu haben, dies war ihm nun, in der angelegentlichen Beſchäftigung damit, im letzten Lebensjahre vollſtändig gelungen. Bei dieſer Rolle hatten ſeine Combinationen der Wirkungen ihn auf den tiefſten Kern des Charakters ſtoßen und denſelben mit ſeiner eigenen Perſönlichkeit völlig verſchmelzen laſſen.

Die Leſeprobe des „Othello“, welche nach einem abermals beſtandenen Krankheitsanfalle, am 6. Decbr. 1842 ſtattfand, gab ihm Anlaß die Rolle des Jago mit einer ſo intenſiven Lebendigkeit vorzutragen, als ahne er, daß dies das letzte Zeugniß ſeiner Schöpfungskraft ſein ſolle; aber es darf auch eine wirkliche Offenbarung des Jagocharakters genannt werden, die allem Zweifel und allem Streit über ihn auf einmal ein Ende machte.

Dieſer vernichtende Ingrimm gegen Jeden, der ihm in den Weg tritt, oder von dem er nur annehmen darf: daß er ihm in den Weg treten könne, dieſer Fanatismus der Bosheit, die Berauſchung in der Intrigue, dieſe Schwelgerei im Cynismus bei der breiten Stirn rauher Ehrlichkeit, der frechſten Prätenſion hingebender Treuherzigkeit, dieſe kühnſte Vermiſchung erſchien in Seydelmanns dramatiſchem Vortrage vollkommen incarnirt, ein überzeugend lebendiger Menſch, und man begriff nicht mehr, daß der Charakter des Jago jemals habe willkürlich und unnatürlich genannt werden können.

In dieſer Rolle hätte Seydelmann auf ſeinem Wege daſſelbe Ziel erreicht, wohin Ludwig Devrient durch intuitive Anſchauung gelangte (z. B. in Franz Moor). Hier hätte er nicht nur frappante Lebensäußerungen gezeigt, er hätte die ganze Tiefe eines räthſelhaften Charakters enthüllt, den Abgrund der Menſchennatur aufgedeckt. Als Jago wäre Seydelmann poetiſch geweſen.

Kein Zweifel, daß die nahe liegende Geſtalt Richard's III. ihm ebenſo gelungen wäre.

Die Ausſicht auf ſolche Schöpfungen widerlegt die vielfach ausgeſprochene Meinung: Seydelmann ſei für ſeinen Ruf zur rechten Zeit geſtorben. Mochte immerhin das Publicum anfangen ihm gegenüber geſättigt und kritiſch zu werden — für wen hätte wohl der Enthuſiasmus der Berliner ausgehalten! — wäre ihm nur noch gegönnt geweſen mit den von ihm vorbereiteten Rollen hervorzutreten, ſie würden ſeinem Ruhme neue Schwingen eingeſetzt haben. Er ſelbſt hatte das Bewußtſein davon, denn der Stoßſeufzer aller ſeiner letzten Briefe war: „nur den Jago möchte ich noch ſpielen“, und er ſtarb, die Rolle auf den Lippen.

Aber nicht nur, daß ihm ſo nicht gegönnt war, das Beſte ſeines ſchauſpieleriſchen Vermögens zu leiſten, iſt zu beklagen, ſondern eben ſo ſehr: daß ihm nicht gegönnt war ſeine künſtleriſche Einſicht, die Energie ſeines überragenden Geiſtes und ſeiner Geſtaltungskraft, der Kunſt in umfaſſenderer Weiſe, durch Leitung eines der erſten Theater, gedeihlich zu machen.

Schon lange war unter den Schauſpielern keine ſo ſouveraine Natur hervorgetreten. Daß man gegen den Gedanken ſeiner Leitung immer — mit Hinblick auf ſeine Stuttgarter Regie — geltend machte: ſeinem Charakter mangle die Leidenſchaftsloſigkeit, Unparteilichkeit, die ſelbſtverläugnende Hingebung an das Ganze, welche zu ſolchem Amte erforderlich ſei, war ein zu oberflächlich gefaßter Einwand.

Die ungenügende Machtvollkommenheit ſeiner Stuttgarter Regie mußte auch ungenügende Reſultate hervorbringen. Hätte er dort eine, mit vollſtändiger Competenz ausgerüſtete, künſtleriſche Direction führen dürfen, ſein Charakter würde ſich wohl anders entwickelt haben.

Was wäre aus dem großen Schröder geworden, wenn er nicht ſchon im ſiebenundzwanzigſten Jahre an die Spitze der bedeutendſten Kunſtgenoſſenſchaft ſeiner Zeit geſtellt worden wäre? Er war ehrgeizig, herrſchſüchtig, eingenommen von ſich ſelbſt, rechthaberiſch und neidiſch wie jemals ein Menſch, aber in die Verantwortung für ein großes Ganzes geſetzt, kam er an ſeinen Zwecken zu ſich ſelbſt und zum rechten Maße. Und wie unerträglich und widerwärtig benahm er ſich ſogleich wieder in Wien, wo er ſich fremdem Zwange fügen ſollte; aber wie veredelte ihn wieder ſeine zweite Direction!

Wohin würde Iffland gerathen ſein in ſeiner Eitelkeit und Beifallsſucht, wenn ſeine Pflichten als Bühnenleiter ihn nicht gezügelt und ihm geboten hätten: ſein Thun nicht in allzugrellen Widerſpruch mit ſeinen Lehren zu ſetzen?!

Die Aufgabe des Führers und Lehrers bringt des Begabten Fähigkeiten auf's Höchſte aus und veredelt ſeinen Charakter.

Würde daſſelbe nicht auch Seydelmann geſchehen ſein? Seine ſchriftlichen Ausſprüche — alſo der Ausdruck ſeiner beſſeren Ueberzeugung — waren immer weiſe und edel; wenn wir ſein Thun denſelben widerſprechend finden, war es, weil der Dämon der Selbſtſucht ihn trieb. Hätte ſein Ehrgeiz auf den Ruhm eines großen Ganzen gerichtet ſein können, hätte er ſein Selbſt zu einer Geſammtheit erweitern dürfen, er würde dieſe zu erheben vielleicht eben die leidenſchaftliche Triebkraft daran geſetzt haben, die er — nur auf ſich angewieſen — auch nur an ſeine eigene Erhebung wendete.

Daß in Seydelmann wirklich der deutſchen Bühne ein Director verloren ging, der weſentliche und ſchöpferiſche Eigenſchaften für die Leitung beſaß, der gerade in dieſer Zeit, wo der Unfug hochaufgeſchoſſen war, als ein Schnitter ohne Beiſpiel aufgeräumt haben würde, darüber belehrt der erſte Blick auf ſeinen Briefwechſel jeden, der dieſe Ueberzeugung aus ſeinem lebendigen Umgange nicht ſchöpfen konnte.

Und ſo ſtarb er am 17. März 1843, nachdem er zwei Jahre lang, den Tod vor Augen, die ungelöſten Aufgaben ſeines Lebens ſich hatte umſtehen ſehen, wie er ſagte: „das Herz voll des ſchmerzlichſten Jammers über das verfehlte Leben, das nutzloſe Mühen eines Schauſpielers“. Der moderne Kunſtzuſtand war in ihm perſönlich geworden, die Krankheitsreſultate ſeiner Zeit waren die Makel und die Wundenmale ſeiner Individualität geworden, die Heilkraft, die er beſaß, kam weder Andern, noch ihm ſelbſt zu gute; er ſtarb wie ein Arzt, von der Peſt ergriffen, gegen die er das Arcanum in der Taſche hat, und durch den nun das Uebel mit um ſo größerer Intenſität um ſich greifen ſollte.

Das wahre Bild von Seydelmanns bedeutender und denkwürdiger Perſönlichkeit haben ſeine Lobredner faſt mehr beeinträchtigt*), als ſeine Feinde; eine Folge der ängſtlichen Bemühungen, die er ſelbſt um ſeinen Nachruhm getragen. Die Kunſtgeſchichte gewinnt nichts dabei, wenn auf eines hervorragenden Meiſters Ehrenſcheitel alle edlen Qualitäten gehäuft werden; die unterſcheidenden Eigenthümlichkeiten werden darunter vergraben und die üble Nachrede gewinnt an Credit, was die Lobpreiſung durch ihr Uebermaß einbüßt.

---

*) Dies trifft auch Rötſchers Darſtellung.

Seydelmanns Vergleichung mit Ludwig Devrient und Beider Einfluß auf ihre Kunſt drängt ſich beim Rückblick immer wieder auf. Seydelmann, um ein Decennium ſpäter geboren, betrat um ungefähr ebenſo viel Zeit ſpäter die Bühne, und zwar dieſelbe in Breslau, als Ludwig Devrient, auf dem Gipfel ſeiner Meiſterſchaft, ſie kaum verlaſſen hatte. Er wurde Erbe ſeiner Stellung in Berlin und ſtarb ihm, wieder ungefähr ein Decennium ſpäter, nach; und wie dieſer im noch nicht vollendeten fünfzigſten Jahre.

So gingen dieſe beiden Sterne einer gegenſätzlichen Kunſtrichtung nahe hinter einander her und beide gingen trübe und in Nebel gehüllt unter.

Aber Ludwig Devrients Stern ſollte ſich ſchnell hell und immer heller wieder heben. Das überſpannte Kind, das mit ſeinem Willen im Leben niemand wehe gethan als ſich ſelbſt, der an ſeine Kunſt ganz hingegebene Bringer ſo erſchütternder und entzückender Naturoffenbarungen, hat einen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachſenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewonnen, wie noch kaum der Ruf irgend eines andern Schauſpielers. Es geht eine geheimnißvolle, inſtinctartige Erkenntniß durch die Nation, daß der Meiſter Ludwig ſich verzehrt habe ihr zu Genuß und zu Gewinn.

Seydelmanns Stern aber, des Mannes, der zum Herrſchen geboren, der in dem Kampfe ſeine Beſtimmung durchzuſetzen, die Zähne ausgebiſſen hatte, wovon ſo

Mancher ihm die Spuren nachtrug und worüber er ſich mit dem bedenklichen Ausſpruche tröſtete: „ich habe niemand ohne ſein Verſchulden weh gethan", — dieſer Stern taucht nur von Zeit zu Zeit in flirrendem Schein am Kunſthimmel für den Suchenden auf, ein Feuerzeichen für die ruhmſüchtigen Schiffer auf dem wilden Meere der Oeffentlichkeit. Die Bewunderung, die Seydelmanns Zeitgenoſſen ihren Nachkommen übertragen haben, macht es dieſen verſtändlich: er habe vor Allem ſich ſelbſt gewollt; Dank ſei ihm die Nation nicht ſchuldig.

Ludwig Devrient bleibt ſeinen Kunſtgenoſſen ein dauerndes Muſter reiner Hingebung an die Kunſt Menſchen darzuſtellen; Seydelmann ein verführeriſches Beiſpiel: durch dieſe Kunſt der eigenen Perſönlichkeit Triumphe zu bereiten.

Es gehörte zu den Vorgängen, welche Seydelmanns letztes Lebensjahr noch trübten: daß eine Veränderung in der Berliner Intendanz eintrat, von welcher er ſagte: daß mit ihr der letzte Vorzug zu Grunde gehen werde, den die Hofintendanz der Bühne gewährt habe: der Anſtand, die freigebige Nobleſſe. Der Graf von Redern mußte dem Herrn von Küſtner Platz machen, den der Hausminiſter Fürſt von Wittgenſtein, — der alte

Protector des Director Cerf — von München herbeigezogen hatte, um das Theater wohlfeiler und dem Königlichen Haushalte weniger läſtig zu machen.

Dieſe neue Verwaltung, welche im Juni 1842 begann, führte am Berliner Hoftheater eine bisher unbekannte Erſcheinung herauf und legte in ihrer neunjährigen Dauer auf das nackteſte dar, wohin das bureaukratiſche Experiment: die Kunſt durch andere Mittel, als die des künſtleriſchen Geiſtes lenken zu wollen, führen muß; und dieſe Reſultate traten um ſo unverhüllter hervor, als kein Adel der Perſönlichkeit, keine Anmuth der Formen, kein Abſcheu vor den letzten Conſequenzen eines falſchen Principes die einſchlagenden Maßregeln milderte.

Herr von Küſtner äußerte bei ſeinem Amtsantritt: „Ich weiß ſehr wohl, daß ich einen Augiasſtall zu ſäubern finde“, aber er ahmte dem Herkules dabei nicht nach, der einen reinen Quell hindurch leitete, welcher allmälig allen Unrath abführte, ſondern er meinte: Unrath durch Unrath verdrängen zu können. Er erkannte die Theaterteufel, die er bannen ſollte, aber er glaubte ſie durch andere Teufel austreiben zu können.

Dem politiſchen Kunſtgriffe: durch Spaltung zu herrſchen, gab er erweiterte Anwendung; anſtatt durch moraliſches Anſehen und Feſtigkeit Bevorzugungen abzuſtellen, ſuchte er ſie durch entgegenſtehende noch größere zu paralyſiren, die angeſehenen Talente zu entfernen, oder durch Rivalitätsanſtellungen hinabzudrücken.

Die zwietrachtbringende Maßregel des Alternirens wurde eingeführt; daß das Zuſammenſpiel der betreffenden Stücke fühlbar leiden mußte, konnte nicht in Betracht kommen, ja dem conſervativen Verfahren aller anerkannten Bühnenlenker entgegen, wurde ſogar der Wechſel im Perſonal geſucht, und Herr von Küſtner bekannte offen: wenn es nach ihm ginge, müßte in jedem Jahre das Perſonal neu ſein.

Der Journaliſtik und Claque huldigte er förmlich, ſeine erſten Beſuche in Berlin galten den Kritikern; während der Theatervorſtellungen ſaßen die Referenten der beiden geleſenſten Zeitungen in ſeiner Loge, vor Aller Augen ihm zur Rechten und zur Linken, während ſein allgemein gekannter Bedienter im Parterre die Claque leitete. Denn Herr von Küſtner hielt mit dem Ausſpruche nicht zurück: daß der ein ſchlechter Intendant ſei, der nicht das Schickſal eines Stückes, wie eines Darſtellers in der Hand habe. Er reſpectirte ſogar an den Künſtlern dieſe Verfälſchung des öffentlichen Urtheils. Einen hohen Gehalt, den er einem Neuengagirten zugeſtand, rechtfertigte er mit der Aeußerung: er wiſſe ſehr wohl, daß des Künſtlers Ruf durch die Journale, zum Theil durch ſeine eigne Feder, gemacht ſei, aber er habe dieſen Ruf nun einmal, folglich müſſe man ihn auch bezahlen.

Welche Wirkung die unverhohlene Corruption von oben herab auf die Kunſtgenoſſenſchaft haben mußte, iſt klar genug und nirgend hat die Hofintendanz wohl eine ſo tiefe Verachtung vom Theaterperſonal erfahren, als unter Herrn von Küſtner. Daß eine ſolche Perſönlichkeit bei Hofe nur mißliebig ſein konnte, hatte ſich ſehr bald gezeigt*), aber die Rückſicht auf den alten Hausminiſter Fürſten von Wittgenſtein, die Scheu des Königs ſelbſt dieſen falſchen Schritt ſo bald thatſächlich einzugeſtehen, hielt die Dienſtenthebung, die man von einer Friſt zur andern allgemein erwartete, immer und immer wieder zurück.

Durch den Erlaß neuer Theatergeſetze beabſichtigte Herr von Küſtner nun Ordnung und Reſpect herzuſtellen. Sie fielen ſo aus, daß Ifflands Wort**) vollſtändig dafür paßte: ſie ſchienen mehr für Handwerksburſche als für Künſtler entworfen, und erregten nicht nur bei dem Perſonal, ſondern auch im Publicum, und ſelbſt bei der Preſſe, die größte Indignation. Sie waren mit kleinlicher Chikane und entwürdigender Ausführlichkeit, die ſogar ins Lächerliche umſchlug, verfaßt und erreichten keinesfalls ihren Abſchreckungszweck. So hielt Herr von Küſtner es ſelbſt für nöthig von den Mitgliedern ſich Reverſe ausſtellen zu laſſen, daß ſie ſich wirklich den geſetzlichen Strafen unterwerfen wollten, wenn ſie den ertheilten Urlaub überſchreiten würden. Dieſe Ohnmachtszeugniſſe, ſeinen drakoniſchen Geſetzen ausgeſtellt, ſchloſſen natürlich beim Zuſpäteintreffen die ſelten fruchtloſe Anrufung der königlichen Gnade nicht aus; indeſſen war der Generalintendant doch befriedigt: mit rühriger Umſtändlichkeit immer neue Adminiſtrationsmaßregeln aus dem Bureau erlaſſen zu haben. Dieſem Centralpunkte der Theaterleitung wurde nun auch, dem Perſonal, wie den Räumen und der imponirenden Verfaſſung nach, eine immer größere Ausdehnung und Wichtigkeit gegeben. Graf Redern hatte mit beſcheidenen Räumen und dem ſeit Brühl's Einrichtung unvermehrten Perſonal ſich begnügt, jetzt zählte man ohne die Caſſenbeamten, zwei Hofräthe, einen Kanzlei- und einen Rechnungsrath, einen geheimen expedirenden Secretär und vier Schreiber.

---

*) Alex. v. Humboldt nannte ihn „eine Lampenputzerſeele".

**) III. Bd. S. 51.

Sehr bedeutende Veränderung erfuhr das Kunſtperſonal, wobei Küſtner's Begünſtigung des Wechſels und ſein, ſchon in München erwieſener Hang großen Einfluß äußerte: das unbequeme Anſehn der älteren Talente zu beſeitigen und ſich abhängige Umgebungen durch neue Engagements zu machen. Nachdem Seydelmann geſtorben, beförderte er Eduard Devrient's Entlaſſung, welche dieſer, um einen Ruf nach Dresden anzunehmen, 1844 beharrlich erbat, da er nach fünf und zwanzig Dienſtjahren, jetzt alle Hoffnung aufgegeben hatte, am Berliner Hoftheater gedeihliche Kunſtzuſtände zu erleben.

In demſelben Jahre benutzte Küſtner den erſten ſich bietenden Anlaß, um die Penſionirung von Amalie Wolff herbeizuführen*), und da ſchon 1842 Frau Schröck in Ruheſtand verſetzt worden, erlitt das ältere weibliche Rollenfach eine unerſetzliche Einbuße an Würde, Feinheit und anmuthigem Humor. Die für ſie eintretende Frau Birch-Pfeiffer machte in ihrem derben Ton und ihrem grellen Spiel dieſen Verluſt nur fühlbarer.

Bertha Stich trat 1844, Charlotte von Hagn 46 aus, Beide um ſich zu verheirathen, und die Bühne aufzugeben. Dagegen traten ein: 1844 Hendrichs, der am Frankfurter und Hamburger Stadttheater ſich Ruf erworben, ein ſchöner Mann mit ſchöner Stimme, ein edles, aber kühles und nicht geiſtvolles Talent. Ebenſo Hoppe, ein maßvoller Charakterſchauſpieler aus Immermann's und Schmidt's Schule, der zu frühem Tode beſtimmt war; endlich 1845 Döring, der, ſeit er drei Jahre früher Stuttgart verlaſſen, auf einer ausgedehnten Gaſtſpielreiſe die dabei unausbleibliche Veränderung ſeiner Spielweiſe ebenfalls erfahren, und für die Steigerung ſeines Beifalls und Rufes viel an natürlichem Maß und künſtleriſchem Werth ſeiner Darſtellungen eingebüßt hatte. Eine Anſtellung in Hannover hatte ihm erlaubt auf monatelanges Gaſtſpiel mehrere Male Berlin zu beſuchen, wo er dann 1845 ganz gefeſſelt wurde. Die auseinanderfahrende Spielweiſe, welche er hier vorfand, konnte ihn nicht veranlaſſen wieder zu der maßvollen Haltung einzulenken, die — beſonders im ernſten Charakterfache — ſeinen Rollen Werth gegeben, und die herrſchende Beifallsjagd trieb manche Darſtellung Döring's — ſo ſeinen Mephiſto — in die Caricatur, und machte ſeine komiſchen Rollen oft zu einer beluſtigenden Muſterkarte von kunſtgeſchichtlichen Reminiſcenzen.

---

*) Nach einigen Jahren erblindete ſie, wurde noch glücklich operirt, ſtarb aber bald danach 1851.

Die Berliner Hofbühne hat ſeit dem Schwinden der Iffland'ſchen Schultraditionen am deutlichſten gezeigt: wie ohne den berichtigenden Mittelpunkt eines künſtleriſchen Führers — der das äſthetiſche Gewiſſen einer Kunſtgenoſſenſchaft iſt — der Geſammtton in der Darſtellung von jedem neu eintretenden, Aufſehen machenden Talente, verwirrt und verändert wurde. Die Spielweiſe wurde dadurch wechſelnd, wie eine Modeſache; von einem Styl, wie ihn das Burgtheater bewahrte, war in der Berliner Darſtellungsweiſe nichts zu finden.

Eine neue Nuance ſollte die Darſtellung wieder bekommen, als Deſſoir 1849, Liedtke und Jerrmann 1850 eintraten. Der Erſtere imponirte durch eine Zurückhaltung, die faſt als verdrießliche Gleichgiltigkeit erſchien, bis dann, in kluger Berechnung, der Ausdruck mit breiten, leidenſchaftlichen Zügen hindurchbrach. Liedtke wurde durch trocknen Humor, bei eleganter Haltung, im Luſtſpiele ſchnell beliebt, im ernſten Drama ſchloß die graue Farbe ſeines Spieles ihn dem Localtone Deſſoir's an und Beide näherten ſich der kühlen Haltung Hendrichs'. Die unentſchiedenen Talente ſchloſſen ſich der neuen Manier an und ſo verbreitete ſich über die Vortragsweiſe geraume Zeit lang eine farbloſe Kälte, nur dann und wann vom Gewitterſturme heimgeſucht. Daneben wußte Döring in ſeinem ſchillernden Farbenſpiel ſich friſch zu erhalten, aber die outrirte Virtuoſität war gelähmt, Rott vielfach krank, L. Schneider penſionirt*), Jerrmann zurückgeſetzt, dennoch hielten ſie immerhin noch ihre Farbe. Die Veteranen aus den Schulepochen kamen ins Hintertreffen, Blume und Wauer drängten ſich zur Penſionirung, der redliche Rüthling ſtarb 49. Die Regiſſeure Weiß und Stawinski vermochten weniger als je auf die Regulirung des Styles in der Darſtellungsweiſe zu wirken, und die weiblichen Talente übten keinen Einfluß auf die Geſammthaltung.

Die Meiſterin Crelinger ließ an Energie des Talentes und an Thätigkeit nach, ihre Tochter Clara Stich**) verlor an Bedeutung, je mehr ſie dem jugendlich naiven Fache entwuchs, ein lebensvolles Talent, das in Frau Thomas gewonnen werden, raffte ſchon im dritten Jahre 1852 der Tod hinweg, andere Künſtlerinnen waren theils nur von angenehmer Nützlichkeit, Frl. Viereck einer Veredlung der Geſammthaltung nicht nützlich.

---

*) 1848 und 50.

**) Hoppe's Frau geworden, der 1849 ſtarb.

Der Schwerpunkt der künſtleriſchen Kraft lag alſo im männlichen Perſonale, die Aufgabe, dieſen Mißſtand auszugleichen, war für eine künſtleriſche Leitung nicht leicht, doch ſie war zu überwinden. Bureaumaßregeln aber und Geldaufwand, der die Gehalte und Spielhonorare, unverhältnißmäßig gegen die der übrigen Bühnen, erhöhte, erzeugten natürlich keine Harmonie der Spielweiſe, ſie ſteigerten geringere Befähigungen nicht, wohl aber das Sonderintereſſe und die Sondermanier. Die Schauſpielkunſt des Berliner Hoftheaters war in Verfall und Verachtung gerathen, wie man es nie für möglich gehalten hätte; in den Kreiſen der Intelligenz und des Geſchmackes wurde des Schauſpiels nicht mehr erwähnt, es exiſtirte für ſie nicht mehr.

Den Anſprüchen des Berliner Hofes, Publicums und Künſtlerperſonals gegenüber hatte Herr von Küſtner zum Geldaufwand flüchten müſſen, da er ihnen durch künſtleriſchen Geiſt nicht zu genügen vermochte. Der Opernluxus, der üppigſte Balletpomp wurde immer mehr zum Schwerpunkt des Königl. Hoftheaters, und ſo geſchah es, daß die Fähigkeit des Finanzmanns, auf die ſich Küſtner's Anſtellung geſtützt hatte, ebenfalls Fiasco machte. Eine lehrreiche Nemeſis.

Es half dem Generalintendanten nicht, daß er in allen Zeitungen als der ſachverſtändigſte, wohl auch kunſtſinnigſte Bühnenleiter geprieſen wurde, es war dennoch allbekannt, daß er das Theater tief herabgebracht habe und daß nur der Eigenſinn einer Hofrückſicht den geringgeſchätzten Mann auf ſeinem Poſten hielt.

Endlich fand ſich der Moment, auch dieſe Rückſicht fahren zu laſſen, der alte Hausminiſter lag hoffnungslos krank, er konnte Küſtner's Penſionirung nicht mehr hindern, die denn im Frühjahr 1851 mit ſchadenfroher Befriedigung aufgenommen wurde.

Küſtner bietet eine eigenthümliche Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte dar. In jüngerem Lebensalter konnte wohl ein, wenn auch kleinlicher, doch äſthetiſch angehauchter Sinn von Theaterluſt ergriffen werden, die Eitelkeit: ſich dabei hervorzuthun konnte zu lebhafter Hingebung, ja zur Opferwilligkeit hinreißen; ſo gab Küſtner ſeiner Vaterſtadt Leipzig das beſte Theater, das ſie vor- und nachher gehabt.

Er hätte von größerem Sinne ſein müſſen, um, trotz des Undanks und der Verluſte, die er von ſeinen Mitbürgern erfahren, ſeinen Stolz darein zu ſetzen, dennoch in ſeinem Eifer für das Beſte der dramatiſchen Kunſt zu beharren. Seine Leipziger Erfahrungen witzigten ihn nur. Er erwarb Hofchargen, Adel und Orden, ſeine

Eitelkeit fand Befriedigung, er ſuchte nur noch ſich darin zu erhalten; aber plebejiſchen Naturen gelingt das nicht mit Anſtand.

Daß eine ſolche Perſönlichkeit von drei Höfen geſucht und hochgeſtellt werden konnte, eine Perſönlichkeit, die, je höher befördert, immer abſtoßender die Ungeeignetheit dafür erwies, dies zeugt von der Rathloſigkeit und Unſicherheit der Höfe: wie den deutlich gefühlten Mißſtänden der Theaterführung abzuhelfen ſei; und ebenſo von ihrer entſchiedenen Abneigung gegen Männer von Fach. Das Theater ſollte ein Spielwerk in hohen Händen bleiben und Leute von Fach machen ſich gewöhnlich durch Syſtem, Grundſätze und Geſinnung unbequem.

Uebrigens muß anerkannt werden, daß Küſtner's Eifer ſich hervorzuthun, auch ſeine unverdroſſene Rührigkeit, gute allgemeine Einrichtungen herbeigeführt hat. Es iſt dies der Cartelverein der Bühnenvorſtände und die Tantièmeeinrichtung für die dramatiſchen Autoren*). Noch im Penſionsſtande war er raſtlos um das Theater und ſeine Betheiligung daran bemüht, nicht nur, daß er eine Rechtfertigung ſeiner Hofintendanzen herausgab**), ſondern auch einige Bände einer ſehr brauchbaren Theaterſtatiſtik, deren Fortſetzung wünſchenswerth geweſen wäre.

---

*) Von beiden im Cap. V.

**) „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung", Leipzig 1853.

Wem nun, nach Küſtner's Entfernung, die Aufgabe zu Theil werden würde das Hoftheater adminiſtrativ, diſciplinariſch und vor Allem künſtleriſch wieder emporzubringen; ob die Erkenntniß, daß nothwendig eine Trennung der Oper vom Schauſpiel ſtattfinden, und die künſtleriſche Thätigkeit beider von künſtleriſchen Capacitäten geleitet werden müſſe, und das Beiſpiel Wiens endlich nachzuahmen ſei: ob dieſe Erkenntniß zum Durchbruch kommen werde? — dieſe Fragen beſchäftigten lebhaft die Theaterwelt, bis eines Tages die Zeitung die Ernennung des Gardelieutenants von Hülſen zum Generalintendanten verkündete.

Da man fragte: in welcher Weiſe derſelbe wohl ſeine Befähigung für die Stelle dargethan, ſo erfuhr man, daß er einige Male Officierskomödien in der Caſerne mit Talent geleitet, bei denen der König ſich ſehr amüſirt habe.

Zum Glück erwies ſich Herr von Hülſen als ehrenhafter Cavalier von tüchtiger und zuverläſſiger Perſönlichkeit und damit war für die Haltung des Hoftheaters viel von dem Verlorengegangenen zurückgewonnen. Aber auf militäriſches Commando wollte doch der künſtleriſche Geiſt nicht wieder erſcheinen, das verirrte Leben ſich nicht ſammeln. Es wurde zwar 1853 Düringer von Mannheim als Oberregiſſeur des Schauſpiels berufen, aber ſeine Competenz, vielleicht auch ſeine Capacität, reichte nicht an die Lebensnerven der Kunſtthätigkeit, er blieb ein mattes Werkzeug des Generalintendanten, ſein Wirken von nicht durchgreifendem Erfolge.

Dazu wurde das Perſonal entkräftet; Tod und Penſionirung ließen die Tradition der vor Küſtner'ſchen Kunſtgenoſſenſchaft nur noch in der Ruine der Frau Crelinger erkennen*). Das männliche Perſonal recrutirte ſich zwar leidlich, das weibliche aber wieder zum früheren Glanze zu erheben ſollte nicht gelingen. Nur im Charakterfache wurde eine Meiſterin in Frau Frieb-Blumauer gewonnen und geraume Zeit währte der wunderliche Umſtand, daß die einzige Künſtlerin von wirklich erſtem Range hier im Fache der Mütter und Chargen zu finden war.

Das Schauſpiel zeigte ſich ohnmächtig gegen die Anziehungskraft der Oper, beſonders aber des Ballets, das inzwiſchen in zauberiſchem Glanze und frivoler Berauſchung zum eigentlichen Bühnenzweck des Hoftheaters heranwuchs. Geſtützt auf einen bis zu 500,000 Thlr. wachſenden Ausgabeetat, wurde vornehmlich die äußere Ausſtattung eigentliche Aufgabe der Theaterleitung. Allerdings zeigte ſie ſich auch gegen das Schauſpiel freigebig, damit aber vermochte ſie nicht wiederherzuſtellen, was im Laufe eines Vierteljahrhunderts der Schauſpielkunſt in Berlin verloren gegangen war.

---

*) Weiß ſtarb 1853. Crüſemann, Stawinski, auch Rott wurden 1856 penſionirt.

Die Fortwirkung der Iffland'ſchen Epoche hatte die Verwaltung des Grafen Brühl getragen, die des Grafen Redern noch in ihren Reſten unterſtützt, unter Küſtner wurden auch dieſe vertilgt, verſchwand die letzte Spur des Iffland'ſchen Geiſtes; und jetzt geſchah nichts dieſen Geſammtgeiſt in Auffaſſung und Durchführung der Darſtellungen neu zu wecken und zu hüten. Das Berliner Hoftheater — durch das innerſte Weſen des preußiſchen Staates, durch den Reichthum der ihm dargebotenen Mittel ſo befähigt und beſtimmt die entſchiedene Führung in der deutſchen Dramatik zu nehmen und zu behalten — hatte ſeine maßgebende Stellung in der deutſchen Schauſpielkunſt eingebüßt.

IV.

Ergebniſſe.

(Mitte des Jahrhunderts.)

Hier ſchließen die Betrachtungen ab, mit denen wir die Thätigkeit der deutſchen Schauſpielkunſt begleitet haben. Wohl ziemt es auf die ganze durchmeſſene Bahn zurückzuſchauen.

Was war aus dieſer Kunſt geworden im Verlaufe ſo arbeitsvoller Jahrhunderte? Was hatte ſie an innerer Würde gewonnen, ſeit ſie als Trägerin des Heiligen in den Kirchenſpielen aufgetreten, was an Bedeutung für das Volk, ſeit ſie aus den Bürger- und Bauernſpielen aufgewachſen war? Wie verhält ſie ſich zu ihren Anfängen in äußerer Geſtalt und innerem Werthe? Was läßt ihr Zuſtand uns für die Zukunft des Vaterlandes hoffen?

Es iſt gut bei ſolcher Prüfung mit der äußeren Geſtalt der Dinge zu beginnen.

Betrachtet man die Stätten, welche in der Mitte unſres Jahrhunderts der Schauſpielkunſt angewieſen waren, ſo ſollte man daraus ſchließen: daß ſie im ganzen Vaterlande in ihrer vollen Bedeutung und Würde anerkannt ſei; in allen unſeren Städten gehören die Theater zu den ſchönſten Gebäuden. Wenn man aber ihre innere Einrichtung betrachtet, ſo gewahrt man, daß meiſtentheils auf die Natur und Beſtimmung der Schauſpielkunſt wenig Rückſicht genommen, daß die Größe von Bühne und Zuſchauerraum vornehmlich für Oper, Ballet und Schauſtellung berechnet iſt. Welche Nachtheile dies für die Schauſpielkunſt haben mußte, erklärte ſich ſchon bei Eröffnung der großen Schauſpielhäuſer von München und Hamburg*), ſeitdem aber haben ſie ſich immer weiter verbreitet, denn überall, wo man an den Bau neuer Theater geht, entſchlägt man ſich jeder Rückſicht auf die Bedingungen der Schauſpielkunſt und dehnt den Raum ſo weit aus, als Chor- und Statiſtenmaſſen oder Balletevolutionen der großen Oper auf der Bühne, als der Zudrang des Publicums zu einzelnen Spectakelvorſtellungen zu fordern ſcheinen**). Dazu war ein bedenkliches Steigen des Luxus in der ornamentalen Ausſtattung der Zuſchauerräume bemerklich, eine Eleganz und Pracht, welche das Auge des Publicums zu hohen Forderungen an die Bühnenausſtattung gewöhnt, ohne es eigentlich zur Empfänglichkeit für ein bedeutungsvolles Spiel, zu einem heiteren Ernſt, zu einer Schönheitsweihe zu ſtimmen.

---

*) IV. Bd. S. 58. 142—3.

**) Nur Wien, Berlin, Hamburg im Thaliatheater und in neueſter Zeit München im Reſidenztheater ſind ſo glücklich, eigens für die fein verſtändigte Schauſpielkunſt geeignete Bühnen zu beſitzen.

Auch an eine ſtimmunggebende Einrichtung derjenigen Räume, in denen das Kunſtperſonal ſich aufzuhalten hat, iſt vollends in keinem Theater gedacht, und wenn die Zuſchauerräume mit verſchwenderiſcher Freigebigkeit ausgeſtattet werden, pflegt an den Verſammlungszimmern für die Kunſtgenoſſenſchaften, an Räumen für Muſik- und Leſeproben, an Ankleideräumen u. ſ. w. eine knauſeriſche Sparſamkeit geübt zu werden. Man hat keine Vorſtellung: welche Vernachläſſigung der Rückſicht auf die Leiſtungsfähigkeit der Stimmorgane, auf die Gedankenſammlung und Freiheit der Stimmung, ja auf den gewohnten Anſtand — bei Einrichtung von Theatern üblich iſt, während dieſe grade darauf zielen ſollte, zu den Künſtlern eine würdige Sprache zu reden, einen edlen Sinn zu erwecken, der alle Trivialitäten fernhält.

Die Bühneneinrichtung hat eine ſehr umfaſſende Entwicklung gewonnen und iſt inſofern eine vollkommene zu nennen, als Conſtructionen und mechaniſche Vorrichtungen gefunden worden ſind, welche die verſchiedenartigſte Geſtaltung der Scene zulaſſen. Die

Kunſt der Scenirung iſt frei geworden von jeder conventionellen Hemmung, von allen mechaniſchen Hinderungen.

Mit Recht durfte nun aber auch von den künſtleriſchen Verſtänden die richtige und geſchmackvolle Anwendung ſo vieler ſceniſcher Erfahrungen und Hilfsmittel erwartet werden. Es durfte erwartet werden, daß der Ausſtattungsreiz, den man an Oper und Ballet verſchwendete, den claſſiſchen Schauſpielen im rechten Verhältniſſe nicht vorenthalten werde, dagegen aber auch Decorationsprätenſionen ſich nirgends dem Ton und Inhalte eines Dramas vordrängten. Es durfte erwartet werden, daß aus den außerordentlichen Fortſchritten, welche die Decorationsmalerei gemacht hatte, auch eine ſorgfältige maleriſche Aufſicht über alle Scenerie hervorgehen werde, damit nicht Decorationsſtücke von verſchiedenem Styl, verſchiedener Farbe und Beleuchtung zuſammengeſtellt werden, die Bühnenrequiſiten, Möbel und ſonſtige Geräthe zur Decoration ſtimmen, wie dieſe zur dargeſtellten Zeit, Sitte und Vorgängen.

Von den Darſtellern mußte freilich noch erwartet werden, daß ſie allgemeiner ihr Spiel in Zuſammenhang mit der Decoration ſetzten, daß ſie die maleriſche Perſpective derſelben mehr berückſichtigten, beim Auftreten und Abgehen, bei Richtung der Bewegungen u. ſ. w., daß ſie Bäume, Felsſtücke, Statuen, Altäre, Treppenſtufen u. ſ. w. für Stellungen und Gruppen mehr benutzten und ihrem Spiele durch einen gefälligen Gebrauch der Möbel im Converſationsſtücke etwas mehr Unbefangenes, häuslich Gewohntes oder Charakteriſtiſches gäben. Noch immer iſolirte der deutſche Schauſpieler ſeine Darſtellung zu ſehr vom Bühnenapparat und hielt am alten Herkommen der Faceſtellung im Proſcenium, wohl auch am Souffleurkaſten feſt, er entzog dadurch ſeiner Darſtellung ein wichtiges Moment der Lebendigkeit und Natur, dem Ganzen des ſceniſchen Eindruckes die harmoniſche Zuſammengehörigkeit, das maleriſche Geſammtleben.

Derſelbe Mangel an Uebereinſtimmung und künſtleriſtiſcher Durchdringung war in Bezug auf das Coſtum immer noch wahrzunehmen, dieſes für die Schauſpielkunſt wichtigſte Hilfsmittel, weil die ſichtbare Geſtalt und ihre Charakteriſtik davon abhängig iſt.

Die Coſtumtreue war allerdings zu einem Grundſatz geworden, den Niemand mehr offen läugnen mochte, die Anwendung aber ſchwankte bei den tonangebenden Bühnen noch zwiſchen der peinlichen, oft überflüſſigen, ja hinderlichen Richtigkeit, welche von dem angeſtellten Coſtumier ausging und einer Umgebung derſelben, welche die Eitelkeit, Unwiſſenheit und der ungeläuterte komödiantiſche Geſchmack einzelner Mitglieder durchzuſetzen wußte: bei untergeordneten Bühnen war das Beiſpiel der größeren, oder Noth, Bequemlichkeit, Laune und Vorliebe maßgebend; um ſo mehr, als dieſe Theatermitglieder ſich ihr Coſtum auf eigne Koſten, ganz oder theilweis, ſchaffen müſſen. Das Reſultat der kritiſchen Lehre über das Coſtum läßt ſich in folgende Uebereinkunft zuſammenfaſſen: daß der Geiſt des dramatiſchen Gedichtes, wie er die ganze Darſtellung beſtimme, auch maßgebend für das Coſtum ſein müſſe. Wenn Tieck demnach mit Recht begehrte: daß nicht nur mit einer phantaſtiſchen, ſondern auch mit einer manierirten Auffaſſung des Dichters das Coſtum der Darſtellung harmoniren müſſe*), ſo ergiebt ſich mit demſelben Rechte: daß überall, wo der Dichter coſtumgetreu gezeichnet, oder wenigſtens das Coſtum der Zeit, in welche er ſeine Handlung verlegt, nicht geradezu verletzt habe, auch die Tracht der Darſteller coſtumtreu ſein müſſe; verſteht ſich immer in künſtleriſcher Behandlung.

Aus jenem Grundſatze aber von der Uebereinſtimmung der Darſtellung in Geiſt und Geſtalt geht weiter die Nothwendigkeit hervor: ſolchen Stücken, für welche der Dichter keinen hiſtoriſchen Moment beſtimmt hat, mit vorſichtigem Takte eine ſolche Coſtumperiode anzuweiſen, in welcher ihre Vorgänge und das eigenthümliche Leben ihrer Geſtalten am Glaublichſten ſein werden.

---

*) Dramaturg. Bl. II. 221.

Erwägt man nun daß, wie unabhängig auch der Dichter ſeinen Standpunkt wählen mag, ſein Gedicht doch immer das Gepräge ſeiner eigenen Zeit und deren geiſtiger Begrenzung tragen wird, ſo geht die Regel daraus hervor: *daß man kein Drama durch das Coſtum der Darſtellung in eine ſpätere, fortgeſchrittenere Culturperiode verſetzen darf, als die iſt, in welcher der Autor lebte*; man würde ſonſt für die Denk- und Handlungsweiſe der Perſonen einen ſpäteren, alſo reiferen und unbilligeren Maßſtab erzeugen, und die Wahrſcheinlichkeit des dramatiſchen Lebens beeinträchtigen*). Eine Rückverſetzung in eine frühere Zeit, als in welcher der Dichter lebte, kann dagegen oft erſprießlich wirken. Aber leichter iſt es dieſe Regeln zur Anerkennung, als zur Ausführung zu bringen. Trotz der immer mehr wachſenden Hilfsmittel an erſcheinenden Bilderwerken, war die Kenntniß der künſtleriſchen Verſtände von den Kleidertrachten noch ſehr wenig verbreitet, der Sinn für Coſtum überhaupt unter den Künſtlern noch wenig geweckt. Daher war auch die Fähigkeit: dieſe ungewohnten Kleider, Waffen, Geräthe u. ſ. w. zu tragen und zu handhaben, unausgebildet, man ſah die Darſteller fremd und unbeholfen, oder immer nur geputzt damit. Selten war es immer noch, daß ein Darſteller ſich in ſeinem Coſtum wie in ſeinen eigenen Kleidern bewegte, ja daß er Haltung, Gang und Bewegungen mit ſeinem Coſtum in Uebereinſtimmung zu ſetzen vermochte, oder daß er nur aus Bildern abgenommen hätte, wie eine jede Kleidertracht ihre beſondere Art ſie zu tragen mit ſich bringe. Ein Beſtreben jedes Coſtum nach dem modernſten Geſchmack zuzuſtutzen, war immer noch an der Tagesordnung; was ſich vornehmlich in der Haartracht auffallend machte. Die Damen gaben ſchwer die Vorliebe für ihre Modefriſur auf, die Herren für die Barttracht, die ſie für kleidſam hielten, und ſtörten dadurch die Totalwirkung des Coſtums für jeden Kundigen; und deren gab es ſchon mehr im Publicum, als leider auf der Bühne.

---

*) Dies würde mit Shakeſpeare's Luſtſpielen, mit Molière's, Leſſing's, Goethe's, Schiller's, Iffland's bürgerlichen Stücken der Fall ſein.

Die Aufgabe, welche ſeit 1773 bei der Aufführung des „Götz von Berlichingen“ mit Einführung der Coſtumtreue der deutſchen Schauſpielkunſt erwachſen war: auch coſtumtreu zu ſpielen, dieſe Aufgabe hatte ſie nur in einzelnen Beiſpielen gelöſt. Der Fülle der ihr erwachſenen Hilfsmittel in Decorationen, Requiſiten und Coſtumen hatte ſie ſich noch nicht vollſtändig bemächtigt, ſie mit ihrem Leben nicht durchdrungen, und wir können nicht fehl gehen, wenn wir dies Zurückbleiben in ebenmäßiger Entwicklung, dem Mangel und der Unfähigkeit künſtleriſcher Direction zuſchreiben.

Wie ſtand nun das Verhältniß der Schauſpielkunſt zur Dichtkunſt, zu der geiſtigen Nahrung, die ſo entſcheidend auf ihr Leben einwirkt? Es war in den Richtungen der vorhergegangenen Periode*) fortgeſchritten, in Verleitung zur Manier oft, aber auch zur Kräftigung für das Beſte. Reichlich quoll der Strom moderner dichteriſcher Production, auch mannigfaltig, und das Gewicht der älteren claſſiſchen Schätze fiel immer ſchwerer in die Schale.

Ueber Raupach's Einfluß hat uns ſein Berliner Wirken unterrichtet. Wenn ſchon der Umfang des Hohenſtaufen-Cyklus die Darſteller hie und da ermüdet hatte, ſo hob doch die unermüdliche Erfindungs- und Geſtaltungskraft des Dichters ſie immer wieder aufs Neue. So brachte er in demſelben Jahre, in dem er die „Hohenſtaufen" abſchloß, i. J. 1837 ein fünfactiges bürgerliches Schauſpiel „Die Geſchwiſter", das ſehr ſchöne Aufgaben enthielt, und brach im nächſten Jahre dem anecdotiſchen hiſtoriſchen Luſtſpiele mit „Vor hundert Jahren" die Bahn, die von ſeinen Verächtern ſehr bald mit „Zopf und Schwert“ und „Gottſched und Gellert“ verfolgt wurde. Das Schauſpiel „Die Geſchwiſter“ hatte er unter dem Namen „Leutner“ herausgegeben, um der Behauptung ſeiner Feinde zu begegnen: daß er die Aufnahme ſeiner Stücke nur dem Credite ſeiner Firma, nicht ihrem Werthe verdanke. Noch einen, aber weniger verdienten, Erfolg hatte er 1839 mit dem Luſtſpiele „Die Lebensmüden“, dann ſah er noch einige Stücke, die freilich in ihrer Ausführung immer dürrer wurden, gleichgiltig aufgenommen und erlebte: wie in wenigen Jahren das deutſche Repertoir, das ſeit 1825 von ſeinen Stücken beherrſcht wurde, ſich faſt gänzlich davon leerte. Er hatte genützt, was er ſollte*).

---

*) IV. Bd. Cap. 4.

Immermann hatte indeſſen i. J. 1838 nochmals verſucht mit ſeinem Trauerſpiele: „Die Opfer des Schweigens“ — dem letzten Reſultate ſeiner romantiſchen Richtung — auf der Bühne Fuß zu faſſen; die Neugeſtaltung ſeines „Trauerſpiels in Tyrol“: „Andreas Hofer“, ſollte aus Hofrückſichten noch von dem deutſchen Repertoir zurückgehalten werden**).

Mit gutem, wenn auch vorübergehendem Erfolge erſchienen im Verlaufe dieſer Periode die ernſten Arbeiten von Michael Beer, Julius Moſen,

---

*) Bd. IV. S. 180.

**) In ſeiner Integrität erſchien das Trauerſpiel erſt 27 Jahre nach Düſſeldorf, mit dauerndem Beifall auf der Karlsruher Hofbühne.

Holtei, Prutz, Dingelſtedt, Klein, Griepenkerl, der hochpoetiſche „Columbus“ von Karl Werder, die Stücke von Reibiſch, Logan, Köſter, Roſt, May, Moſenthal, Zedlitz, Herrmannsthal, Prechtler und Andern, welche, deutſchem Geiſte treu, unſrer Kunſt förderliche Thätigkeit brachten. Ein Nachfolger Grillparzer's, in minderer Kraft, erſchien 1837 Halm (Münch von Bellinghauſen), mit größtem Beifall aufgenommen. Er brachte den Darſtellern willkommnen, formenſchönen Stoff, von dem ſie ſüß genährt und in anmuthigem Maße geübt wurden; erſtarken aber konnten ſie nicht dabei. Ein energiſcheres Talent trat mit Hebbel auf, das aber im Gefühlverletzenden ſeine Anziehungskraft finden wollte und darum nicht fand.

Merkwürdiger Weiſe nahm mit dem Verlöſchen der Raupach'ſchen Production ſein Gegner ſeine Stelle ein, das Haupt der literariſchen Partei, die ſich „das junge Deutſchland“ nannte — im Grunde aber nur ein Ausläufer der „jeune France“ war —: Karl Gutzkow brachte 1840 ſein erſtes Stück „Richard Savage“ und erprobte binnen fünf Jahren ſein erfinderiſches und biegſames Talent in allen Gattungen, mit großer Geſchicklichkeit.

An Lebenswärme litten ſeine Geſtalten Mangel, ſie waren geiſtreich, aber blutarm, und erſt in der zweiten Hälfte von Gutzkow's Productionszeit fand die

Menſchendarſtellungskunſt dramatiſches Fleiſch und Blut in ſeinen Stücken; daneben aber ausgeklügelte, ſchattenhafte Seltſamkeiten *), denen ſie nur ein blendendes Scheinleben verſchaffen konnte.

Aehnlich verhielt es ſich mit der Gutzkow'ſchen Sprache, ſie bot den Gedanken in glänzender Außenſeite, nicht in ſtichhaltiger Wahrheitstiefe, die epigrammatiſche Spitze war es, die tendenziöſe Beziehung, die verblüffende Phraſe, mit der er den Schauſpieler prunken ließ.

Dieſer fand die Beifallsbegierde ſo herrſchend in allen Zügen der Gutzkow'ſchen Gedichte, die Ueberzeugung von der lebendigen Individualität derſelben ſo gering, daß er die Effectjagd mitmachen, der pſychologiſchen Wahrheit, der treuen Seelenmalerei ſich entſchlagen mußte und helfen: mit einer Kette von Phraſen und Momenten überraſchende Spielerei zu treiben. Die verſchiedenen Kataſtrophen von Gutzkow's Stücken, den Theatern zur Auswahl angeboten **), zeigten ihm handgreiflich, daß es dem Dichter um Anderes zu thun ſei, als um gewiſſenhafte Durchführung poetiſcher Anſchauungen.

Von Gutzkow's Stücken haben ſich am beifälligſten auf dem Repertoir erhalten, und mit Ausſicht auf Dauer, das Luſtſpiel: „Urbild des Tartüffe“ und das Trauerſpiel „Uriel Acoſta“, im Uebrigen wird er immer als ein Förderer der modernen Virtuoſität gelten, wie er ihr Vertheidiger war. Er ſtellte in Abrede, daß das ſich iſolirende Virtuoſenthum das Grundverderben der neueren Schauſpielkunſt ſei*) — „die traurige Redensart vom „Enſemble“ ſollte man im Munde der Stümper laſſen. Um eines lahmen Mitgauls willen ſoll ein muthiger Renner ſeine Kraft zügeln? Soll ein Genius ebenſo ſchleppen, ebenſo nüchtern im Tretrade ſeine monotone Schuldigkeit thun? — Nicht der Verfall der Schauſpielkunſt, ſondern die Regeneration derſelben beginnt mit Seydelmann“. — Was konnte der Vertreter ſolcher Behauptungen für die Schauſpielkunſt ſein!

---

*) wie die Hauptfiguren im „Weißen Blatt“ und „Letzten November“, dem Authographenſammler in „Anonym“, dem Königslieutenant.

**) bei „Richard Savage“, „Werner“, „Ella Roſa“.

Heinrich Laube, der Gutzkow's Nachtreter genannt worden iſt — und in der That, in den erſten fünf Jahren von deſſen Erfolgen geleitet zu ſein ſcheint — zeigte in ſeinen erſten Stücken: „Monaldeschi“ und „Struenſee“ dieſelbe franzöſiſche Mache des jungen Deutſchlands, das Lehnen auf die politiſche Phraſe, die geſucht piquanten, nicht grade und geſund gewachſenen Charaktere.— nur ohne Gutzkow's eminentes Talent —. Bald aber entwickelte er an Zeitgemälden wie „Gottſched und Gellert“, „Die Karlsſchüler“, „Prinz Friedrich“, neben einem entſchiedenen Regietalent in Bau und Durchführung der Scenen, eine realiſtiſche Charakteriſtik, eine naturtreue Durchführung der ſorgfältig aptirten Rollen, die wenigſtens die Menſchendarſtellungskunſt bei ihrer Beſtimmung erhielt. In ſeinem „Graf Eſſex“ forderte er ihr auch einen edleren Styl ab.

---

*) in „Unterhaltungen am häuslichen Heerde“, 1861 Nr. 49.

Laube hat die Schauſpielkunſt richtiger verſtanden und ſie mehr geachtet als Gutzkow; aber in allen ſeinen Dramen iſt der Regiſſeur bedeutender als der Dichter.

Mit reinem Sinn und friſchem, eigenthümlichem Tone hatte Guſtav Freytag mit „Kunz von Roſen“ den Kampfplatz betreten, den er erſt mit „Valentine“ behauptete, und darin der Schauſpielkunſt Charaktere von neuem Gehalte brachte. Nur einmal, mit ſeinem „Graf Waldemar“, ſchien der männliche, deutſche Geiſt ſich in die franzöſiſche Strömung hineinſchwemmen zu laſſen, aber er ſollte, am Schluſſe dieſer Periode, in ſeinen „Journaliſten“ zu ſeiner Selbſtändigkeit ſich wieder finden; in ſeinem Trauerſpiel „Die Fabier“ aber 1860 ſich zur ſtrengſten Tragik erheben. Die inhaltreiche Geſchloſſenheit ſeiner eigenthümlichen Charaktere, ihr intenſiver Humor, ihre Würde ohne Prätenſion hat das innere Leben der Schauſpielkunſt dankenswerth geſtärkt.

Im hohen Grade that dies die urwüchſige Dichterkraft Otto Ludwig's, die auch erſt 1850 mit der

Waldtragödie „Der Erbförſter“ und 1853 mit den „Makkabäern“ hervortrat. Hier war — im ſchärfſten Gegenſatze zu dem genußſüchtigen Idealitätsbehagen, wie zu dem haut-goût der unnatürlichen Ueberreiztheit — die finſtre Tiefe, wie die ſonnige Begeiſterungshöhe der Menſchenſeele, die volle Wahrheit der Natur in warmer Liebe aufgefaßt der Darſtellung geboten.

Wir ſehen: es erwuchs der Schauſpielkunſt immer wieder dichteriſcher Beiſtand, um der Förderung der virtuoſen Demoraliſation entgegenzuwirken, und überſchauen wir das Gebiet des Luſtſpiels und bürgerlichen Schauſpiels, ſo finden wir der dichteriſchen Gaben von theils unſchädlichem, theils wohlthätigem Einfluß genug.

Töpfer, Albini (Meddelhamer), Feldmann, Plötz, die Schriftſtellerin A. P.*), J. E. Mand, Lederer, Berger, Wilhelmi, Görner, von Putlitz ſind allerdings noch als zur Kotzebue'ſchen Schule gehörig zu betrachten, weil ſie in ihren gefälligen Aufgaben wenig mehr als eine gefällige Routine von ihren Darſtellern verlangten. Bauernfeld ſchrieb immer noch vornehmlich Concertſtücke für den Converſationston des Burgtheaters, Carl Blum bearbeitete engliſche und italieniſche Originale für die Virtuoſität von Berliner Talenten. Benedix, deſſen nur allzufruchtbares Talent, von 1838 an, unabläſſig Stücke lieferte, die bei heitrer und glücklicher Combination und unbefangener und geſchickter Benutzung des Tageweſenen, im Allgemeinen der Schauſpielkunſt nur gewohnte Aufgaben brachten, beſchäftigte ſie doch auf immer nützliche Weiſe und gab in ſeinen gelungenſten Arbeiten begabten Talenten Gelegenheit zu glücklichen Schöpfungen und deren ſorgfältiger Durchführung; Stücke wie: „Der Vetter“, „Der alte Magiſter“ und „Lügen“ ſehen daher verdienter Dauer auf dem deutſchen Repertoir entgegen. Eduard Devrient und Hackländer traten mit der Forderung von feinerer Charakterführung an die Darſtellung heran. Merkwürdig aber und ein Zeugniß von der immer gleichen Fähigkeit des deutſchen Publicums, verſchieden individuelles Leben aufzufaſſen und neben einander zu ſchätzen, war es, daß in dieſer Periode, in der friſche Kräfte wie Hebbel, Gutzkow, Laube um den Beifall rangen, und mit geiſtreichem Raffinement die Menſchheit verweichlicht, überreizt bis zum Krampfhaften, genußſüchtig, ſelbſtiſch, keiner Selbſtverläugnung und Aufopferung mehr fähig auf der Bühne abſpiegelten, daß daneben, von 1835 an zehn volle Jahre lang, die zahlreichen Stücke eines ſtillen, liebenswürdigen, weiblichen Talentes auf allen Bühnen willkommen geheißen werden konnten, Stücke, welche mit mäßiger aber wohlthuender Wirkung, eine gut geartete Menſchheit zeigten, in der nur geringe Doſis von Therheit oder Fehlbarkeit, ſanft zu löſende Conflicte herbeiführte. Dieſe Arbeiten der Prinzeſſin Amalie von Sachſen brachten dem Publicum und den Künſtlern gemüthliche, deutſche Familienabende, in denen der Rauſch und Schwindel verführeriſcher Extravaganz ſich unter milder Frauenherrſchaft legte und die von mixpickles und ſpaniſchem Pfeffer brennenden Gaumen, durch die lindernde Milch einfacher Zuſtände wieder zu natürlichem Geſchmack kamen.

---

*) Schauſpielerin Pauline Werner, ſpäter Raupach's Frau.

Indeſſen verdienſtvolle Talente, wie Gottſchall, May und andre, noch nicht zu dauernden Wirkungen gelangen konnten, beherrſchte je länger je mehr ein anderes weibliches Talent das deutſche Repertoir immer entſchiedener.

Charlotte Birch-Pfeiffer begann i. J. 1828 Romane zu dramatiſiren und gewann ſich ſchon 1829 die Gunſt des Theaterpublicums. „Pfefferröſel“, „Hinko der Freiknecht“ und „Glöckner von Notre Dame“ wurden Zugſtücke, erregten aber den Vorwurf: daß die Verfaſſerin damit die Uebertreibung der Melodramenwirkungen heimiſch mache und die Darſteller zur Couliſſenreißerei verführe. Sie gerieth in den Verruf: nur hohlen Effecten nachzujagen und wurde dieſen Verruf nicht los, auch als die Arbeiten ihrer erſten Periode ſchon von ihren viel beſſeren Arbeiten, auch zahlreichen Originalen, vom Repertoir verdrängt worden waren *).

Sie verſtand es meiſterlich die Darſteller ihrer Rollen ins vortheilhafteſte theatraliſche Licht zu ſtellen, bereitete ihnen dadurch wohlfeile Erfolge, legte ihnen die Rollenentwicklung bequem zurecht, verſah ſie mit praktiſch nutzbaren Anweiſungen für das Spiel, that eigentlich die Arbeit für die Darſteller — denen ſie auch in der redneriſchen Ausführung die Arbeit bedeutender Gedankenentwicklung erſparte —, woher es denn kam, daß ihre Stücke von den geringſten Komödiantentruppen mit guter Wirkung gegeben werden konnten, von fähigen Kunſtgenoſſenſchaften aber zu den lohnendſten Erfolgen ausgebracht wurden. Die Aehnlichkeiten der Birch mit Kotzebue liegen zu Tage, aber die Schauſpielerin unterſchied ſich von dem Schriftſteller darin: ihre Arbeiten hatten einen durchaus deutſchen Charakter, ſie waren züchtig und vertraten die Volksmoral in jedem Zuge. Ferner waren ſie ganz und gar darauf gerichtet, die Schauſpielkunſt auf's Vortheilhafteſte auszubringen. Die epigrammatiſche oder tendenziöſe Richtung, das Benutzen von Dingen und Vorgängen, welche außerhalb der Handlung ihres Stückes, des Baues ſeiner Rollen

---

*) ſie hat v. J. 1828 bis 1868 an 100 Stücke und Operntexte geſchrieben, unter denen ſie weit über die Hälfte als Originale bezeichnet.

lagen, waren ihr ganz fremd und auf dieſem blos ſchauſpieleriſchen Wege ihrer literariſchen Thätigkeit hat ſie ihrem Stande nicht nur eine Fülle bequemer und allerdings verweichlichender Triumphe gebracht, ſondern auch einige Aufgaben, welche immer zu ernſter Arbeit herausfordern werden*).

Es konnte nicht fehlen, daß die allgemeinſte Verbreitung ihrer Stücke, der Beifall und Gewinn, den ſie davon hatte, der Frau Birch die größten Anfechtungen zuzogen und daß man die Schwächen ihrer Arbeiten ſchonungslos bloßlegte. Man ſchalt ſie erfindungsarm, ja räuberiſch, weil ſie mit der leichten Arbeit der Dramatiſirung fertiger erzählender Gedichte wuchre, aber die große Zahl derer, welche ſich in gleichen Arbeiten verſuchten, ſcheiterten doch daran.

Daß nur ihre geläufige Kenntniß der Bühnenbedürfniſſe, ihre Routine: die Routine der Darſteller zu benutzen, die Vorliebe für das Mittelmäßige bei dem Publicum, deſſen Anſchauungsweiſe ſie nie übertrage, ſie beliebt machen, daß ihre Arbeiten oberflächlich und gedankenarm ſeien u. ſ. w., dies Alles wiederholte man vierzig Jahre lang, aber man verſchwieg oder anerkannte nicht, daß außer ihrer Fähigkeit: die Schauſpielkunſt zu glänzender Wirkung zu bringen, Frau Birch grade die Fähigkeiten in reichem Maße beſaß, welche ſelbſt die bedeutendſten Dramatiker unter ihren Zeitgenoſſen in geringerem Grade, die Mehrzahl aber gar nicht hatten. Sie verſtand, neben der geſchickten Wahl ergiebiger Stoffe, dieſelbe zu richtigem dramatiſchen Bau zu verwerthen, ſie verſtand die Oekonomie der Wirkungen. Ihr Beiſpiel lehrt: von welch entſcheidendem Gewichte dieſe Eigenſchaften für die dramatiſche Dichtkunſt ſind. Endlich darf man nicht vergeſſen, daß Frau Birch in der Beherrſchung des Repertoirs Raupach's Erbin geworden iſt, ſie auch denſelben Dank wie er verdient: durch den Reichthum ihrer Erzeugniſſe den Einfluß der Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen gedämmt zu haben.

---

*) Dahin ſind „Marquiſe von Villette", „Waiſe von Lowood", „Grille" u. ſ. w. zu zählen.

Wie wenig die Schriftſteller, welche zahlreich zur dramatiſchen Production herandrängten, ſich auf die Wahl der Stoffe und auf die Natur des Dramas verſtanden, zeigten zwei, in dieſer Epoche beſonders ſtark verfolgte Richtungen, die nämlich: wiſſenſchaftliche oder künſtleriſche Berühmtheiten, ferner hiſtoriſche Perſonen und Vorgänge auf die Bühne zu bringen.

Armuth an wirklich dramatiſcher Erfindung war offenbar der innerſte Grund beider Erſcheinungen. Man wählte berühmte Gelehrte, Dichter, Maler, Schauſpieler, Muſiker zu dramatiſchen Helden, einer meiſt anekdotiſchen Handlung, vornehmlich doch des Vortheils willen, den man ſich von der Neugier des Publicums verſprach: berühmte Männer — oft der nächſten Vergangenheit — auf der Bühne zu ſehen. Vergeblich führten die achtenswerthen kritiſchen Stimmen den Nachweis, daß das Wirken eines Künſtlers oder Gelehrten an ſich nicht dramatiſch ſei, und daß, wenn man rein menſchliche Conflicte darſtellen wolle, die Celebrität dazu unnütz und ihr Hineinziehen ein unwürdiges Anreizungsmittel, meiſtens eine Herabſetzung der berühmten Perſon vor der Nation ſei: Dichter wie Schauſpieler waren viel zu tief in die Speculation auf den „lauten Markt“ verſunken, als daß ſie den äußerlichen Profit der Celebritätsdramen hätten fallen laſſen. Und doch war die Schauſpielkunſt dabei übel daran. Sie gerieth in eine äußerliche Spielerei mit Nachahmung von Maske, Kleidung, Haltung und kleinen Manieren berühmter Perſönlichkeiten, ohne Möglichkeit das innere Leben derſelben überzeugend zu reproduciren. So wenig es einem dieſer Autoren gelang Raphael, Shakeſpeare, Molière, Goethe, Schiller, Mozart u. ſ. w. zur Befriedigung derer, die jene Größen verſtanden, reden zu laſſen, ebenſowenig vermochte der bedeutendſte Schauſpieler: ſie in ihrer menſchlichen

Eigenthümlichkeit und zugleich in dem Nimbus ihres Andenkens darzuſtellen.

Einen vollſtändig widrigen Beigeſchmack hatten gar jene zahlreichen Celebritätsdramen, welche Bühnengrößen vorführten, wobei dann an die Darſteller, neben der mimiſchen Unlösbarkeit ihrer Aufgabe — denn wer ſtellte Eckhof, die Neuber, die Schweſtern Ackermann, Ludwig Devrient, Raimund u. ſ. w. überzeugend dar? — auch ſtets die Zumuthung gerichtet war: die bunten Lappen alles Anſtößigen und Lächerlichen des Couliſſenlebens dem Publicum auszukramen, eine Selbſtblamage, welche durch ein paar Prunkreden über Standesbeſtimmung und Begeiſterung nicht gut gemacht werden. Dieſe Stücke gingen meiſt aus der gemeinſten Speculation auf den Theaterklatſch hervor.

Aber die Unfähigkeit ächt dramatiſchen Stoff zu erfinden oder aufzufinden war doch auch Urſache des Gedränges nach dem hiſtoriſchen Drama.

Seitdem Goethe's „Götz“ und „Egmont“, Schiller's „Wallenſtein“, „Maria Stuart“, „Jungfrau“ und „Tell“, Shakeſpeare's „Julius Cäſar“ und „Coriolan“, „Macbeth“, „König Johann“ und einzelne Stücke aus dem großen hiſtoriſchen Cyklus als Ehrenſchmuck des Repertoirs anerkannt waren, ſeitdem ſelbſt Raupach mit der Reihe ſeiner Hohenſtaufenſtücke durchgedrungen, ſchien es theils Ehrenſache für die Dichter geworden zu ſein, nur auf dem vornehmen Gebiete hiſtoriſcher Vorgänge ihre Stoffe zu ſuchen; theils trachteten die unproductiveren Köpfe das Deficit ihrer Erfindungs- und Geſtaltungskraft durch die Würde bedeutender Namen und Begebenheiten zu decken und meinten Großes geleiſtet zu haben, da ſie Großes unternommen hatten.

Die Erfahrung aber zeigt, daß nur die bedeutendſte Dichterkraft den hiſtoriſchen Stoff zum dramatiſchen zu verwerthen vermag. Treffend ſagt Freytag: „Das edle Metall der Dramenſtoffe lagert in den Steinmaſſen der Geſchichte faſt immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt: man muß danach zu ſuchen wiſſen“. Das menſchlich nahe, individuelle Intereſſe aus den umfänglichen hiſtoriſchen Vorgängen hervorzukehren und durch lebendig warme Charakterentwicklung zu feſſeln, die dramatiſche Bedingung zu erfüllen: daß wir die Vorgänge durch die Charaktere regiert ſehen, nicht dieſe durch jene, dieſe ſchwere Aufgabe bei hiſtoriſchen Stoffen iſt nur den größten Dichtern, ohne Verletzung der hiſtoriſchen Wahrheit gelungen. In faſt allen hiſtoriſchen Dramen aber der letzten 25 Jahre — und es ſind deren unendlich mehr geſchrieben, als aufgeführt worden — iſt ein großer Schatz von Kenntniſſen, Geiſt, auch Poeſie an dieſe verfehlten Arbeiten aufgeopfert — in faſt allen ſehen wir das Drama nur als dienende Form für die Hiſtorie; ſelten bemächtigt ſie ſich ihres Gegenſtandes, ſie unterliegt ihm meiſtens. In der epiſchen Breite des Begebenheitlichen büßen ſie die dramatiſche Kraft, das individuelle Leben ein, die Chronologie gebietet darin, nicht die künſtleriſche Nothwendigkeit. Beängſtigt von der Fülle des Begebenheitlichen, wohl wiſſend, daß die vorgeſchrittene Verbreitung der Geſchichtskenntniß im Publicum nicht mehr erlaubt von der hiſtoriſchen Wahrheit abzuſehen — wie Goethe und Schiller es theilweis gethan — nehmen dieſe Dichter ihre Zuflucht zu einer Aneinanderreihung von ſchildernden Scenen, die immerhin nur abgeriſſen erſcheinen und, weil ſie die lang und eng verflochtene Motivirung eigentlich hiſtoriſcher Reſultate damit verletzen, das Stück nun ebenſo unhiſtoriſch machen, als es undramatiſch wurde. Dieſe hiſtoriſchen Dramen ſind meiſtens nur dialogiſirte Chronik, wenn nicht gar die geſchichtlichen Figuren nur Masken ſind, welche moderne politiſche Controverſe aufführen.

Auch bei dieſen Erzeugniſſen der dramatiſchen Literatur kommt die Schauſpielkunſt übel fort, denn ihnen geht der eigentliche Zweck lebendiger Menſchendarſtellung ab. Und dieſer Zweck des Dramas überhaupt, wie er die Intereſſen der Dicht- und Schauſpielkunſt eng vermählt und ſich an der einfachen Probe erweiſt: daß jedes gute Stück auch gute Rollen hat, d. h. daß der Schwerpunkt des Dramas in der Perſönlichkeit liegt und dieſe dem Schauſpieler zur gedeihlichen Aufgabe wird, dieſen Zweck finden wir in hiſtoriſchen Dramen am ſeltenſten erreicht.

Und könnte die Bühne jemals zur Dienſtbarkeit jener literariſchen Anſchauung verurtheilt werden: daß die Dramatik weſentlich auf die Geſchichte angewieſen ſei, jener Verordnung, die Julius Moſen giebt: „Der Dramatiker ſoll den Proceß der Weltgeſchichte als Referent von der Bühne herunter dem Publicum vortragen“, ſo müßte das Drama wieder zu einer Reihe von redenden Bildern aus der Myſterienzeit und die Schauſpielkunſt zur bloßen Repräſentation hiſtoriſcher Geſtalten wie damals heiliger werden *).

Das eine Gute hatte der Zug zum hiſtoriſchen Drama offenbar: es erhielt nationalen Sinn bei den Dichtern, denn man hat keine franzöſiſchen Vorbilder in dieſer Gattung; dagegen nährte es das excluſiv deutſche Bücherdrama fort und fort — wohin die undramatiſchen und formloſen dialogiſchen Gedichte von je her geflüchtet — obſchon in dieſer Epoche der Grundſatz: daß ein Drama nur durch die Darſtellung ſeinen Zweck erfülle, und in ihr erſt ſeinen Werth erweiſe, faſt allgemein anerkannt war.

Allerdings muß gerechter Weiſe der Druck erwogen werden, welchen die Cenſur der Höfe, die Rückſicht auf Staats- und Standesverhältniſſe, noch immer auf die dramatiſche Kunſt bei den tonangebenden Bühnen ausübten, weil es eben Hofbühnen waren, die oft

---

*) I. Bd. S. 55.

weniger aus ernſten, als aus Schicklichkeitsgründen und Rückſichten ſchwierig waren. Vielen hiſtoriſchen Dramen, welche zu ihrer Darſtellung der Kunſtmittel der vorragendſten Bühnen bedurften, war ſo das ſceniſche Leben verwehrt; vielleicht wäre ſogar manches, ganz aus der Gedankentiefe und der Bewegung der Zeit geſchöpfte Gedicht entſtanden, das der Beſtimmung der Schauſpielkunſt: Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit zu ſein, würdig entſprechen hätte, wenn die Scheu vor der Cenſur es nicht noch vor der Geburt erſtickt hätte.

Freilich wird das ernſte Drama eigentliche Meiſterwerke durch die Theatercenſur nicht eingebüßt haben, denn das Tiefbedeutende läßt ſich in ſeinem Werden nicht hindern und iſt für ſeine Wirkung nicht an die Zeit ſeines Entſtehens gebunden; es kann warten. Dem Luſtſpiele dagegen, das die Thorheiten der Zeit zur Erkenntniß bringen ſoll und dem dafür ſehr ſchnell der fruchtbarſte Moment entſchlüpfen kann, ihm mußte alle peinliche und kleinliche Rückſicht der Theatercenſur entſchieden nachtheilig bleiben. Und dieſe war grade in dieſer Epoche, in der ſich die revolutionäre Bewegung vorbereitete, immer lauernder und ſtrenger geworden.

Ein glücklicher Griff, wie Bauernfeld ihn mit ſeinem ſymboliſch politiſchen Luſtſpiele „Großjährig" that, — worin er Thorheit und Gefahr jener Regierungsmaßregeln: das Volk in ſteter Unmündigkeit zu erhalten, andeutete — gelingt nur ſelten. Uebrigens gereichte dieſe Umgehung der Cenſur wohl der politiſchen Stimmung zu einer kleinen Genugthuung, der Kunſt Menſchen darzuſtellen aber nicht zum Gewinn. Was ſollten ihr ſymboliſche Schattengeſtalten? So blieb für die Luſtſpieldichter derſelbe Entſchuldigungsgrund, wie in der vorhergehenden Epoche*) beſtehen, wenn ſie ſich an oberflächliche, ſogenannte harmloſe Stoffe machten und in der Berührung des Körpers der Zeit nicht über die Anſpielung hinausgingen. Dichter wie Deinhardſtein gründeten ihr ganzes Renommé darauf, daß ihre Stücke nirgends anſtießen, ja kaum irgend etwas berührten und ſo wurde ihr Nichts zum willkommenſten Etwas.

Daß demnach unſern Luſtſpieldichtern gelang, durch alle dieſe Schwierigkeiten hindurch der Schauſpielkunſt unter vielen willkommenen, auch dauernd ehrende Aufgaben zu bringen, beweiſt, daß das deutſche Luſtſpieltalent ſo unergiebig nicht iſt, als gewohnheitsmäßig behauptet wird.

Dem überrheiniſchen Einfluſſe gab unſere Bühne ſich noch immer allzuwillig hin. Von andern fremdländiſchen Dichtern finden wir wenig mehr auf den deutſchen Repertoiren. Die Spanier waren überlebt, Moreto's „Donna Diana", durch Weſt's Bearbeitung uns angeeignet, war faſt der einzige Rückſtand der ehemaligen Hingebung unſeres Repertoirs an die Spanier. Vom Dänen Henrik Hertz hatte vornehmlich „König René's Tochter" kurze Zeit Verbreitung gefunden und der Schauſpielkunſt noch weichlicheren Gedichtſtoff, als der ganz verſchollene Oehlenſchläger gegeben. Modern italieniſche und engliſche Dichter erſchienen in einigen Bearbeitungen Carl Blum's, Sheridan's „Läſterſchule" tauchte nur vereinzelt auf. Die ſogenannte claſſiſche Tragödie der Franzoſen war, bis auf Schiller's Ueberſetzung der „Phädra", als gänzlich aufgegeben zu betrachten, dagegen behaupteten fort und fort die franzöſiſchen Dichter der Zeit ihren unabwendbaren Einfluß auf die deutſche Bühne und ihr Publicum, theils belebend durch ihre Erfindungskraft, Combinationsgeſchicklichkeit, Leidenſchaft, Geiſt und Anmuth, doch weit verderblicher durch ihre leichtfertige Formengewandtheit, ihre Effectjagd und durch ihre zerſetzende Unſittlichkeit.

---

*) IV. Band, S. 233.

Immer entſchiedener wurde die Tendenz des franzöſiſchen Dramas: die Ehrfurcht vor der Ehe zu untergraben, es gab kaum ein einziges ernſtes Stück ohne den Reiz des Schuldbewußtſeins ehelicher Untreue, kein Luſtſpiel, deſſen Atmoſphäre nicht die Ironie über allen Wahn von Schuldloſigkeit überhaupt geweſen wäre; der getäuſchte gute Glaube wurde der Inhalt der ganzen modern franzöſiſchen Komödie, der betrogene Ehemann ohne es zu wiſſen, ihre bis zum Ueberdruß wiederkehrende Lieblingsfigur und der Glaube an Tugend das ſpecifiſch Lächerliche in ihr. Da dieſe Demoraliſation gewandt verſchleiert oder beluſtigend auftrat, ſo konnte die in dieſem Punkte geſchmeidige Theatercenſur ſie ignoriren, um ſo mehr, als ſie ſich gewöhnt hatte vor jedem in Paris mit Beifall gegebenen Stücke ihres Spruches ſich zu begeben. Und dies ging ſo weit, daß unſere Hofbühnen Stücke wie „Graf Irun“ und „Schach und matt“*) bereitwillig aufführten, obgleich ſie vom blindeſten Haß und giftiger Verläumdung gegen das Fürſtenthum dictirt waren, während aus den deutſchen Claſſikern jede verdächtige Beziehung auf Hof und Regierung ausgemerzt wurde, gälte es auch dabei die ſchönſten Gedanken zu unterdrücken, den Bau des ganzen Dramas zu verletzen.

So ſtellte denn das Repertoir dieſer Epoche grelle Effectſtücke, wie: „Ein Weib aus dem Volke“, „Die Familie des Bajazzo“, neben unſere Claſſiker, wie dies in der vorhergehenden Periode mit den Criminalmelodramen geſchehen war, und außer den, der Schauſpielkunſt mit Recht willkommenen Luſtſpielen wie: „Helene von Seiglière“, „Damenkrieg“, „Miniſter und Seidenhändler" und „Glas Waſſer", wurde die Fluth des Unbedeutenden und Schädlichen in ungeſchickten Ueberſetzungen — an denen ſich ſogar Hoftheater-Intendanten betheiligten — willkommen geheißen.

---

*) Stücke, die für Frédéric Lemaître geſchrieben waren, deſſen virtuoſe Bravour die Apologie der Verruchtheit war.

Und dieſer Einfluß auf die deutſche Bühne griff tiefer, er durchdrang immer merklicher die deutſche Production. Nicht nur daß das „Glas Waſſer" zur Schablone für eine große Zahl deutſcher Luſtſpiele wurde, unſere literariſchen Tagesarbeiten fingen an ſich die franzöſiſche Formengewandtheit anzueignen und mit derſelben Geſchicklichkeit, nur plumper, auf den Hang zur Depravation in den großen Städten zu ſpeculiren.

In Berlin bildete ſich, mit den zahlreich anwachſenden Privatunternehmungen, gegen die Mitte des Jahrhunderts, nicht nur durch Ueberſetzung und locale Zurichtung franzöſiſcher Stücke, ſondern auch durch deren Nachahmung ein Wetteifer in Beſchmutzung unſerer Bühnen-Literatur aus: in Entſittlichung der Darſteller, wie des Publicums. Und leider muß conſtatirt werden, daß faſt alle Repertoire dieſer Peſt ſich öffneten.

Man muß den Wiener Vorſtadttheatern das Zeugniß ſtellen, daß ſie erſt dem Beiſpiele dieſer Berliner Poſſen, und zwar langſam, gefolgt ſind: immerhin war auch dort der franzöſiſche Einfluß auf die Volkspoſſe durch dieſe ganze Periode hindurch deutlich, wie wir dies bei Betrachtung der Neſtroy'ſchen Stücke ſchon wahrgenommen*). Aber es hielt ſich doch noch ein geſunder lebenswarmer Volkston in den ſogenannten Charakterbildern, welche an die Stelle der Zauberpoſſe getreten waren, es erhielt ſich in ihnen das Drama in allen ſeinen Bedingungen und immer noch eine beſtimmte Richtung auf Volksmoral**). Ernſt wie die Zeit geworden war, wurden es meiſt die Stoffe der Wiener Volksſtücke, eine oder zwei komiſche Figuren mit ihren Couplets repräſentirten allein den Reſt der alten Poſſe, freilich nicht immer luſtig, oft voll ätzender Schärfe, wie Neſtroy ſie brachte, immer aber wurde der geſunde Antheil am Drama — an einem Abſchnitt Menſchenleben, an lebenswarmen Vorgängen — noch befriedigt. Wir können uns hieraus des Schluſſes nicht erwehren, daß in Wien die Geſundheit des Volksſinnes noch dauerhafter war, als in Berlin, denn dort begann ſich eine Behandlung der Poſſe zu bilden, welche nicht nur die Sittlichkeit der Bühne, ſondern das Weſen des Dramas bedrohte, ſeine Bedeutung und ſeinen Inhalt in bloße Schauſtellung und Witzreißerei aufzulöſen beſtrebt war.

So ſehen wir, bei anfänglichem Anſchluß an die Wiener Muſter, ſchon in Poſſen wie „100,000 Thaler“,

---

*) S. 286.

**) Z. B.: „Die Frau Wirthin“, „Einer von unſre Leut“ u. ſ. w.

„Wenn Leute Geld haben", „Der gebildete Hausknecht", „Actienbudiker", Durchführung einer Handlung oder einer Volksmoral ſehr loſe behandelt und ſehen die Schmachperiode der Berliner Poſſe ſchnell heranrücken, in welcher dramatiſcher Inhalt gänzlich aufgegeben werden ſollte. Eine kaum verbundene Reihe von Scenen des Berliner Lebens ſollten dafür entſchädigen, in denen ſeine ſchlimmſten Seiten, die Vergnügungsſucht, Schwindelei und Unſittlichkeit, mit vielem Behagen durch Localredensarten, und politiſch tendenziöſe meiſtens witzarme und zotenreiche Couplets illuſtrirt werden. Es bildeten ſich für dieſe ſittlich dramatiſche Entartung beſondere Darſtellungstalente, ſelbſt weibliche, aus und ein Genie der Localkomik wie Helmerding — deſſen Darſtellung immer über die Inhaltloſigkeit ſeines literariſchen Stoffes täuſchte, — trug durch den Credit ſeiner Erfolge die Gattung, an die er ſeine Schöpfungskraft wegwerfen mußte, faſt auf das ganze deutſche Repertoir über.

Der Dresdner Poſſen des dort beliebten Komikers Räder muß noch gedacht werden, weil in ihnen noch das Bemühen fortwirkte: die Zauberpoſſe, die alte hanswurſtiſche Maſchinenkomödie lebendig zu erhalten. „Der Weltumſegler wider Willen" und „Der arteſiſche Brunnen" geben davon noch anerkennenswerthes Zeugniß, aber der Autor, arm an Phantaſie, Witz und eigentlich komiſcher Kraft, gerieth bald in die Nothwendigkeit, den Schwerpunkt ſeiner Stücke auf Decoration und Maſchinerie zu verlegen und damit gar auf den noch nicht dageweſenen Behelf: aus den Berliner Ballets ſeine Dramen zu machen. Es war dies nur ein Mittel, die feenhafte Decorationspracht jener Luxusbühne, an einer Kette von gehaltloſen Scenen und banalen Couplets, herbeizuziehen.

Unſere Betrachtung verläßt die deutſche Volksposſe ausgehöhlt und verkommen, die wir in eigenthümlicher nationaler Kraft und reicher, bunter Fülle, aus den Anfängen des mittelalterlichen Dramas, im Zauberſchimmer unſerer Mährchenwelt, — als einen Nachhall aus Ariſtophaniſchem Geiſte — hatten hervorquellen ſehen. Wenn irgend etwas uns die Hoffnung auf Erhebung der deutſchen Dramatik in volksthümlichem Geiſte nehmen dürfte, ſo wäre es dieſer Rückblick auf das Schickſal des Volksdramas.

Laſſen wir von dieſer unteren Schicht der dramatiſchen Dichtung, bis in ihre höchſte geiſtige Region die Schlußbetrachtung ſchweifen, ſo finden wir: es iſt nicht Mangel an Schaffenstrieb, an Talent, Geſchicklichkeit und Kenntniß, den wir im Intereſſe der Schauſpielkunſt zu beklagen haben, es iſt zum Theil der Mangel an eigentlichem dramatiſchen Tact und mehr noch an Geſinnung und Tüchtigkeit des Charakters bei den Dichtern. Gewiß iſt, daß die menſchliche Größe, welche in den Meiſterdichtern der Kunſt ihre großen Antriebe, ihre dauernde Führung gegeben hat, nicht von Allen gefordert werden kann, welche der Schauſpielkunſt gedeihlichen Gedichtſtoff zu bringen vermögen, aber ein gewiſſer Grad von ſtraffer und unabhängiger Geſinnung iſt immer dazu nöthig.

Man konnte ſie bei den dramatiſchen Schriftſtellern der vorigen Periode in dem guten Glauben von ihrer Berechtigung erkennen: mit dem ſie ihre Erzeugniſſe ſowohl der Schauſpielkunſt wie dem Publicum als Pflichtgebote abſoluten Geiſtes, aufnöthigen wollten*). Jetzt hatte die Anſicht der Dichter ſich geändert, ſie hatten begriffen, daß ſie, um zu wirken, im Einverſtändniß mit der Darſtellungskunſt, in Kenntniß und Berückſichtigung der Auffaſſungsfähigkeit des Publicums ſich befinden müßten. Man ging vom Idealitätsprincip zu dem der Realität über. Jäh, wie dieſer Umſchlag der Anſicht geweſen, wurde nun auch der Gegenſatz des daraus hervorgehenden Verfahrens: man that dem Publicum und den Darſtellern zu viel zu Liebe. Anſtatt daß Dicht- und Schauſpielkunſt ſich gegenſeitig corrigiren ſollen, avilirten ſie ſich.

Aber auch in dieſer Periode der Entartung wächſt der poetiſche Nationalgeiſt fort, ſtill und groß zwiſchen

---

*) IV. Bd. S. 183 u. f.

Allem, was den Tag bewegt. Wenn er ſich ſchöpfungskräftig auch nur in einzelnen Erſcheinungen zeigt, in Verbreitung reiferer Erkenntniß und Befeſtigung des beſſeren Geſchmackes ſehen wir ihn unläugbar mächtig wirken.

Die Ehrfurcht vor unſeren claſſiſchen Dichtern, — in den zwanziger Jahren ſo erkältet und geſunken — hatte in den dreißiger und vierziger Jahren ſich kräftiger als jemals aufgerichtet. Die Verehrung für Leſſing, Goethe, Schiller, die Anerkennung des ſtammverwandten, ewig muſtergiltigen Shakeſpeare war in dieſer Periode eigentlich erſt unantaſtbar eingeſetzt und verbreitet, die germaniſchen Claſſiker waren jetzt erſt wahrhaft volksthümliche Autoritäten geworden, ihr Cultus ins Gemüth der Nation gewachſen.

In den zwanziger Jahren hatten die kritiſchen Verunglimpfungen, in denen man ſich gefiel: einen der Weimar'ſchen Meiſter gegen den andern herabzuſetzen, hatte der Schwall der Nachtreter der großen Dichter das Theaterpublicum gegen ihre Schule, und damit gegen die Meiſter ſelbſt erkältet; mehr noch wirkte die Vernachläſſigung, welche die Stücke auf den meiſten Bühnen erfuhren. Schiller und Goethe wurden gewöhnlich in veralteter, ermatteter Beſetzung, in herabgekommener Scenirung aufgeführt, Leſſing war mit den bürgerlichen Stücken für Rococo erklärt. Da trat im Schooße der Kunſtgenoſſenſchaften das Bedürfniß nach bedeutenderem Gedichtſtoffe, als die Gegenwart ſie brachte, verlangend hervor, die Ueberzeugung, daß das Talent nur an den großen Dichtern wachſen und Ruhm erwerben könne, reagirte mit entſchiedener Spannkraft gegen den herrſchenden Zuſtand. Die Gaſtſpielrepertoire zeigten wieder überwiegend claſſiſche Titel, ein Erfolg zog den andern herbei, einzelne mit Sorgfalt und friſchen Kräften unternommene Aufführungen bewieſen die ſiegreiche Kraft der großen Meiſter und ſo wurden die Bühnenvorſtände für „die guten alten Stücke" um ſo mehr wieder gewonnen, als der auffallende Umſtand: daß von den modernen Stücken — mit ſo großer Beifallsbeeiferung ſie auch anfangs aufgenommen werden mochten — nur die wenigſten ſich auf dem Repertoir erhielten, und ſo die Nöthigung hervortrat: in möglichſt guten Aufführungen der claſſiſchen Stücke, dem Repertoir feſten Beſtand zu geben.

Wie Shakeſpeare hiebei immer voller ins Gewicht fiel, wie durch immer neue Ueberſetzungen, immer mehr Verſtändniß des großen Meiſters ſich verbreitete und ſeine Werke allgemeineres Bühnenleben gewannen, als dies ſelbſt in England der Fall war, das gehört ebenfalls zu den geſchichtlichen Ergebniſſen der letzten Jahrzehnte.

Was Ludwig Tieck ſchon 1817 von der Bedeutung Shakeſpeare's für die deutſche Kunſt ausgeſprochen[*], hatte ſich im Verlaufe der thatſächlichen Entwicklung vollſtändig bewahrheitet. „Shakeſpeare iſt deutſch“, ſagt er, „aber niemals waren die Deutſchen italieniſch, franzöſiſch und ſpaniſch, und darum ſollen auch wir die Spanier, Franzoſen und Italiener ſo wenig als die Griechen auf unſern Theatern nachahmen. Die alte Poeſie iſt auf ihrem Wege in Sophokles erfüllt, in Calderon noch mehr beſchloſſen; die Franzoſen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakeſpeare kann niemals beendigt werden, Alles ſchreibt gleichſam an ihm fort, was im Sinne der wahren großen Welt geſchieht; dieſe Form iſt keine geſchloſſene, kein Werk in ihr iſt das höchſte, einzige oder endende zu nennen, ſondern wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren beſten Beſtrebungen ſchon in Shakeſpeare liegt, ſo ſollen wir uns eben darum von hier aus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunſt finden.“

---

[*] Vorrede zum „Deutſchen Theater".

Die Wahrheit dieſes Ausſpruches hat ſich erwieſen. Die deutſche Dramatik hat alle Auffaſſungsweiſen und alle Formen fremder Kunſt mit begeiſterter Hingebung an ſich verſucht, um bei Shakeſpeare's Muſter ſchließlich wieder anzukommen, deſſen, nationale Verwandtſchaft und innerer Zuſammenhang ſelbſt mit unſern rohen und gemeinen Zuſtänden um das Jahr 1600 ſchon*) ſich ankündigte. Dann haben holländiſche und italieniſche Muſter unſere Dichter geleitet, dann franzöſiſche unſere Bühne gänzlich beherrſcht, bis Leſſing dieſen Bann gebrochen und auf Shakeſpeare gewieſen. Aber ſelbſt nachdem dieſer die Jugend Goethe's und Schiller's enthuſiasmirt, ſehen wir Beide wieder zu den griechiſchen Göttern, ja zur Bewunderung der Franzoſen abfallen, an ihrer nationalen Eigenheit einbüßen und die Schauſpielkunſt auf rhetoriſche Abwege lenken. Dieſe hat ſich dann an ſpaniſchen, däniſchen, franzöſiſchen, ſelbſt an lateiniſchen und griechiſchen Gedichten in Originalformen eifrig verſucht, wie dies keine andere Nation gethan, und indeſſen iſt die Erkenntniß uns immer überzeugender aufgegangen: daß keine conventionelle Idealität die Kunſt Menſchen und menſchliches Geſchick darzuſtellen, geſund und ſtark mache, daß der poetiſche Realismus Shakeſpeare's allein das Lebensprincip der Dramatik ſei; daß Dicht- und Schauſpielkunſt nach dem Vorbilde dieſes naiven Rieſengeiſtes, mit großem heitern Sinn: der Natur den Spiegel vorzuhalten vermögen. Dieſe Erkenntniß: daß Shakeſpeare der Urquell des germaniſchen Dramas ſei, iſt das wichtigſte und beruhigendſte Reſultat der ganzen bisher beobachteten Entwicklung unſerer Kunſtgeſchichte, ſie wiegt alle ihre Mühen, Leiden und Irrthümer auf. Die dramatiſche Dichtung hat jetzt nur zu trachten: von der Abhängigkeit von Shakeſpeare's Formen frei zu werden, damit ſein Geiſt um ſo lebendiger wirken könne.

---

*) zur Zeit der engliſch-niederländiſchen Komödianten. Bd. I, S. 149 u. f.

Die Verſuche: immer mehr Stücke Shakeſpeare's in möglichſt originaler Form für das deutſche Repertoir zu gewinnen, waren, mit mehr Glück als früher, fortgeſetzt worden. Die Autorität des Dichters war gewaltig gewachſen, ſeine Werke wurden mehr geleſen, ſeine Formen wurden dem Publicum wie den Darſtellern geläufiger, die ganze Behandlungsweiſe der Darſtellung wurde ſicherer und flüſſiger. So konnten in den dreißiger Jahren ſchon jene älteren Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Luſtſpiele, welche faſt nur in Benutzung der Fabel beſtanden — wie Beck's „Quälgeiſter“ (Viel Lärmen), Holbein's „Liebe kann Alles“ (Widerſpänſtige) — von den Originalen — wenn auch noch ſtark modificirt — verdrängt werden; auch griff von da ab keine ſolche Umarbeitung mehr Platz, wie viele auch noch verſucht wurden, ſich auf Goethe's Ausſpruch berufend: daß Shakeſpeare der deutſchen Bühne nur in Umgeſtaltungen anzueignen ſei.

Gleichzeitig aber bewährte das von Schröder eingeſchlagene Verfahren ſich immer mehr: Shakeſpeare's Gedichte weſentlich nur durch Hinweglaſſungen dem modernen Verſtändniſſe und Geſchmack zugänglicher zu machen, auch durch Zuſammenlegung der zerſtreuten Scenen dem Intereſſe mehr von der Stabilität zu geben, welche die Fortentwicklung des Dramas ſeit drittehalbhundert Jahren gewonnen hatte*). Daß aber dies Nothwendige geſchehen müſſe, daß dem Verlangen nach unveränderter Aufführung der Shakeſpeare'ſchen Originale — wie Gervinus es wieder am Schluß der hier betrachteten Periode erhob — nicht nachgegeben werden dürfe, wenn man den größten Dichter zu einem lebendigen Eigenthum der deutſchen Schauſpielkunſt machen wollte, auch dieſe Erkenntniß hatte ſich befeſtigt**).

Auch daß man zu weit gehen könne in dem Bemühen die Zahl der Shakeſpeare'ſchen Stücke auf dem deutſchen Repertoir zu vermehren, erwies ſich an den mit großem Eifer verſuchten Aufführungen in Dresden von „Cymbelin“ und „Antonius und Cleopatra“***).

Man ſoll die Autorität großer Dichter nicht durch Experimente mit ihren unvollkommenen Arbeiten vor dem Theaterpublicum discreditiren, die Shakeſpearebewunderer konnten ſich wohl damit zufrieden geben, daß zwanzig Stücke des großen Meiſters dem deutſchen Repertoir rühmlich gewonnen waren.

---

*) II. Bd. S. 379.

**) In dieſem Sinne begann Eduard Devrient i. J. 1836 in Berlin ſeine Einrichtungen mit „Richard II.“, ſetzte ſie in Dresden und Karlsruhe fort und gewann der letzteren Bühne ein Shakeſpearerepertoir von zwanzig Stücken ſicheren Erfolges.

***) S. 120.

So konnte die deutſche Schauſpielkunſt — trotz Allem was die Ueberſchauung der dichteriſchen Production der letzten Periode Bedenkliches und Niederſchlagendes wahrnehmen läßt — im Vergleich zu der in andern Ländern, doch ſich glücklich preiſen. Der Nachtheil, in dem ſie ſich noch vor hundert Jahren mit ihren dichteriſchen Leiſtungen befunden, war ſeitdem hinlänglich ausgeglichen.

Italiens dramatiſche Literatur war dürftig, und das Bedeutende derſelben, die Werke von Alfieri, Gozzi, Goldoni faſt nicht mehr brauchbar, das größte ſchauſpieleriſche Genie der Welt, Signora Riſtori, vermochte ihr kleines Gaſtſpielrepertoir faſt nur durch Ueberſetzungen zu nähren. In Spanien erſchienen die Stücke des ſiebenzehnten Jahrhunderts, mit Mantel und Degen, nur wie die Geſpenſter der Vergangenheit, ihr eigentliches Leben empfing die Bühne durch Ueberſetzungen und etwa Nachahmungen franzöſiſcher Erzeugniſſe. In England war es nicht anders. Nationale Arbeiten der Vergangenheit und Gegenwart waren ganz in Verfall gerathen, an Shakeſpeare verſuchten ſich ſelten untergeordnete Theater, die Darſtellungsfähigkeit dafür war verſchwunden — Fanny Kemble und Hellen Faucet mußten von der Bühne abtreten aus Mangel an Mitſpielern. Nur zu irgend einem luxuriöſen Schaugepränge wurde hie und da eines von Shakeſpeare's weniger bedeutenden Stücken benutzt; das ganze volksthümliche Theater Englands war franzöſiſch geworden. Das Repertoir Frankreichs aber war weſentlich modern, im ganzen Lande hielt nur eine einzige Bühne in Paris, das théâtre français, einige Reſte ſeiner tragédie classique und comédie Molière feſt, um nicht einzugeſtehen: daß die franzöſiſche Kunſt mit ihrer Vergangenheit gebrochen habe und von dem, was der Tag bringt, abhängig geworden ſei.

Die deutſche Schauſpielkunſt aber hatte ſich jetzt den, von der engliſchen Bühne faſt aufgegebenen Shakeſpeare zum unverlierbaren Eigenthum gewonnen und damit ihre Wurzeln tief in den Boden urgermaniſchen Geiſteslebens getrieben, das die Entfaltung unſerer Dramatik bis in fernſte Zeit mit ihren Anfängen in Zuſammenhang und Uebereinſtimmung erhalten und Tieck's Weiſſagung vollſtändig erfüllen muß.

Will man aber, nach dieſer Ueberſicht, den Einfluß richtig bemeſſen, den die dichteriſche Production auf die

Schauſpielkunſt dieſer Epoche ausgeübt, ſo darf man nicht überſehen: welche Geſtalt und Gewalt das Drama in der Oper bekommen hatte und welchen Rückſchlag dies auf die deutſche Darſtellungsweiſe ausüben mußte, nicht nur weil an den meiſten Bühnen Oper und Schauſpiel noch eng verbunden waren, ſondern weil im ganzen Verlauf der Kunſtgeſchichte immer die Oper das Schauſpiel fortgeriſſen, nie das Schauſpiel der Oper das Maß auferlegt hat.

Spohr und Marſchner griffen nicht mehr durch neue Werke in die Entwicklung ein. Lortzing und Flotow, welche auf heiterem Gebiete die Popularität gewannen, boten der Darſtellung natürliche und nicht zu Ausartung verführende Aufgaben, ebenſo die mit Begierde übertragenen franzöſiſchen Opern von Auber, Halévy, Adam.

Anders verhielt es ſich mit der großen Oper, in der noch immer Spontini's Einfluß und der der Roſſini'ſchen Nachfolger: Bellini und Donizetti, hier zu übertriebener Aeußerung der Leidenſchaft, da zu der größten Verweichlichung des Ausdruckes reizte; ja mit Meyerbeer in eine Combination der raffinirteſten Effecte gipfelte. Mit bienenemſiger Sammelkunſt wurde in dieſen Werken ein grelles Durcheinander von erprobten ſceniſchen und muſikaliſchen Wirkungen zuſammengetragen; der Unſinn in den dramatiſchen Motiven*), die muſikaliſche Langeweile zur Vorbereitung auf den Eintritt eines glücklichen Motives, als Würze gebraucht, um die abgeſtumpften Nerven des Publicums wieder genußfähig zu machen; die Ueberraſchung, der Reiz des Augenblicks aufs Dreiſteſte ausgebeutet**). Es charakteriſirt die Zeitrichtung und ihre Art die Bühne aufzubrauchen, wenn man ſieht wie zwei bedeutende Talente: Scribe und Meyerbeer — der Eine im Luſtſpiel als Meiſter bewährt, der Andere fähig ein abgerundetes Meiſterwerk, wie den vierten Act der „Hugenotten", zu componiren — ſich verbünden konnten, um wie beim Ausgange des ſiebenzehnten Jahrhunderts***), alle Opernmittel bis zur Selbſtvernichtung zu überbieten: und das Publicum zu kitzeln, zu erſchrecken, zu verblüffen und ſchließlich zu überſättigen.

Daß dieſe Opern den Geſchmack der europäiſchen Theaterwelt ſo lange Zeit beherrſcht, wird Zeugniß geben vom Geiſte dieſer Zeit. Aber dieſe Thatſache mußte auf die Darſtellungskunſt einen gefährlichen Rückſchlag üben. Zu den überſpannten Affecten, die ſeit Spontini aus der Oper anſteckend herüberreichten, war jetzt der Kunſtgriff gekommen: durch eine Moſaik von einzelnen, mit Talent und geſchickter Effectberechnung aptirten Momenten zu glänzen und die allmälige Entwicklung der Seelenſtimmungen abſichtlich zu vernachläſſigen.

---

*) Man denke an die Vaterliebe des Teufels in „Robert".

**) So die Verwandlung todter Nonnen in Hetären, die willkürlich wechſelnden Bilder im 3. Act der „Hugenotten", die Schlittſchuhpartie im „Propheten".

***) I. Bd. S. 284.

Die mächtige Stütze, welche vor 70 Jahren in Gluck's Opern der Darſtellungskunſt geworden*), drohte zu verſinken, als ihr Cultus in Berlin und Dresden nachließ, wenn derſelbe nicht neuen Antrieb in den 50er Jahren von Karlsruhe aus erhalten hätte, dem Mannheim und München willig folgten.

Indeſſen waren Richard Wagner's Werke erſchienen, Gluck's declamatoriſche und charakteriſtiſche Richtung zu ſchärfſter Ausprägung bringend, wenngleich mit Anwendung ſehr verſchiedener muſikaliſcher Formen und Mittel. Wagner's Werke traten deutlich erkennbar als eine Reaktion gegen die induſtriell frivole Richtung auf, welche in Meyerbeer ihren Gipfel gefunden. Ein ernſter Geiſt, eine ſtrenge Zumuthung an das Publicum zog die üppig reichliche Theilnahme wieder ſtraffer an, machte an die Darſtellung wieder den Anſpruch durchgeführter Seelenzuſtände und unterſtützte den wahrheitsgetreuen Ausdruck.

So iſt es immerhin tröſtlich aus dem erdrückenden Uebergewicht, welches die Oper mit jedem Jahre mehr über das Schauſpiel erlangt hatte, doch auch die Spuren des beſſeren Geiſtes wiedererſtehen, ihn in den claſſiſchen Werken noch erhalten zu ſehen. Daß aber die Oper es war, auf deren Einfluß im Allgemeinen alle Uebel des modernen Theaters zurückzuführen ſind, iſt ein unbeſtreitbares Erfahrungsreſultat der Theatergeſchichte.

---

*) III. Bd. S. 80 u. f.

Die Oper hat den Ausſtattungsluxus gebracht und mit dem Zwange: das Geld dazu zu ſchaffen, den vorherrſchend induſtriellen Antrieb, adminiſtrative Ueberſpannung und Ruin; ſie hat den geiſtigen Genuß an der dramatiſchen Kunſt immer mehr zu einem ſinnlichen, gedankenloſen ausgehöhlt, wohl gar zum bloßen Nervenreiz entſtellt; durch ihre übertriebenen und affectirten Wirkungen hat ſie die Darſtellungskunſt verführt, durch das Furore ihrer Beifallsſtürme auch die Schauſpieltalente fortgeriſſen zum Effect um jeden Preis und ſie durch die fabelhaften Goldernten der Geſangsmatadore zu fieberhafter Unſtätheit und Gewinnſucht verlockt.

So muß der Verführung der Oper ein großer Theil der Uebel zugeſchoben werden, die wir am neueſten Zuſtande der deutſchen Schauſpielkunſt beklagen.

Mangel an Talenten hatte mindeſtens keinen Theil daran, denn der hervorragenden Künſtler hatte das deutſche Theater noch immer genug, um jedes andere Land, ſelbſt Frankreich, darin zu übertreffen, und wenn ſie in einer großen Hauptſtadt zu vereinen geweſen wären, ſo würde Paris nicht eine gleiche Anzahl haben aufſtellen können, welche — ſei es durch anerkannte

Meiſterſchaft in idealer oder realiſtiſcher Richtung, ſei es durch glänzende perſönliche Begabung, ſei es durch Feinheit, Correctheit und künſtleriſche Intelligenz — unbeſtrittene Beliebtheit oder eminenten Kunſtwerth in gleichem Maße beſeſſen.

Mit welchem Stolze hätte der Kunſtfreund auch auf dieſe letzte Periode und ihren Reichthum an Talenten blicken dürfen, zu welcher Vollendung hätte ſich die deutſche Schauſpielkunſt aufſchwingen können, wenn alle dieſe vorragenden Fähigkeiten von einem Geiſte, einer Geſinnungstreue, einer Achtung vor den großen gemeinſamen Intereſſen ihrer Kunſt belebt geweſen wären.

Das rechte Maß überall zu bewahren, iſt dem menſchlichen Geſchlechte nicht beſchieden, aber mit dem Fortwachſen der ſchon in der vorigen Periode hervorgetretenen künſtleriſchen Demoraliſation*) wurden alle die Auswüchſe der Schauſpieldarſtellungskunſt in ein Syſtem der Virtuoſität gebracht. Der Correctheit der alten Schulen gegenüber kam eine Art von Schule der Incorrectheit auf, weil man ausgefunden hatte: daß das Richtige, Maßvolle und Schöne veraltet und verbraucht ſei, daß man damit keine großen Geſchäfte mehr machen könne

---

*) IV. Bd. Cap. 5.

Denn die allgemeine Fertigkeit der Schauſpielkunſt hatte ſich ja gehoben*), ſelbſt der Schlendrian nahm ſich unanſtößig aus für den, der wenig Inhalt forderte. Die Schauſpielkunſt war ins Schlepptau des nivellirenden Zeitfortſchrittes genommen worden. Perſönliche Ungeſchicktheit und Lächerlichkeit erlaubte man ſich ſelten mehr im gewöhnlichen Leben, ſo war ſie auch von der Bühne geſchwunden; ſeitdem der Vers Gemeingut aller Schulknaben geworden war, zerbrach ſich auch kein Schauſpieler mehr die Zunge darüber; der Vorgang ſo vieler ausgezeichneter Künſtler hatte dem ganzen Stande eine Menge von Handgriffen, Hilfsmitteln und Effecten zugeführt; — eine reiche Erbſchaft, mit der nur ſchlecht gewirthſchaftet wurde. Sie wäre vortrefflich zu einem guten Enſemble zu benutzen geweſen. Aber es galt jetzt ſich auszuzeichnen, und wer das wollte, der mußte entweder das Correcte, Wahre und Schöne ſeines Spieles bis zur Vollendung zu treiben ſuchen, oder zur gefälligen oder frappanten Manier, zur Uebertreibung, Ueberraſchung, Seltſamkeit in Miſchung aller erprobten Effecte ſich wenden. Dieſer Weg war der bequemere, alſo wurde er eingeſchlagen und nach beſtimmtem Syſtem verfolgt, das aus den bisherigen

---

*) IV. Bd. S. 254.

Virtuoſenerfahrungen ſich erbaut hatte und ſich in einzelnen ausgeſprochenen Maximen kennzeichnet. Z. B. „der große Künſtler darf nie auftreten, ohne des beifälligſten Eindrucks gewiß zu ſein“. Er darf alſo niemals eine undankbare Rolle ſpielen, nie eine untergeordnete, ſondern nur ſolche, in denen der Dichter bereits dem Spieler alle Trumpfe in die Hand giebt, in denen auch der mittelmäßige Schauſpieler Beifall findet; dieſen iſt dann der Nachdruck der ausgezeichneten Virtuoſität hinzuzufügen zu unfehlbarem Triumphe.

„Ferner darf der große Künſtler nie ohne Beifall von der Bühne abtreten.“ Dazu müſſen alſo die Abgangsreden zugeſtutzt, wo es nöthig die Gedichte, ſelbſt claſſiſche Meiſterwerke, zerriſſen werden, um taugliche Reden an den Schluß der Scene zu bringen.

„Der große Künſtler wächſt durch geringe Umgebungen, darum iſt es zweckmäßig, ſeine Gaſtrollen an untergeordneten Bühnen zu ſpielen, auch durch Einrichtung der Stücke die Rollen der Mitſpieler unbedeutender zu machen.“

Von ihnen ſich abzuſondern, weicht er ſchon im Anzuge vom allgemeinen Coſtum ab, ſpricht entweder leiſer als alle Anderen, gewöhnlich aber viel lauter; ſie in Schatten zu ſtellen und die Aufmerkſamkeit auf ſich allein zu concentriren kommen alle die Mittel an die Reihe, die ſeit Iffland ſo unendlich überboten ſind.

„Den großen Künſtler kennzeichnet die Prätenſion“, darum ſucht er ein Aufſehen erregendes Auftreten und läßt, bevor er ſeinem Mitſpieler antwortet, entweder eine kleine Pauſe der Spannung, oder er ſchneidet ihm durch raſches Einfallen das letzte Wort ab. In Auffaſſung und Ausführung der Rolle ſucht er zu überraſchen, lange Pauſen, gleichgiltige Haltung, ſelbſt eine Weile langweiligen Vortrags müſſen den Glanz dem plötzlich hervortretenden Effecte (grellen Aufſchrei u. ſ. w.) vorbereitend ſteigern u. ſ. w.

Wie ſteht dagegen Schröder's Grundſatz? „Es kommt mir gar nicht darauf an zu ſchimmern und hervorzuſtechen, ſondern auszufüllen und zu ſein. Ich will jeder Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere ſein kann."

Auf ſolche correcte Maxime ſich zu ſtützen lag nicht im Entfernteſten in der Berechnung der Matadore, ſo ſtützten ſie ſich auch nicht — wie ſonſt die vortragenden Talente es nannten: — auf den Beifall der beſten Köpfe, ſondern nur der Menge, und auf keine Tugend, ſondern nur auf die Schwächen des Publicums, das ſo gern, von dem eigentlichen Kunſtwerke ab, ſich auf die Perſönlichkeit wendet; denn jenes fordert Antheil, dieſe nur Sympathie oder Antipathie, die beide ſchnell gefaßt ſind und keiner Raiſon bedürfen, auch keine annehmen. Darum lehnten die Virtuoſen alles Gewicht auf Geltendmachung der Perſönlichkeit, die geiſtige oder ſinnliche, darum ſuchten ſie dieſe immer in den Vorgrund der Darſtellung zu ſchieben und ängſtlich jeden verdächtigenden Schatten von ihrer unantaſtbaren Herrlichkeit zu verſcheuchen*).

Denn wie auch zu dieſer Zeit der Trieb ſich auszuzeichnen auf allen Gebieten leidenſchaftlicher, perſönlicher, ſelbſtſüchtiger und eitler geworden war, bei den Bühnenmatadoren war er zu einer dämoniſchen Beſeſſenheit angewachſen, und dieſer Theaterteufel machte von Natur gutgeartete Gemüther dem Reinmenſchlichen abwendig, verblendete ſie gegen den Werth von Pflicht, Achtung, Vertrauen, Liebe, Freundſchaft, Bande des Blutes, Heimath, Familienleben, Vaterland; reißt ſie mit Spielergier raſtlos fort, zur Befriedigung unerſättlicher Selbſtſucht**); läßt ſie die Welt nur nach der

---

*) Seydelmann, zum Beiſpiel, der in der Rolle des Brandon ſein Meſſer zu ziehen hat, um Eugen Aram's Nachgiebigkeit zu erzwingen, aber durch ein vorgehaltenes Piſtol unterwürfig gemacht wird, überraſchte ſeinen Mitſpieler in der Vorſtellung, indem er ſtatt des Meſſers ſelbſt ein Piſtol zog, um ihm das Uebergewicht der Schußwaffe zu entziehen.

Rott, als Santinelli in „Monaldeschi“, ſtahl im letzten Zwiſchenacte die Tiſchglocke, damit die Königin nicht nach ihm klingeln könne. Dabei ertappt, erklärte er mit Heftigkeit: „Ich bin kein Schauſpieler, der auf die Klingel kommt, ich ſpiele keine Bedientenrollen“.

Charlotte von Hagn verweigerte die Darſtellung der Mariane in „Verirrungen“: „Ich will nicht immer Rollen ſpielen, in denen ich gebeſſert werde“.

**) George Sand ſagt merkwürdige Worte über den Theater-

Zahl ihrer Schaubühnen ſchätzen, in der Menſchheit nur ein klatſchendes und zahlendes Publicum kennen.

Eine auffallende Erſcheinung dabei iſt es, daß, nachdem das deutſche Theaterperſonal im vorigen Jahrhundert und in den erſten Decennien des jetzigen, nur eine verſchwindend kleine Anzahl von Mitgliedern iſraelitiſcher Abkunft gezeigt, auf einmal in den dreißiger Jahren, davon eine große Menge in Oper und Schauſpiel — und faſt alle mit Auszeichnung — hervorgetreten. Der Bühnenboden war der Mühe werth geworden darauf ſein Glück zu verſuchen und es geſchah mit all der Begabung, all dem zähen Eifer, der Willenskraft und Betriebſamkeit, welche dieſem Stamme mit gutem Rechte ſo große Vortheile gewährt. Ein bemerkenswerther Umſtand iſt dabei auch der, daß nur diejenigen Mitglieder jüdiſcher Abkunft bei der Bühne bleiben, welche lohnende Auszeichnung gewinnen, dagegen diejenigen, welche wahrnehmen, daß ſie nur Ausſicht auf Verbleiben in untergeordneter Stellung haben, die Laufbahn bald wieder aufgeben. Aus unvertilgbarer Begeiſterung am Theater, oder unverbeſſerlichem Hange

---

egoismus: „Un homme peut être jaloux des avantages d'une femme quand cet homme est artiste vaniteux, et un amant peut haïr le succès de son amante, quand le théâtre est le milieu où ils vivent. L'artiste vaniteux a toutes les petitesses, toutes les caprices, toutes les exigeances, tous les ridicules d'une femme coquette".

zu ſeinem bunten Leben und deſſen zuläſſiger Bummelei — wodurch ſo mancher begabte Menſch kümmerlich dabei feſtgehalten wird — bleibt kein Jude bei der Bühne.

Die ſich aber auszeichnen erlangen es faſt immer durch geſchickten Eklecticismus, durch die Kunſt: alle erprobten Wirkungen zu ſammeln und geſchickt zu verwerthen. Noch hat die deutſche Kunſt kein originelles Talent jüdiſcher Abkunft aufzuweiſen, wie die franzöſiſche es in Rachel beſaß. Der Anlauf, der hie und da mit Eigenthümlichkeit genommen wurde, löſt ſich bald in national übereinſtimmende Eigenheit auf: in den breiten Vortrag einer ſtark colorirten Auffaſſung, in den dargelegten Reichthum von ſtarken Wirkungen und einen Mangel an Anmuth und Würde, welche die Affecte veredeln ſollen, die Freude nicht läſtig, den Schmerz nicht jämmerlich erſcheinen laſſen. Die Familienähnlichkeit von Jerrmann's, Rott's, Deſſoir's und Dawiſon's Spiel ließ ſich mit geſchloſſenen Augen erkennen.

Es wird ſich doch aus der Natur der Dinge rechtfertigen laſſen, wenn behauptet wird, daß der verſtärkte Eintritt des jüdiſchen Elementes in das Theaterleben*) ſeiner induſtriellen Richtung einen ſtarken Sporn eingeſetzt habe.

---

*) Gleichzeitig trat eine große Zahl jüdiſcher Literaten hervor, als Dichter, Ueberſetzer, Poſſenfabrikanten und Journaliſten.

Die modernen Gaſtſpielwanderungen hatten ſeitdem ihren Antrieb gewechſelt. Urſprünglich war dies der Ehrgeiz in erſter Linie geweſen, der Geldgewinn nur in zweiter, jetzt war es umgekehrt: das induſtrielle Intereſſe an ihren Kunſtleiſtungen war das weſentlich Beſtimmende für die Schauſpielvirtuoſen geworden, in ſeinen Dienſt begab ſich der Ehrgeiz.

Im Beginn der Virtuoſenepoche ſah man den Ehrgeiz wohl zur Narrheit ausgeartet und mancher Gaſtſpielreiſende war ſeinen Reiſegefährten im Poſtwagen durch die Anzahl ſeiner erhaltenen oder beſorgten Lorbeerkränze läſtig geworden und hatte ſie ermüdet durch Herzählung der Applauſe und Hervorrufe, die er von jeder Stadt im Gedächtniß hatte, jetzt prahlte man nur mit dem, was man *gemacht* habe, der Börſenausdruck bezeichnete den Werth der Kunſtleiſtung; man ließ ſogar durch die Journale die Summen aufzählen, die man in dieſer und jener Stadt eingenommen und der höchſte Triumph der Kunſt lag in dem Saldo, den man ſich in der Bilanz mit der Einnahme eines rivaliſirenden Matadors gut gemacht hatte.

So ſollte denn für die hervorragendſten Talente kein anderes Kunſtgeſetz mehr gelten, als der Erfolg, der Caſſenerfolg, der materielle Vortheil*).

---

*) „Unſelig der Menſch“, ruft Schiller, „der mit dem Höchſten, was ſein Geſchlecht vom Schöpfer empfing: mit Wiſſen

Man darf ſich gegen das niederſchlagende Ergebniß nicht verblenden: daß gerade die größten Talente der Neuzeit zum entſchiedenen Nachtheil der Kunſtentwicklung gewirkt haben.

Glücklich bewahrten noch einige Hoftheater ihre Selbſtändigkeit, indem ſie die Kunſtmatadore zu entbehren wußten, aber was gewann die Kunſt dabei?

Die großen Talente konnten, losgeriſſen vom innigen Antheil am Ganzen der Darſtellung, nicht das werden, wozu ſie, ihrer Begabung nach, angelegt waren; ſie blieben ſtehen auf der Stufe, welche der Maſſenbeifall bezeichnete. Sich ſelbſt zu genügen und den Beſten ihrer Zeit, ihren Kunſtgenoſſen und der Entwicklung ihrer Kunſt zu deren höchſten Zwecken zu dienen — das lag fernab von ihrem Wege. Welcher von den männlichen oder weiblichen Wandervirtuoſen konnte, die Hand auf der Bruſt, das Verdict von ſich ſelbſt abgeben: mein Sinnen und Trachten zielt auf die Offenbarung des Menſchlichen in ſeinen Stärken und Schwächen, ich ſuche die Vollkommenheit dieſer Darſtellung im Dienſte der Wahrheit, zur Freude und zur Veredlung meines Geſchlechtes?

Eckhof, Schröder, Iffland, Ludwig Devrient, Frau

ſchaft und Kunſt, nichts weiter erlangen will, als der Gemeinſte mit dem Gemeinſten.“

Bethmann, Sophie Schröder, Luiſe Müller und mancher Andere durften dies ſagen, trotz aller Schwachheiten, denen ſie auf ihrem Wege unterlagen; die Tendenz ihres Lebens war der Kunſtzweck. Keines der höchſtgefeierten Talente dürfte das in dieſen Tagen von ſich ſagen.

Von dieſem Momente an war der Schauſpielkunſt die unnatürliche Aufgabe geſtellt: ihre Fortbildung mit Beiſeitelaſſung ihrer ausgezeichnetſten Talente zu verſuchen.

V.

Einwirkungen und Ausſichten.

Die Schauſpielkunſt hat, mehr als alle andern Künſte, einen ſocialen Charakter; ſie iſt für ihre Zuſtände nicht allein verantwortlich. Mit den Bewegungen und Ergebniſſen des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Lebens eng verknüpft und von ihnen beeinflußt, iſt ſie auch abhängig von der Stellung und Organiſation, welche man ihr auferlegt, abhängig von manchen ihr fremden Intereſſen, die ſich aber an ihr nähren. Nachdem wir alſo betrachtet haben, was die Schauſpielkunſt gethan, fordert das, was ihr geſchehen iſt, eine letzte Aufmerkſamkeit. Es iſt aus den letzten Decennien manche redliche Bemühung zur Hebung der Kunſt und des Standes zu verzeichnen.

Die Wiſſenſchaft begann ſich eingehender mit der Schauſpielkunſt zu beſchäftigen, ihr immer zahlreichere äſthetiſche Unterſuchungen zu gönnen, ja 1841 erſchien ein eignes Buch von Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung, in ihrem organiſchen Zuſammenhange wiſſenſchaftlich entwickelt“, das von den Gelehrten etwas über die Achſel angeſehen, von den Schauſpielern mit der Scheu gemieden, welche alle Künſtler vor wiſſenſchaftlichen Entwicklungen haben, doch von allen Einſichtigen unter ihnen, von allen wahren Freunden der Kunſt, mit achtungsvoller Dankbarkeit und inniger Freude aufgenommen wurde.

Zum erſten Male war in einem gelehrten Werke die Schauſpielkunſt in ihrer Selbſtändigkeit anerkannt, ihre wiſſenſchaftliche Begründung durchgeführt. Mit Rötſchers Buche hatte die Menſchendarſtellungskunſt feſteren Boden gewonnen, für ihre Selbſtachtung, für die Achtung der Welt. Daß das Werk nicht als ein Lehrbuch der künſtleriſchen Technik gelten konnte, vermindert ſeinen Werth nicht, der in ſeiner umfaſſenden theoretiſchen Bedeutung, in der Gedankenentwicklung und Hinweiſung auf das höhere ſittliche Moment der Kunſt, als eine entſchiedene Wohlthat für den Schauſpielerſtand zu betrachten iſt. Nach der Richtung auf die Wirklichkeit hin darf der erſte Verſuch einer geſchichtlichen Darſtellung, mit der Eduard Devrient 1848 in dieſem Buche hervortrat, als eine weitere Bemühung angeſehen werden: der Schauſpielkunſt ihre eigenthümliche Begründung zu ſchaffen. Es wurden hierdurch viele andre theaterhiſtoriſche und dramaturgiſche Forſchungen und Erörterungen angeregt. Abgeſehen von der reichen Literatur, welche die Dramatik in ihrem Total behandelte, iſt zu keiner Zeit der Schauſpielkunſt ſo viel literariſche Bemühung zu Hilfe gekommen.

Daß der Ausfluß des kunſtphiloſophiſchen Vermögens, welcher in die Journaliſtik ſich ergoß, ebenſo wohlthuend gemeint und wirkſam geweſen wäre, iſt leider nicht zu behaupten, auf dieſem Gebiete war in den letzten Decennien Nichts beſſer, Vieles weſentlich ſchlimmer geworden *).

Allerdings wurde die Theaterkritik in den geachteten Zeitungen hie und da von urtheilsfähigen Männern, oft mit Syſtem ausgeübt, ſelten im richtigen Sinne; mit der Belehrung Front machend gegen das Publicum, ſeltener aber noch wurden die unparteiiſchen Standpunkte auf die Dauer behauptet, und ſo dann der Einfluß auf den Künſtlerſtand verloren. Man ſah die ehrenwertheſten Charaktere nicht Stich halten gegen die Verführung der journaliſtiſchen Stellung zu einem eitlen und hochmüthigen Abſolutismus, der bei anfänglicher unbeſtechlicher Zurückgezogenheit, bald Huldigungen und Ovationen annahm, dann ſie forderte und damit endigte: in jeder einigermaßen anſtändigen Form beſtechlich zu werden. Die Summe von Erfahrungen zeigt, daß gegen die Verſuchung der journaliſtiſchen Herrlichkeit kein Charakter ſicher iſt. Auch darum ſollte

---

*) S. IV. Bd. S. 202 u. f.

die Theaterkritik nicht das tägliche Brod der Zeitungsleſer ſein, nur periodiſch, bei Vorgängen, welche der höheren Urtheilskraft würdig ſind, eintreten, oder die Theaterkritiker ſollten, nach Holtei's Ausſpruch: abgeſondert wie die Scharfrichter leben.

Die hauptſächlichſte Wirkung auf den Künſtlerſtand gewannen die elenden Kritiken in den kleinen Tagesblättern und Theaterzeitungen, die ſich mit den Theateragenturen verbreiteten, und die Seydelmann „Fliegenſchmutz auf dem Spiegel der Wahrheit" nannte.

Man kann dieſe Art der Kritik nur aus der Natur und den Zwecken jener Agenturen verſtehen.

Im J. 1832 gründete der Literat L. von Alvensleben in Leipzig die Wochenſchrift „Allgemeine Theater-Chronik". Das Redactionsbureau erbot ſich zugleich: den Vertrieb von dramatiſchen Arbeiten, auch Engagements u. ſ. w. zu vermitteln. Es war dies in Deutſchland das erſte Beiſpiel der Nachahmung der Pariſer **agences théâtrales**. Während die Chronik ſich in wachſender Verbreitung erhielt*), erlangte die damit verbundene Agentur weniger Einfluß, als die ſpäter erſtehenden.

Einer der Souffleure des Berliner Hoftheaters,

---

*) Sie ging ſchon 1834 an Sturm und Koppe über unter Redaction von Victor Kölbel.

Namens Wolff, begann 1834 das Geſchäft ſolcher Theateragentur, er verband damit 1837 die Herausgabe des „Almanachs für Freunde der Schauſpielkunſt“*) und brachte durch ſeine rührige Durchtriebenheit das Geſchäft in ſo raſchen Flor, daß er bereits 1847 ſich mit einem namhaften Vermögen davon zurückziehen konnte. Der Erweis, den Wolff von der ungewöhnlich reichlichen Erwerbsquelle der Theateragentur lieferte, verbreitete raſch eine Menge derſelben über ganz Deutſchland.

Die Verwandlung der ſtabilen Bühnen in Winter- und Sommertheater**) machte ſie faſt unentbehrlich, und Directionen wie Theatermitglieder von dieſen Agenten abhängig. Selbſt die Vorſtände der ſtabilen, ja der vornehmſten Bühnen fanden es allmälig bequem, ihr Perſonal durch die Nachweiſung und Vermittelung der Agenten zu recrutiren und die vorragendſten Talente zogen es auch bald vor: ihre Gaſtſpiel- und Engagementsangelegenheiten durch dieſe Vermittler betreiben zu laſſen***). Hatten dieſe doch ihren Geſchäftsverkehr mit allen Vorſtänden, theilweiſe deren Vertrauen, alſo auch Kenntniß von Gunſt und Ungunſt der momentanen Theaterſituationen, und hatten ſie doch auch noch das Mittel der Reclamen durch ihre Theaterzeitungen in der Hand. Denn jede Agentur hielt ſich eine ſolche, ſowohl zur Geſchäftsverkündigung, als um eine öffentliche Stimme innerhalb der Theaterwelt zu haben. Daß über dieſen Kreis hinaus dieſe Zeitungen wenig oder nichts wirkten, war gleichgiltig, denn ihre Kritiken hatten nur einen Geſchäftszweck innerhalb der Theaterwelt. Zunächſt lobten dieſe Blätter ihre Abonnenten, oder war das durchaus nicht möglich, ſo wurden ſie doch geſchont; nur Nichtabonnenten wurden getadelt; die Kunden aber der Agentur wurden weitaus geprieſen; der Menſchenhandel übte ſeine Reclame.

---

*) Dieſer Almanach hielt ſich an das Muſter des Gothaiſchen und Iffland'ſchen und genügte in ſeiner ſtatiſtiſchen Richtung einem entſchiednen Bedürfniſſe.

**) S. 45 u. f.

***) S. 49.

Wer dagegen ſich der Agentenvermittelung entzog oder gar von ihr abfiel, war Gegenſtand der Verfolgung. Durch dies einfache Geſchäftsverfahren wurden die Bühnenmitglieder wie zur Benutzung der Agenturen, ſo auch zum Abonnement der Agentenzeitungen gedrängt und garantirten damit deren Beſtand; während gute Theaterblätter nach wie vor ſich nicht zu erhalten vermochten.

Da die Agenten ſo wenig Redactionskoſten als möglich zu tragen wünſchten, ſo waren ihnen Zuſendungen von Gratisartikeln willkommen und wenn ſie von einem Abonnenten kamen, ſanctionirt. Natürlich wimmelten dieſe Blätter bald von Selbſtkritiken; die Bühnenmitglieder ſelbſt alſo ſchrieben und bezahlten dieſe Blätter, durch welche ſie ſich die Geißel flochten. Ein Jeder wußte das und Jeder hoffte doch die Andern, vornehmlich die Bühnenvorſtände, zu täuſchen und ſich Credit innerhalb des Bühnenkreiſes zu verſchaffen. Man abonnirte auf die unzähligen Agentenzeitungen, wie man den Beitrag zu einer Lebensaſſecuranz entrichtet; die Bühnenmatadore, die ſich den Gaſtſpielmarkt offen zu halten hatten, verzehnfachten ihr Abonnement oder zahlten den verbreitetſten Blättern geradehin jährliche Redactionsbeiträge „zur Unterſtützung ihrer Erfolge“.

So proſperirten die Agenturen in auffallendſter Weiſe, es gab kein anderes Geſchäft, das, ohne irgend einen Capitaleinſatz, ſo raſch Vermögen abwarf. Der Gewinnantheil, den ſie angekündigtermaßen von jedem durch ſie — oft nur durch einen einzigen Brief — vermittelten Geſchäfte bezogen, war an ſich bedeutend, er war bei Engagements $5^0/_0$ vom Jahreseinkommen, bei Gaſtſpielen $10^0/_0$ vom Ertrage, für Vertrieb von dramatiſchen Werken bis $15^0/_0$. Dieſer Gewinn ſtieg aber durch die Gratificationen, welche unter verſchiednen Titeln geleiſtet werden mußten, um die Vermittelung zu befeuern, ja nur den Agenten zu bewegen, ſich der Angelegenheit überhaupt anzunehmen. Es gingen ſogar in der Theaterwelt Anſchuldigungen von ſchimpflichen Bedingungen, welche Agenten an weibliche Theatermitglieder geſtellt.

Als die erſten Tariſe für den Gewinnantheil der Agenturen feſtgeſtellt wurden, galt noch der Grundſatz: der Theaterangehörige ſolle nur im erſten Jahre der ihm vermittelten Anſtellung die Agentenprocente zahlen. Man gab ſich damit den Schein der Billigkeit, aber es lag in des Agenten Gewalt, bei der Wandelbarkeit der Saiſontheater, das Mitglied für das nächſte Jahr immer an eine andere Stelle zu verſetzen und daſſelbe immer von Neuem zinspflichtig zu machen.

Weigerte es ſich den Verfügungen des Agenten Folge zu leiſten, ſo brauchte dieſer nur den Widerſpänſtigen ein einziges Jahr unverſorgt zu laſſen, ſo war er ruinirt und mußte Alles aufbieten um den Seelenverkäufer nur wieder zu bewegen: ihn auf's Neue an der Kette zu ſchleppen. Die mächtigſten Agenten aber ſicherten ſich gegen Selbſtbeſtimmung, Unfolgſamkeit und Abfall ihrer Clienten dadurch: daß ſie ſich in deren Intereſſen nur dann bemühten, wenn dieſe ſich durch Reverſe verpflichteten: auch von mehrjährigen Anſtellungen, ja ſelbſt von allen möglichen Verlängerungen und Beſſerſtellungen — auch wenn Agentenvermittlung gar keinen Theil daran habe — ihnen die Tantième zu zahlen. Wurde alſo eine, von einem Agenten nur veranlaßte Anſtellung eines Künſtlers zu einer lebenslänglichen, ſo war dieſer, nach ſeinem Reverſe, verpflichtet dem Agenten lebenslänglich 5% von ſeinem Einkommen zu zahlen. Dieſen Zuſtand der Leibeigenſchaft wandten Agenten auch auf junge, vielverheißende Talente dahin an, daß ſie dieſelben auf eine Reihe von Jahren contraktlich in Sold nahmen, ſie dann an dieſes und jenes Theater vermietheten, oder ihr Recht durch Ceſſion des Vertrages ganz verkauften.

Es war überaus ſchwierig für Mitglieder der Saiſontheater dieſem Netze ſich zu entreißen, ſelbſt wenn ſie Geldmittel beſaßen ſich durch Reiſen perſönlich bekannt zu machen, auch eine erwerbloſe Zeit ohne Gefahr vorübergehen zu laſſen, denn die Directoren nahmen faſt alle im Herbſte ihre Künſtlergarnituren von den Agenten an.

Waren ſie doch dadurch der Mühen und Koſten der Künſtlerwerbung größtentheils enthoben; denn ſchlauer Weiſe hatten die Agenten nur die Mitglieder zur Bezahlung ihrer Vermittelung angezogen*). Mußten nun die Directoren ſich auch manches untaugliche Mitglied gefallen laſſen und den Uebelſtand nochmaligen Perſonalwechſels**); mußten ſie nun auch das Odium der Tantièmenabzüge und der Eintreibung mancher weiterer unbilliger Forderung des Agenten übernehmen, was war zu thun? „Das Geſchäft brachte es nun einmal ſo mit ſich.“ Mancher Director war wohl gar — wie auch die Künſtler oft — von ſeinen Agenten durch Geldvorſchüſſe abhängig und hatte ſich dabei verpflichten müſſen: kein Engagement ohne deſſen Vermittelung einzugehen, war dies indeß doch bei einzelnen Mitgliedern geſchehen, ſo mußte er von dieſen die Agentenabgabe zu erpreſſen ſuchen, damit er ſie nicht ſelbſt zu zahlen habe.

---

*) Dies war indeſſen nur ein Scheingewinn für die Directoren, denn die Agenten ſteigerten die Gehaltsforderungen ihrer Clienten, um ſie zahlungsfähiger, auch ihre Tantième größer zu machen, eigentlich alſo zahlten die Directoren doch alle Koſten.

**) S. 49.

Die Intereſſen der Directionen und Agenturen fingen an zu verſchmelzen, die Directoren wurden zu Agenten ihrer Agenten. Auch die Autoren gaben ihre Intereſſen in die Hände der Agenten, theils aus vornehmer Zurückhaltung oder aus Bequemlichkeit, theils in dem Wahn: die Agenten vermöchten eine ſelbſtändige und raſche Prüfung ihrer Stücke und eine baldigere Aufführung zu veranlaſſen, während bei dem Mangel wohlorganiſirter Leſecomités nur beſondre perſönliche Empfehlung von Gewicht — oder der Erfolg des Stückes an irgend einer namhaften Bühne — die Kenntnißnahme herbeiführte und der Agent in Wirklichkeit nur Druck und Poſtbeförderung, Einziehung des Honorars und ſpärliche Auszahlung an den Autor leiſtete.

Genug, da die Agenten die Hände in allen Theatergeſchäften hatten, ein abergläubiſcher Machtſchimmer ihre Zeitungen, ihre Bureaux umgab, Alles ihrer unentrinnbaren Gewalt ſich tributär, ja leibeigen ergab, der Einzelne ſchwach, leichtſinnig, mittellos ſich aus dem Zauberbann nicht befreien konnte, gemeinſame Willenskraft dagegen nicht zuſammenzubringen war, weil die Unnatur der Saiſonstheater immerhin die Agenturen nothwendig erhielt — ſo konnten dieſe inmitten unſrer geordneten Rechtszuſtände ein Syſtem der Erpreſſung und der Despotie erbauen, das in unſeren Staatszuſtänden kaum in der Organiſation clerikaler Geſellſchaften eine Vergleichung findet. Dieſe Vampyre des Theaterlebens unſchädlich zu machen, ſollte ſelbſt ein energiſcher Anlauf der verbundnen Hoftheater im Bühnenverein nicht ſtark genug ſein *).

Beſſer, wenn auch langſam und unvollſtändig gelang eine andre Bewegung, um dem rechtloſen Zuſtande der Autoren abzuhelfen **).

Um eine ſtaatliche Anerkennung des geiſtigen Eigenthums herbeizuführen und damit den Schutz dramatiſcher Dichtungen und Compoſitionen gegen unberech-

---

*) S. 305.
**) S. IV. Bd. S. 229.

tigte Aufführungen, traten im April 1834 die Berliner Dichter und Componiſten zuſammen. Das zur Durchführung der Sache erwählte Comité*) bemühte ſich eifrig durch Einfluß und Vorantritt der preußiſchen Regierung ihren Zweck bei allen übrigen zu erlangen, wurde aber ſchließlich auf Betreibung ihrer Sache bei dem Bundestage angewieſen. Eine Petition wurde nach vielen Special- und Plenarberathungen zu Stande gebracht, die Unterſchriften aller dramatiſchen Autoren in ganz Deutſchland mühſam und aufhältlich geſammelt und endlich im Mai 1836 das Schriftſtück dem hohen Bundestage eingereicht.

Daſſelbe ſtellte die gewohnte Theaterübung, den dramatiſchen Autoren gegenüber, dar, und reſumirte ſie dahin: „So kann alſo, nach der bisherigen Uſance, jede Bühne, erſtens im Rechtsfalle, angenommene Manuſcripte mit jeder ihr beliebigen Kleinigkeit honoriren und hat ſie damit gekauft; gedruckte ohne Honorar und gegen des Autors Willen, aufführen, denn ſie ſind herrenlos; — und zweitens im Nichtrechtsfall braucht ſie nicht zu kaufen und nicht auf den Druck zu warten, ſondern nur das Manuſcript ſich heimlich abſchreiben zu laſſen, und ſie iſt, wenn auch nicht im Rechte, doch im Beſitz und Gebrauch, den ihr niemand nach unſern Geſetzen ſtören darf“.

---

*) Es beſtand aus Spontini als preuß. Gen.-Muſikdirector, Profeſſor Gubitz, Willibald Alexis (Häring), v. Elsholtz, Ed. Devrient; Letzterer hatte die Secretariatgeſchäfte. Zur Berathung und Feſtſtellung der Petition an den Bundestag wurde 1835 Raupach hinzugezogen.

Die Schrift führte aus: welch ein ſchamloſer Trafik mit Abſchriften beliebter Stücke, alſo mit dem Manuſcriptendiebſtahl getrieben werde*), ſie betonte vornehmlich: daß die Aufführung eines gedruckten dramatiſchen Werkes gleich dem Nachdruck den Autor ſchädige, und ebenſo die willkürliche Honorirung desſelben.

Die hohe Bundesverſammlung zog die Entſcheidung dieſer Sache in ſehr reifliche Ueberlegung, denn ſie nahm ſich fünf Jahre Zeit dazu. Unterm 22. April 1841 faßte ſie ihren Beſchluß, in dem das Weſentliche lautete: „Die öffentliche Aufführung eines dramatiſchen oder muſikaliſchen Werkes, im Ganzen oder mit Abkürzungen, darf nur mit Erlaubniß des Autors, ſeiner Erben oder ſonſtigen Rechtsnachfolger ſtattfinden; ſo lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden iſt“.

---

*) Muſikhändler Carl Zulehner in Mainz betrieb ihn als ein offenes Geſchäft und antwortete auf die Reclamation eines Autors: „Ich kenne kein Geſetz in Deutſchland, welches mir verbietet Manuſcriptopern, ja ganze Bibliotheken von reiſenden Schauſpielern oder Directoren zu kaufen und wieder zu verkaufen. Ich treibe dieſes Geſchäft bereits ſeit dreißig Jahren und denke es auch noch ferner zu betreiben. Ich werde daher Ihre Stücke kaufen, wo ich ſie am billigſten bekomme und wiederverkaufen an Jeden, der ſie von mir haben will. Dies zur Nachricht“. — Die Verwaltung des Leipziger Hoftheaters kündigte bei deſſen Auflöſung eine Auction von Opern und Schauſpielen im Manuſcript ganz unbefangen an.

Der wichtigſte Punkt des Geſuches alſo: der Schutz ſchon gedruckter Dramen gegen unbefugte Aufführung, war nicht nur nicht gewährt, ſondern ausdrücklich von der Gewährung ausgeſchloſſen.

Sieben Jahre waren ſeit dem Zuſammentritt des Comité verfloſſen, ſo lange hatte die deutſche Autorſchaft in Bemühung und Geduld um den Bundesbeſchluß gedient, wie Jakob um Rahel, und hatte ſchließlich eine Lea erhalten. Wie gering geachtet und rechtlos die dramatiſche Kunſt in Deutſchland noch immer, das war damit erwieſen. Indeſſen war doch der erſte Boden für die dramatiſchen Autorenrechte gewonnen und was noch fehlte ergänzte die ſpätere Geſetzgebung der einzelnen Staaten, ſo daß nach Verlauf weniger Jahre den Autoren ihr Recht wurde.

Eine weitere Ausbildung fand der Vortheil der Dichter durch das emſige Bemühen des Berliner General-Intendanten Küſtner: den in Frankreich üblichen

Autorenantheil an jeder Einnahme von ihren Werken (Tantième) in Deutſchland einzuführen. Er bewog den Director Holbein in Wien zu übereinſtimmendem Handeln und Beide veröffentlichten unterm 10. März 1844 die Zuſage: den Autoren von dichteriſchen und muſikaliſchen Werken, welche auf der ihnen untergebenen Bühne gegeben würden, den zehnten Theil der Einnahme von jeder Aufführung ihrer Werke zu gewähren*), falls ſie es nicht vorziehen ſollten nach bisheriger Uebung ein Geſammthonorar anzunehmen. Dieſer Zuſage ſchloß ſich Dingelſtedt bei Uebernahme des Münchner Hoftheaters an und auf einige Zeit das Hamburger Stadttheater. Die übrigen Theater blieben bei der Honorirung der Dicht- und Compoſitionswerke ſtehen, diejenigen in Städten von kleinem Theaterpublicum machten zur Vertheidigung ihres Verhaltens mit Wahrheit geltend: daß bei ihrem geringen Maße von Wiederholungen der Werke, der Vortheil der Autoren nicht im Antheil an der Einnahme liege, zumal es in Deutſchland keine ergänzenden Geſetzesbeſtimmungen gebe, welche die Bühnenvorſtände zu Wiederholung der Stücke unter gewiſſen Umſtänden nöthigen. — Jedenfalls hatte dieſe theilweiſe Einführung der Tantième eine heilſame Wirkung, ſie brachte die Anerkennung deſſen, was die Dramatik dem dichteriſchen Geiſte verdankte, zu deutlicherem Bewußtſein, und aus Streit und Vertheidigung ging doch eine Beſchämung der Bühnenvorſtände über bisher Verſäumtes hervor, ſo daß man im Allgemeinen höhere Honorare zahlte, und damit eine gerechtere, vortheilhaftere und naturgemäßere Ertheilung des Ehrenſoldes für die Autoren anbahnte*).

---

*) Unterm 7. April 1847 veränderte Küſtner die Berechnung des Autorenantheils, wonach derſelbe bei ganzen Vorſtellungen nur 7 ſtatt 10°/₀ gewährt, und ſo nach Maßgabe der Ausfüllung der Abendvorſtellung betreffende Bruchtheile feſtgeſtellt wurden.

---

*) Billig iſt, daß der Autorenſold größer ſei, als er bis dahin war, ob aber der Einnahmeantheil eine naturgemäße Belohnung ſei, ob die franzöſiſche Einrichtung als ſo muſtergiltig betrachtet zu werden verdient, ſteht noch dahin. Offenbar werden dadurch die auf populäre Anziehungsmittel berechneten Werke, oft die werthloſeſten, unverhältnißmäßig höher als alle werthvollen, von gewähltem Geſchmack, belohnt. Oft führt die Darſtellung, oft die Ausſtattung eines Werkes deſſen öftere Aufführung herbei und belohnt alſo durch den Einnahmeantheil den Autor ganz ungerechter Weiſe. Und wenn dann z. B. die ſchönen Decorationen eines Werkes die dauernd guten Einnahmen veranlaſſen, hätte der Maler nicht daſſelbe Recht Tantième zu verlangen wie der Dichter? Und da der Dichter, bei Verbreitung ſeines Werkes durch den Druck, in der Regel nicht in Gewinnantheil bei dem Buchhändler tritt, warum ſollte er es bei der Bühnenverwaltung, die das Werk aufführt? Eine weitere Entwickelung der Frage des Autorenſoldes dürfte wohl noch angemeſſenere Erledigung finden, als durch die Tantième, ſei es durch höhere einmalige Honorirung,

Anderes aber als die Geldbelohnung der Dichter und Componiſten ließen die Bühnenvorſtände noch immer zu wenig berückſichtigt, nämlich die Achtung vor den Erzeugniſſen des ſchöpferiſchen Geiſtes überhaupt, indem die Anſtalten zur Prüfung der Werke, welche den Bühnen angeboten wurden, allzu mangelhaft getroffen waren. Die überfluthende Menge der Novitäten war überall lediglich den Regiſſeuren überwieſen, denen eine eingehende Prüfung aller unmöglich war, die ſich alſo auf das beſchränkten, was von bekannten Autoren war, was ihnen beſonders empfohlen oder irgendwo mit günſtigem Erfolge aufgeführt worden: die große Mehrzahl der angebotenen Werke blieb faſt bei allen „Theatern“ ungeleſen. Man kann der Behauptung nicht widerſprechen, daß durch dies Verfahren, durch dieſen allgemeinen Mangel vernünftig geordneter und gewiſſenhaft arbeitender Leſecomités Bedeutendes unbekannt, Verheißendes ungefördert geblieben ſei *).

---

als durch Nachſchußzahlungen bei dauerndem Erfolge u. ſ. w. Immer aber ſollte der Originalproduction und dem höheren poetiſchen Werthe auch höhere Schätzung zu Theil werden.

*) Was in Karlsruhe zu Anfang der 50er Jahre geſchah, um den Autoren gerecht zu werden, wurde, als zu mühſam, von keiner andern Theaterverwaltung nachgeahmt.

Eine andere Einrichtung als die der vereinzelten Autorentantième, allgemeiner und unzweifelhaft wohlthätig eingreifend in das Theaterleben, brachte Küſtner in ſeinem rührigen Eifer, ſich für den Nutzen des deutſchen Theaters hervorzuthun, zu Stande, es war der Cartelverband der Bühnenvorſtände, der, zu einem deutſchen Bühnenverein conſtituirt, die Hoffnung gab, daß mit ihm der Boden gegeben ſei, wo der Hebel auch für die höheren Intereſſen der Dramatik eingeſetzt werden könne.

Schon im Jahre 1829 hatte Küſtner die Anregung gegeben, der Gewiſſenloſigkeit, welche in Haltung und Achtung der Verträge bei Mitgliedern und Vorſtänden der Bühnen eingeriſſen war, durch ein Cartel der Theater untereinander zu ſteuern, da dieſem demoraliſirenden Unfuge auf dem gewöhnlichen Rechtswege nicht beizukommen war. Die Zerſtückelung Deutſchlands, die Verſchiedenartigkeit der Rechtspflege, die faſt unüberwindliche Schwierigkeit von einem Lande ins andere Rechtsſchutz zu erlangen, hatte ſeit hundert Jahren den Vertragsbruch der Bühnenmitglieder erleichtert und zuletzt ſo gewohnt gemacht, daß wir faſt keinen Lebenslauf eines früheren Schauſpielers kennen, in dem nicht ein eigenmächtiger Bruch ſeiner Verbindlichkeiten vorkäme; ja noch in neueſter Zeit kam es vor, daß Vorſtände der erſten Hofbühnen Künſtler, die ſie gern gewinnen wollten, zum Durchgehen ermuthigten. Reclamationen, ſelbſt ſteckbriefliche Verfolgungen hatten ſehr ſelten Wirkung, man hielt den Rechtſuchenden hin mit den tauſenderlei Einwendungen, welche den Flüchtlingen nie fehlten; auf den Rechtsweg verwieſen, traten dann endloſe Verſchleppungen ein, worüber die Zeit hinging, in welcher die Wiedererlangung des Deſerteurs noch wünſchenswerth ſein konnte, man hatte ihn längſt erſetzen müſſen, und wenn der Ausreißer wirklich an einem Orte ſich ſtark bedrängt ſah, ſo trat er zu einer andern Bühne über, mit welcher die bisher fruchtlos verfolgte Procedur von Neuem zu beginnen war. Es ſtellte ſich endlich klar heraus, daß ohne Cartel der Bühnenbehörden eine Vertragsſicherung nicht möglich ſei. Dennoch wollte es 1829 noch nicht glücken eine größere Anzahl von Vorſtänden für den Plan zu gewinnen.

Als Küſtner die Berliner Intendanz angetreten, begann er ſeine Agitation für den Plan wieder, und wieder nicht mit Erfolg*), bis in der gleichzeitig beginnenden Bemühung des Intendanten von Gall in Oldenburg die Sache eine neue Beförderung erhielt. Eine Denkſchrift deſſelben*) trat der laxen Moral der Bühnenvorſtände entgegen, entſchuldigte den leichtſinnigen Treubruch der Künſtler mit der geſetzlichen Licenz, die man ihm zugeſtehe. „Wenn dem Schauſpielerſtande bisher die tiefer in ſein ganzes Leben und Wirken eingreifenden Geſetze fehlten; wenn er ein unglückliches Privilegium hatte, wortbrüchig, leichtſinnig und unzuverläſſig in ſeinen Dienſtverhältniſſen zu ſein; kann man ſich wundern, wenn er den ausgedehnteſten Gebrauch von dieſem traurigen Privilegium machte? Gewiß nicht! So wird es Pflicht derjenigen, deren Willen und Einſicht Einfluß auf die Bühnen haben, dem in mehrfacher Beziehung beklagenswerthen Verhältniſſe des Schauſpielerſtandes endlich abzuhelfen.“

---

*) Die Gemeinſchaft mit der Perſon des Agitators ſcheint den Vollblutintendanten nicht auffordernd geweſen zu ſein, Herr von Lüttichau wollte nur in Geſellſchaft des Oberſtkämmerers, des oberſten Vorſtandes der Wiener Hoftheater, eintreten, Wien aber weigerte den Beitritt zu der deutſchen Angelegenheit. Auch wirkte der Allarm einſchüchternd, den man im Lager der Bühnenmitglieder ſchlug, wo die Matadore die Beſchränkung ihrer Willkür fürchteten und die Lähmung ihrer ſtets bereiten Drohung: wenn ihnen der Wille nicht geſchehe, ſo gingen ſie davon.

Herr von Gall erwarb ſich das Verdienſt die ganze Unternehmung des Vereins dem bloßen Vortheilsboden der Vorſtände zu entheben und ſie in das höhere Gebiet der Verſittlichung des Standes zu verſetzen, dem ſie, in ihrem ganzen Umfange betrachtet, eigentlich angehörte. Jetzt traten die Hofbühnen von Hannover, Stuttgart und Weimar dem Vorſchlage bei, Herr von Küſtner geſellte ſich ihnen zu und gewann von dieſem Vereine die Vollmacht zu einer im Mai 1846 erlaſſenen allgemeinen Aufforderung, welche dann 32 Bühnen zu dieſem Cartel-Vereine (zunächſt auf fünfjährige Dauer) ſammelte.

---

*) Vorſchläge zu einem Theater-Cartel. 1845. Oldenburg.

Dies Cartel verpflichtete alſo die Vorſtände: „keine Mitglieder anzuſtellen oder im Dienſte zu behalten, welche noch früher eingegangene Verbindlichkeiten gegen eine andere Cartelbühne zu erfüllen haben, auch keinem Gaſtrollen zu bewilligen, der nicht mit legalem Urlaub verſehen iſt, oder ſeine völlige Dienſtfreiheit darthut“.

Ein erwähltes Präſidium hatte über die Einhaltung des Cartels zu wachen, ein für jeden Einzelfall zu erwählendes Schiedsgericht über ſtreitige Fälle, ohne Recurs zu entſcheiden. Dadurch waren alle Contractbrüchigen auf die Zuflucht zu wenigen Bühnen beſchränkt, das Durchgehen verlor ſeinen Nutzen und verminderte ſich auffallend. Das Präſidium kam zuerſt an die Berliner General-Intendanz, nach Ablauf der erſten fünfjährigen Periode (1851) an die Stuttgarter unter Baron von Gall. Derſelbe berief einen Congreß der Bühnenvorſtände Juli 1853 nach Leipzig, wo das Statut erweitert, die Herausgabe eines Vereinsblattes unter dem Titel „Centralorgan“ beſchloſſen wurde.

Der Verein wuchs jetzt auf 47 Mitglieder, auch die ſtädtiſchen und Privatbühnen des Kaiſerſtaates traten bei und das Wiener Oberkämmereramt, wenngleich es beharrlich den Beitritt der Hofbühne zum Verein weigerte, gab doch die Verſicherung: aus eignem Ehrantriebe die Cartelverpflichtung beobachten zu wollen. So hatte der Verein eine ausgebreitete Wirkſamkeit erlangt und das Präſidium war wohl zu der Zuverſicht berechtigt, daß es an der Zeit ſei ſeine Gewalt in Abſtellung von ſchreienden Mißſtänden in der Theaterwelt zu prüfen.

Aber an einigen rühmlichen Verſuchen ſollte es ſich herausſtellen: wie begrenzt die Macht des Vereins ſei, ſobald ſeine Unternehmungen nicht gradehin auf den Geſchäftsvortheil ſeiner Mitglieder zielten. Zur Durchführung von gemeinſamen Maßregeln zu kräftigem und höherem Gedeihen der dramatiſchen Kunſt reichte die bloße Ehrverpflichtung ſeiner Mitglieder nicht zu und eine Unterſtützung der Staatsregierungen zur Herbeiführung geordneter Zuſtände war noch immer nicht zu hoffen*).

---

*) Die Thatſachen liegen eigentlich über dieſe Schlußepoche hinaus, aber ihr Bericht iſt dennoch hier am Platze. Baron v. Gall berief 1858 einen Vereinscongreß nach Dresden, auf welchem wichtige Beſchlüſſe gefaßt wurden. 1) Einſetzung eines vom Präſidium ganz unabhängigen, auf drei Jahre zu erwählenden Schiedsgerichtes mit Obmann. 2) Uebereinſtimmendes Verfahren in Berechnung der Spielhonorare. 3) Bemühung um Gleichmäßigkeit der Vertragsformen. 4) Um die Theaterangehörigen von der Uebergewalt der Theateragenturen zu befreien: Verzichtleiſtung auf ihre Vermittelung, dagegen Errichtung eines allgemeinen Nachweiſungsbureaus und

Der Bühnenverein empfahl auch ſeinen Mitgliedern die Stiftung von **Penſionsfonds**, um den Künſtlern berechtigte Anſprüche an künftige Verſorgung zu

---

eines dafür wirkenden Geſchäftsblattes. Jeder Abonnent deſſelben ſollte unentgeltlichen Geſchäftsverkehr mit dem Bureau haben, das auf Gefahr der Vereinsmitglieder gehalten wurde. 5) Wurde die Vorbereitung einer allgemeinen deutſchen Theaterorganiſation, vornehmlich zu Gunſten der Privatunternehmungen, beſchloſſen. Eine beabſichtigte Regulirung der Gehalte und Gaſtſpielhonorare gelangte nicht zum Beſchluß. Das Präſidium kam durch Neuwahl an die Berliner General-Intendanz und Herr v. Hülſen ergriff die Durchführung der Beſchlüſſe mit ausdauernder Energie. Das zum drittenmale redigirte Vereinsſtatut verpflichtete die Mitglieder vom 1. Octbr. 1858, ſpäteſtens von Jan. 1859 jede Geſchäftsverbindung mit allen Theateragenten abzubrechen. Jetzt begann der heimliche, dann der erklärte Abfall der Mitglieder unter Einfluß der Agentenmacht. Auf einem Congreß in Berlin 1859 kam eine Vorſtellung an alle deutſchen Regierungen um Gewährung einer geſetzlichen Theaterorganiſation zur Schlußredaction und Abſendung. Indeſſen fielen nun nach und nach aus Anhänglichkeit an die Agenten 37 Bühnenvorſtände vom Vereine ab Seine Exiſtenz war bedroht und darum wurde auf einem Dresdner Congreß 1860 beſchloſſen: Drei der zuverläſſigſten Agenten als Vereinsagenten einzuſetzen und nur die allgemein verrufenen oder unbedeutenden auszuſchließen. Das genügte aber den Abtrünnigen nicht, grade die Ausgeſchloſſenen waren ihnen die geſchäftsförderlichen. Endlich, als der Verein auf 10 Mitglieder geſchmolzen war, die auch alle Unkoſten des Centralbureaus und Vereinsblattes trugen, die Theaterangehörigen, aus Furcht vor den Agenten, von beiden für ſie geſchaffenen verſchaffen und ſie dadurch den Kunſtinſtituten angehöriger zu machen, es hatte dies wenig Erfolg; nur in Karlsruhe trat 1854 eine Penſionsanſtalt ins Leben und ſchloß ſich den andern, in Braunſchweig, Dresden, Caſſel, Coburg, Darmſtadt, Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Leipzig und Prag beſtehenden an. Von wirklich ſtabilen Stadttheatern blieben zurück: Breslau, Brünn, Nürnberg, Linz, Peſth, Graz, von Hoftheatern Hannover, Schwerin, Strelitz, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden, an denen indeſſen längere Dienſtzeit durch Hofpenſionen belohnt wurde, was am Berliner Hoftheater durch den Anſchluß an den Staatspenſionsfond, an den Wiener Hoftheatern durch Decrete geſichert war. Ganz ohne Ausſicht auf Altersverſorgung blieben nun noch die Angehörigen von 130 Bühnen, deren Mehrzahl unſtändige, die alſo die Möglichkeit nicht boten Etwas für das Alter zu ſparen. Denn die Natur der Saiſontheater mit ihrem ſteten Wechſel des Perſonals machte es ja ganz unthunlich locale Penſionsfonds

---

und unterhaltenen Einrichtungen ſich fern hielten, mußten dieſe aufgegeben werden, der Kern des Vereins war gezwungen — um nur den Cartel zu retten — auf einem Dresdner Congreß, 1861, in einer vierten Redaction des Statutes, allen edleren Tendenzen des Vereins zu entſagen und ihn wieder auf den bloßen Vortheil der Cartelverpflichtung zurückzuführen. Das ſammelte die Mitglieder wieder.

zu ſtiften. Nur ein allgemeiner deutſcher Theaterpenſionsfond, wie Eckhof ihn im Sinne hatte*): — deſſen Verpflichtungen und Vortheile mit dem erſten Gehaltbezuge beginnen und den Theilhabern durch alle ihre Theaterirrfahrten folgen ſollten — konnte Hilfe bringen: wie aber konnte ein ſolches Inſtitut in unſeren jetzigen gänzlich unorganiſirten und zerfahrenen Theaterzuſtänden dauerhaft errichtet werden?**)

Die finanzielle Lage der vorragenden Schauſpieltalente wurde dagegen in dieſem Zeitraume ſehr glänzend. Bei den Hoftheatern von Berlin, Wien, Dresden, Hannover ſtiegen die Gehalte der erſten Rollenfächer auf 4000 Thlr. bei mehrmonatlichem Urlaube. Die Theater erſten Ranges beſoldeten ihre zweiten

---

*) II. Bd. S. 283.

**) Die Stiftung der Perſeverantia, durch Louis Schneider 1857 bewerkſtelligt, welche — wenn auch keine Penſionen, doch, nach dem Muſter der Berliner Rentenanſtalt, den Erſparniſſen der Theaterangehörigen hohe Zinſen verhieß — erregte die dankbarſte Freude, die fabelhafteſten Erwartungen und Lobpreiſungen. Nach fünf Jahren aber erwies ſich das mit großem Pomp eingeſetzte Inſtitut als lebensunfähig und wurde 1863 aufgelöſt.

Rollenfächer ſo hoch, als dies bei Hoftheatern zweiten und Stadttheatern erſten Ranges mit den erſten Fächern geſchah. Dazu gewannen die großen Wandervirtuoſen durch ihre Gaſtſpiele Vermögen, wie ſonſt nur die Opern- und Balletmatadore.

Dieſe opulenten Verhältniſſe gaben allerdings dem Stande immer mehr Anſehen in der bürgerlichen Geſellſchaft; die Angriffe gegen ſeine Sittlichkeit begannen zu verſtummen, oder hinterließen gar keinen Eindruck. Der Bann, welcher die Schauſpieler von Ordenszeichen ausſchloß, wurde durch Herzog Ernſt v. Koburg und Emil Devrient's Verdienſt gebrochen und das Beiſpiel fand Nachfolge; die Univerſität in Tübingen ertheilte zwei Stuttgarter Schauſpielern, *Grunert* und *Löwe*, den Doctortitel — trotz alledem veränderte ſich die Stellung des Standes in der Geſellſchaft nicht, dafür fehlte ihm noch immer das Erforderniß: die *Bildung*[*]; die allgemeine und die Fachbildung. Mit allen den oben aufgezählten Gaben, welche den Künſtlern gewährt wurden, blieb der Stand immer noch von der Staatsſorgfalt ausgeſchloſſen, es wurde keine Fachbildung von ihm gefordert, es wurde ihm keine gewährt; die Anregung zu allgemeiner Bildung, welche die Fachbildung in allen Ständen mit ſich führt, wurde ihm alſo auch nicht zu Theil, die gebilderen Bühnenkünſtler blieben immer noch Autodidakten also Seltenheiten.

---

*) IV. Bd. S. 240.

Das Verlangen nach Theaterſchulen trat immer ſtärker und allgemeiner auf, je mehr der Verfall der Theaterſtabilität die Uebungsſtätten für junge Talente verwüſtete, je mehr und mehr das Beiſpiel der vorragenden Künſtler den Sinn für Correctheit und Uebereinſtimmung verwirrte.

Dagegen fehlte es noch immer nicht an Stimmen, welche die Schulen als Pflanzſtätten unlebendiger Pedanterie verſchrieen, und die Phraſe Immermann's beſonders liebten: „nicht in Schulſtuben, nur auf der Bühne und im Lampenfeuer wird der Theaterheld“. Das beſtritt aber auch kein Verfechter der Schule und jene kriegeriſche Vergleichung war leicht damit geſchlagen, daß auch nur das Schlachtfeld Soldaten mache, man deshalb aber doch weder Officiers- noch Unterofficiersſchulen abſchaffe und die Recruten nicht unexerciert ins Feuer ſchicke.

Es erſchienen in dieſem Zeitraume ziemlich erſchöpfende Schriften über Nothwendigkeit der Schulen und deren Beſchaffenheit; eine von Eduard Devrient legte den Nachdruck auf die praktiſche Grundlage der Kunſt, eine von Theodor Rötſcher mehr auf die wiſſenſchaftliche.

Eine Zeit lang ſchien es, als ſollten dieſe Anregungen Folge haben. Der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen beſchäftigte ſich mit dem Plane zu einem Conſervatorium, in dem die Schauſpielkunſt in Verbindung mit der Muſik gepflegt werden ſollte; Mendelsſohn wurde zur Direction berufen; indeſſen die Sache ſelbſt ging den Weg aller Entwürfe dieſer Periode. Nirgends aber in Deutſchland, bei den vorhandenen Muſikconſervatorien, oder ſonſt, bildeten ſich Vorſchulen aus, um zu der einflußreichſten Kunſt genügend vorzubereiten. Die Privatanſtalten, welche hie und da auftauchten, hatten meiſt nur vorübergehendes Leben und wirkten durchaus unzulänglich, bei ihrer unzulänglichen Grundlage. Der Staat aber blieb gleichgiltig gegen die eigentlichen Bedürfniſſe der dramatiſchen Kunſt; man ging nicht ernſtlich daran genügende Vorſchulen zu errichten, weil man den Zuſammenhang des Theaters mit den höheren ſtaatlichen Culturabſichten immer noch nicht zu organiſiren gedachte.

Ein einziger Staatsmann ſollte noch einmal in dieſer Periode — und wieder in Preußen — das Gewicht dieſes Zuſtandes, die ſociale Bedeutung der Kunſt begreifen; und eingehender ſogar und umfaſſender als es 1808 geſchehen[*] war.

---

[*] III. Bd. S. 423.

Im Jahre 1848, als die große Gährung der Geiſter ein neues Deutſchland verhieß, als alle Kräfte und Fähigkeiten der Nation zu einem erhöhten Culturleben ſich anboten, da faßte der preußiſche Cultusminiſter von Ladenberg den Plan: den Einfluß aller Künſte auf das Volksleben in Uebereinſtimmung zu ſetzen und zu organiſiren.

Weil aber die Dramatik alle Künſte in das Bereich ihrer Wirkungen zieht, ſo erließ der Miniſter eine öffentliche Aufforderung an Theaterverſtändige, — beſonders noch an einzelne Perſonen, — ihre Abſichten ihm darüber mitzutheilen: welche Geſtaltung dem Theater zu geben ſei, um es zu einem gedeihlichen Wirken in Uebereinſtimmung mit den übrigen Künſten zu ſetzen. Dieſer außerordentliche und verheißende Schritt rief eine nicht unbedeutende Anzahl von Schriften hervor, die in ihrer Geſammtheit den Beweis lieferten, daß die Ueberzeugung bei den Bühnenverſtändigen ſehr verbreitet war: nur durch ſtaatliches Einſchreiten ſei dem Theater zu helfen.

Die ausgeführteſte dieſer Schriften erſchien im Druck*) und machte ſo die Angelegenheit zum Gegenſtande öffentlicher, theilweis heftiger Controverſen. Man wollte — der Tagesſtrömung gemäß — die dramatiſche Kunſt frei wiſſen und begriff dieſe Freiheit unter induſtrieller Ungebundenheit, man wies allen bevormundenden Einfluß zurück und perhorreſcirte den „Staatsgensd'armen“.

---

*) Das Nationaltheater des neuen Deutſchlands. Eine Reformſchrift von Eduard Devrient. Leipzig, J. J. Weber. 1849.

Den Anſchauungen aber des Miniſters von Ladenberg entſprachen die Grundzüge der Reformvorſchläge *), er anerkannte: daß die Eindrücke, welche das Theater hervorbringt, die ſtärkſten aller Künſte ſeien, daß ſie daher wohlthätige oder nachtheilige ſein müſſen, der Staat alſo eine ernſte Aufforderung habe: ſich heilſamer Wirkungen vom Theater zu vergewiſſern.

Daſſelbe Miniſterium, welches Bildung und Veredlung der Nation zur Aufgabe habe, welches Religion, Wiſſenſchaft und Kunſt in ihrem Zuſammenhange überwacht, müſſe es in ihren Pflichtenkreis einſchließen: ſich auch des Theaters zu bemächtigen.

Schon war es dem Miniſter gelungen den König für die Theaterreform zu gewinnen. Bei der bevorſtehenden Regulirung der Civilliſte ſollte die Theaterſubvention von derſelben abgelöſt und auf den Etat des Cultusminiſteriums übertragen werden, und ſämmt-

---

*) Was hier folgt war der weſentliche Inhalt einer ausführlichen Beſprechung zwiſchen dem Miniſter und dem Schreiber dieſer Geſchichte am 9. März 1849.

liche Bühnen des preußiſchen Staates demſelben Miniſterium unterſtellt, den Hof- und Polizeibehörden des Landes aber abgenommen werden. Das Genauere der Organiſation, das Maß der Einwirkung des Miniſteriums in den neuen Gang der Dinge müſſe vorbehalten bleiben, jedenfalls werden die Vortheile der Reform ihre Schwierigkeiten belohnen.

Die Errichtung einer alle Künſte umfaſſenden Akademie war ebenfalls vorbereitet, im Sommer 1849 ſollten künſtleriſche Autoritäten zu einer Berathung der vorliegenden Entwürfe nach Berlin berufen werden.

Der Zuſtimmung der Landes-Abgeordneten ſowie der Geldbewilligungen für dieſe großartigen Plane glaubte der Miniſter ſich gewiß halten zu dürfen.

So nahe ſchien ein mächtiger Schritt die ſtaatliche Bedeutung aller Künſte ſicher zu ſtellen, der Schauſpielkunſt unter ihnen den richtigen Platz anzuweiſen und ihr die würdigſten Ziele vorzuſchreiben. So nahe war ein großes Beiſpiel des tonangebenden Staates im Vaterlande — und ſo kläglich ſollte die Hoffnung wieder zu Grunde gehen!

Die Gegenſtrömung der politiſchen Bewegung war begreiflicherweiſe Ladenbergs Entwürfen nicht günſtig, er ſelbſt mußte dem Miniſterium Manteuffel weichen und aller Segen ſeiner Pläne ging mit ihm in ſein frühes Grab. Wann und wo wird aber wieder ein Staatsmann von ſolchem ſittlichen Enthuſiasmus für den Einfluß der Künſte auf die Menſchheit an ſo entſcheidender Stelle ſtehen und Ladenbergs Pläne wieder aufnehmen?!

Nachwort.

Das Virtuoſenthum, deſſen wachſende Ausbildung zu ſchildern dieſer fünfte Band der Kunſtgeſchichte unternommen hat, iſt während der zwanzig Jahre, die jenſeit der geſteckten geſchichtlichen Grenze bis heute liegen, durch den Lauf der Dinge hinfällig geworden. Die hervorragendſten Matadore ſind durch den Tod vom Schauplatz gerufen, andere haben ihre Anziehungskraft abgenutzt, wieder andere ſind in ihrer Nichtigkeit erkannt worden; viele der beſten Talente unſerer Tage ſtreben nicht mehr nach iſolirendem Virtuoſenruhm, haben auch wohl ihre Fähigkeiten der Förderung und Leitung der Totaldarſtellung gewidmet; womit die virtuoſe Richtung aufzuhören pflegt.

Der herrſchende Glanz des Virtuoſenthums iſt alſo gebrochen, die Schauſpielkunſt im Großen und Ganzen von einem verwirrenden Schwindel befreit.

Daß ein ſolcher Moment ſehr geeignet iſt, den

Hebel einzuſetzen, um die Standesbildung zu fördern, die Geſammtthätigkeit zu erheben, Treue gegen die Natur und das Gericht, Correctheit und Maß wieder herrſchend zu machen, tritt einem jeden Betrachter entgegen. Man erinnert ſich, wie lange der Staat dem Theater die Vorbildungsſchulen ſchuldig iſt, wir ſtehen wieder bei den Plänen Ladenbergs und bei der Frage nach einem Nachfolger in ſeinen Ideen.

Die Antwort iſt uns in dem jüngſt verfloſſenen Luſtrum geworden.

Im Jahre 1869 hat die preußiſche Staatsregierung eine geſetzliche Gewerbeordnung erlaſſen — welcher ſich die Regierungen von Württemberg und Baden angeſchloſſen und der vermuthlich bald alle Reichsregierungen folgen werden — in deren § 32 jeder andere Begriff von der dramatiſchen Kunſt als der eines Gewerbebetriebes untergeht. Die den Höfen angehörigen Theater ſind zwar noch nicht von dem Geſetze berührt, aber neueſte Vorgänge machen es zweifelhaft: wie lange die Mehrzahl derſelben noch Hoftheater ſein werden?

Es heißt in dem betreffenden § 32 des Gewerbegeſetzes: „Schauſpielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß, dieſelbe iſt ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatſachen vorliegen, welche die Unzuverläſſigkeit des Nachſuchenden in Beziehung auf den beabſichtigten Gewerbebetrieb darthun.

Beſchränkung auf beſtimmte Kategorien theatraliſcher Darſtellungen ſind unzuläſſig.“ Alſo ein neues Geſetz unſerer Tage kümmert ſich nicht um die ſeit vorchriſtlicher Zeit hinlänglich erörterte Bedeutung des Theaters, nicht um Kenntniß, Befähigung desjenigen, der es leiten ſoll.

Der Unfug, den dieſe ſo übel verſtandene Theaterfreiheit ſehr bald herbeiführen mußte, hat unter den Mitgliedern des Künſtlerſtandes eine ſo energiſche Entrüſtung hervorgebracht, daß bisher Unerhörtes in der Theatergeſchichte geſchah, der Schauſpielerſtand, immer geſpalten, für gemeinſame Angelegenheiten ſo ſchwer zuſammenzubringen, erhob ſich einmüthig zu einem moraliſchen und künſtleriſchen Widerſtande, ſchloß einen genoſſenſchaftlichen Verband, zu deſſen Befeſtigung eine weiſe Vorſorge für das materielle Wohl der Mitglieder voran ſchritt. Der alte Plan Eckhofs, eine allgemeine deutſche Theaterpenſionscaſſe zu errichten*), bisher für unausführbar gehalten, lebte wieder auf, zugleich mit der Intention des Altmeiſters, die er damals mit den Worten äußerte: „Dieſe Penſionscaſſe ſoll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele ſein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtſchaffenheit zu bringen ſuchen“.

Sehr weislich gehen die Führer der Genoſſenſchaft nur langſam auf dieſe andern Ziele zu und ſuchen zu nächſt den Verband durch unbeugſame Sicherung der materiellen Intereſſen zu befeſtigen.

---

*) II. Bd. S. 283.

Ob ſie, wenn das gelungen, den treibenden Einfluß auf die Theaterſchule, auf die Organiſation der künſtleriſchen Praxis, auf die Dauer des auf dieſem Gebiete Gewonnenen erlangen werden, den ihnen der Kunſtfreund wünſcht, und den die bisher erwieſene Geneigtheit der Bühnenvorſtände hoffen läßt, ob die hochachtbare Haltung und Wirkſamkeit der Genoſſenſchaft die Staatsregierung bewegen wird, die beſſern Schichten der Theater aus der geſetzlichen Erniedrigung zu erheben, ihr geiſtiges Leben und einen Cultureinfluß zuzugeſtehen — das ſind die Fragen, welche an das Schickſal der deutſchen Schauſpielkunſt erhoben werden müſſen.

Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in ſeiner ſelbſtändigen Würde aufrecht erhalten; die induſtrielle Abhängigkeit vom Publicum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Fratze herab.

Ohne Ideal aber geht eine Kunſt verloren, wie ein Volk ohne Glauben.

Quellenangabe

des dritten Theiles fortgeſetzt.

Kannegießer: die alte komiſche Bühne; Genelli: das Theater zu Athen; Herrmann und Ottfried Müller: Schneider: das attiſche Theaterweſen; Geppert: die altgriechiſche Bühne; Wagner: die griechiſche Tragödie und das Theater in Athen; Witſchler: die tragiſche Bühne in Athen: Wieſeler: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenweſens bei den Griechen und Römern; Strack: das altgriechiſche Theatergebäude (Kupfertafeln): Tolken: über die Eingänge zur Orcheſtra; Ferrari: Storia e descrizione dei teatri antichi e moderni: Becker: Handbuch der römiſchen Alterthümer; Philipp von Zeſen: Beſchreibung der Stadt Amſterdam; Paul von Stetten: Kunſt-, Gewerbe- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg: Kurz: Beiträge zur Geſchichte und Literatur (Auferſtehungsſpiel aus Kloſter Muri); Pichler: über das Drama des Mittelalters in Tyrol; Bechſtein: das große Thüringiſche Myſterium, das geiſtliche Spiel von den zehn Jungfrauen; Rein: vier geiſtliche Spiele des 17. Jahrhunderts für Charfreitag und Frohnleichnam; Hilarii Versus et Ludi, Spiele des XII. Jahrhunderts; Jubinal: mystères inedits du quinzième siècle; Schröder: deutſche Weihnachtſpiele aus Ungarn; Weiß: die Wiener Haupt- und Staatsaction; Hagen: Geſchichte des Theaters in Preußen; Paldamus: das deutſche Theater der Gegenwart; Meier: Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Grafen Hahn-Neuhaus; Bärenſprung: Geſchichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin; Glaſer: Geſchichte des Theaters zu Braunſchweig; Klingemann: Kunſt und Natur; Schiller: Briefe an Heribert von Dalberg; L. Schneider: Mittheilungen aus Ifflands Acten; Leipziger Kunſtblatt 1817 bis 1818; Berliner dramaturgiſches Wochenblatt 1815—1817; Theatraliſche Mittheilungen, Dresden 1814—1815; Iris 1821, Frankfurt; Berliner Theateralmanach v. Saphir 1828; Anſichten über das Berliner Theater 1817; Küſtner: Rückblick auf das Leipziger Stadttheater; K.: meine Theaterleitung; Klingemann: Theateralmanach; Lambert: Theateralmanach; Gervinus: Shakeſpeare; H. Hettner: die romantiſche Schule; Zimmermann: dramaturgiſche Blätter; Immermann: Memorabilien; A. Lewald: Unterhaltungen für das Theaterpublicum; Rötſcher: Seydelmanns Leben und Wirken; Seydelmanns Briefe; die tragiſche Bühne der Römer, Ueberſetzungen; Nicolai: über den Gebrauch des falſchen Haares; Lichtenberg: Brief über das engl. Theater (vermiſchte Schriften); die Kunſt der Scenik von F. v. Akatz gen. Grüner; Rich. Wagners Schriften; Hettner: das moderne Drama; Freytag:

die Technik des Drama's; Genaſt: aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers; Paſqué: Goethe's Theaterleitung; Teichmanns Nachlaß; Rommels Geſchichte von Heſſen; Koffka: Iffland und Dalberg, Geſchichte der klaſſiſchen Theaterzeit Mannheims; Holbein: Geſchichte ſeiner Theaterleitung; Dr. Weber: Weimar; Anſchütz: Erinnerungen; E. O. Lindner: die erſte ſtehende deutſche Oper.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Namen- und Sachregiſter

zum 1. bis 5. Bande.

A.

Abbt II 288, III 115
Abendmahlsverweigerung I 385
Ackermann, Konrad, II 66, 71, 134, 140, 146, 149, 160, 241, 246; Frau A. II 149; Dorothea A. II 150, 334, 370; Charlotte A. II 150, 334, 368
Actor I 121, 130
Actus gregorianus I 368
Adamberger, Nanny Jacquet, II 414, III 138, 316
Aeſchylus I 8
Affligio II 203, 214, 220, 223
Aktientheater V 44
Alayrac, d', III 40
Albini V 246
Albrecht, Dr., III 112; Sophie A. III 90
Alceſte von Gluck II 224
Alembert, d', II 315, 322
Alexandriner I 213, 296, II 420
Alexandrinerſtücke II 8, 16, III 69, 167
Alexi II 391
Allram, Frau, III 319; Herr A. III 320, IV 128
Altenburg V 70
Alterniren II 418, V 220
Altmutter, Frau, III 325
Altonaer Nationaltheater III 112
Alvensleben, L. von, V 291
Alxinger III 129, 130
Amalie, Prinzeſſin v. Sachſen, V 155, 248
Amberg II 396
Ambroſch III 102
Amphitheater I 9
Angely IV 47, 177, V 26, 27
Angilbert I 19
Anſchlagzettel I 246, 315, 322, 345, 346, 349
Anſchütz III 357, IV 84, 88, 167, V 138; Frl. A. V 12
Anſtand II 29, 117, 227
Antigone von Sophokles III 372, V 156
Antoine, Frl., ſpäter Frau Lang, III 325

Antuſch II 12, 53, 67
A. P. V 246
Apel II 67
Apelt II 401, III 108
Apollotheater IV 141
Apparat I 51, 98, 116
Arena V 18
Areſto III 336
Argenſela I 140
Argumentator I 130
Arien, d', III 40
Arioſto I 141
Arzt, Quackſalber, Kaufmann in den Myſterien, I 30
Aſchenbrenner, Frau, III 108, 328
Aſcher V 76
Auber IV 219
Auferſtehungsſpiele I 25, 67
Auffenberg, von, IV 58, V 126, 129, 131
Aufresne II 139
Augsburg I 114, 272, III 111
Ausſchuß II 404, 415, III 17
Autos sacramentales I 139
Ayrenhoff, von, II 216, 224
Ayrer, Jakob, I 155, 167, 196.

B.

Babo II 401, III 40, 107, 324
Bachmann III 114
Bänkelſänger I 93
Bäuerle III 317
Baiſen V 4, 7
Baiſon-Wurda V 7
Ballet I 218, 271, 329, II 132, 167, 238, 339, 371, 391
Bamberg III 329
Baranius, Frau, III 75
Barden I 92
Barnhelm, Minna von, II 143, 181
Baſtiari I 313
Batuti, Geſellſchaft der, I 32
Baudius V 12
Bauer, Carol., IV 36, 47, V 112
Bauernfeld IV 86, 173, 233, V 246, 257
Bauernſpiele I 137, 370, 399
Baumann, der ältere, III 146; der jüngere B. III 139, 147, IV 84; Dem. B., ſpäter Frau Ritter, III 5
Baumeiſter, Frl., V 12
Bave I 289
Bayer III 320, IV 128, V 18; Frl. B. V 72, 73, 112, 120
Bazoche, Confrérerie de la, I 32, 114, 142
Beaulieu, von, V 78
Beaumarchais II 288
Beccari, Auguſtin, I 269
Beck, Johann Ferdinand, I 354; Heinrich B. II 259, III 4, 6, 34, 40, 41, 55, 243, 324; Frau B. III 243
Becker III 242, 339, 357, IV 79, V 81; Frau B. III 340, 378
Beckmann IV 47, 137, V 25, 27, 28, 138
Beer, Michael, IV 18, V 241
Beethoven III 375, 416
Behr V 15
Behrmann II 20, 43
Beifall ſ. Publicum
Beil II 259, III 41, 45, 53, 211

Bellini V 274
Bellemo III 95, 110, 239
Bender, Freiherr von, II 219
Benedix V 22, 23, 155, 246
Benke I 226
Berg, Frl., V 112, 120
Bergé II 112
Berger II 89, 140, 396, V 246
Bergopzomer II 304, 401, III 325
Berlin I 201, 326, II 71, 139, 222, 296, 390, III 71
Berliner Localpoſſe V 26
Bernardon (Kurz) II 193, 222
Bernardoniaden II 193, 195
Berndorf, Cabinetsrath von, V 71
Berninger V 68
Beroſini I 342
Bertuch III 234
Beſchort III 169, 277, IV 6, 20, 40, 41
Beſſer, von, I 310
Bethmann III 301, V 71; Fr. B. ſ. Fr. Unzelmann
Bibiena I 141
Bibliſche Stücke I 246, III 373
Biedenfeld, von, IV 138
Bierey IV 138
Bildererklärer I 93
Bildungszuſtand der Schauſpieler I 357, II 317 u. f., III 207, IV 240
Birch-Pfeiffer, Frau, IV 57, V 155, 223, 248
Birken I 218
Birnſtill V 81, 84
Blaubart V 163
Blaue Stein, der, eine Schauſpielerverbindung III 407
Blum, Carl, IV 46, 173, V 26, 155
Blume III 302, IV 24, V 225, 246
Blumenauer III 328
Bochholz, Graf von, V 69
Bock II 347, 360
Bode II 132, 289, III 40, 234
Bodmer II 289
Böheim II 318, 391
Böhler, Chriſtine, ſpäter Fr. Genaſt, III 319, IV 129, 131; Dorothea B. III 320, IV 129, 131, 139
Böhmiſche Schauſpieler V 18
Boek II 152, 241, 255, 362, 399, III 4, 21, 32, 53
Bönicke I 334
Böſenberg III 97, 101, IV 64
Bötticher III 55, 102
Bondini II 299, 393, III 87
Bonn III 101, 109
Borchers II 152, 372, 392, III 111, 151, 211
Boſe, Hofmarſchall von, V 76
Boſſan III 110, 354
Bott (Bote) I 29, 127
Boudet III 174
Boxberg, Sarah von, I 258
Brahm II 224
Brambacher, Balthaſar, I 258
Brand III 109; Karoline, ſpäter Frau Karl Maria von Weber, III 320, 329
Brandes II 73, 96, 141, 187, 241, 290, 292, III 5, 10, 72, 119, 154; Frau B. II 187, 248, 392, III 162, 163

Brandt V 58
Brandt, Baron von, V 71
Braun, Freiherr von, III 29, 383
Braunhofer V 58, 131
Braunſchweig IV 94
Braunſchweiger Hoftheater V 74
Braunſchweig-Oels III 109, 332
Brawe II 237, 288
Brede, Auguſte, III 220, 328, V 139
Brenner II 204
Breslau I 272, III 112, 357, IV 133, V 16
Breſſand I 233, 273, II 7, 20
Bretzner III 40
Brigbella I 314
Brizzi III 130
Brochard, Frau, II 304, 401, III 325
Brockmann II 336, 343, 348, 362, 369, 410, III 125, 126, 138, 139, IV 84
Brömel III 152
Bruck II 54, 103, 108, 112, 130, 137
Brücke I 116
Brückl III 91, 321
Brückner II 101, 108, 118, 124, 128, 130, 391, III 79; Frau B. II 130, 391
Brühl, Moritz Graf von, III 389, IV 9, 42, 47, 220; Friedrich Ludwig Graf von, IV 10
Brüning, Ida, V 36
Brünn III 111
Brunetti, Frau, III 419, IV 128
Brunian III 304
Brunius I 355
Bubbers II 67, 160, 171, 412
Bucher, Anton von, 370, 371
Bücherdrama I 213, III 257, IV 183, V 252
Büchner ſ. Neuſchüb
Bühne I 8, 24, 56, 113, 116, 153, 195, 222, 239, 272, III 168, 335, 398, IV 58, 228
Bühnendecorum III 270
Bühneneinrichtung V 234
Bürgercapitän V 20
Bürgerliche Stellung I 390, II 316 u. f., III 208, 406, IV 234
Bürgerſpiele I 117, 120, 129, 312
Büttner V 71
Buhlerſchwänke I 167
Bulle III 108
Burlesken I 293, 313, II 200, 222
Burlin II 204
Burmeiſter III 332, IV 65, V 111
Buſch, Frau von, IV 146.

C.

Caccini I 269
Calderon I 139, III 330, 373, IV 158
Calderoni I 331
Callenbach'ſche Sommertheater V 29
Campioli I 282, 283
Carlin II 412

Carlos, Don, von Schiller III 40, 89, 165
Carnier III 113
Cartelverband V 365
Cartelverein V 228
Caſtelli III 144, 404, IV 156
Cato, der ſterbende, von Gottſched II 20, 49
Cavaliero, Emilio del, I 270
Celebritätsdrama V 252
Celtes, Conrad, I 88, 127
Cenſur I 206, II 200, 210, 215, 231, 416, III 203, 313, 318, 325, 339, IV 231, V 252
Cerf, Commiſſionsrath, IV 46, V 23, 28
Cervantes I 140
Charakterbilder V 262
Charakteriſtik II 40, 55
Chateaubriand IV 16
Cherubini III 415
Chineſiſches Theater I 7
Chor, der antike, I 8
Chriſt II 371, 391, III 97, 104, 114, IV 64
Chriſten V 76, 100
Chronegk II 288
Cid I 142, III 366
Clairon, Demoiſelle, II 307
Claque IV 207
Claſſiſche Drama, das franzöſiſche, I 142
Clauren IV 15, 18, 173, 174
Clodius II 289
Coleman, Miß, I 281, 378
Coliſeum als Myſterientheater I 141
Collin III 312, 404
Colloredo, Graf, III 129
Colombina I 314
Comédiens, Geſellſchaft der, I 142
Comödia dell' arte I 143
Comödiantenmeiſter I 201, II 173, 202, 293
Comödiantenzünfte I 118
Comödie, rührende, III 25
Confrèrerie de la Paſſion I 32, 142
Concluſor I 130
Conteſſa III 404, IV 173
Conventionen III 270
Converſationsſtück III 316
Copenhagen I 352
Copiren II 51
Cormarten I 224
Corneille I 233
Cornelius V 76
Cornet V 5
Cornet-Mübling V 7
Coſtenoble III 112, 336, IV 84, 138, V 137
Coſtüm I 25, 37, 121, 196, 364, II 22, 134, 155, 259, 297, 307, III 399, IV 10, 219, V 236
Cotburn I 9
Couliſſen I 272
Crelinger, Frau, IV 33, V 225
Crescentini III 130
Criginger I 130
Crispin II 13
Crüſemann IV 37
Curioni II 185, 369
Curländer IV 156
Curtiſan I 248
Czechtitzky III 74, 114
Czernin, Graf von, IV 91.

D.

Däbling III 400
Dänemark III 115
Dahnſche Ehepaar V 4, 100
Dalberg II 400, III 13, 21, 54, 103, 328, IV 12, 14
Dalwigk, Freiherr von, V 81
Damböck, Frl., V 102
Danzig I 202
Daphne, erſte deutſche Oper I 208, 269
Darmſtadt III 328
Darmſtädter Hoftheater IV 112, V 79
Dawiſon, Bogumil, V 145
Decoration I 53, 116, 195, 272, 274, 362, II 298, 353, III 396, IV 10, 227
Dedekind I 277
Deinhardſtein IV 20, V 136, 258
Delavigne IV 18
Delcour V 168
Demmer IV 59, 119, V 128, 130, 131
Denker, Frl., V 100
Deroſſi IV 258
Deſſauer Hoftheater III 110 V.W.
Deſſoir V 84, 129, 224; Frau D. V 12
Detmold V 70, 71
Deutſches Schauſpiel in London V 82
Devrient, Eduard. IV 37, 42, V 115, 116, 117, 120, 121, 132, 155, 180, 222, 247, 289
Devrient, Emil, IV 130, 131, 139, V 4, 82, 121; Frau E. D. IV 139, V 4, 111, 112
Devrient, Friedrich. V 21, 138
Devrient, Karl, IV 66, 78, V 72, 112, 127, 128
Devrient, Ludwig, III 309, 348 u. f., 358 u. f., IV 15, 16, 26, 39, 40, 41, 52, V 171
Diable en quatre II 31
Diablerie I 31
Dichtkunſt V 240
Diederich II 71
Dietrich III 115
Dietrichſtein, Graf von, IV 84, V 143
Dilettantentheater am Weimarſchen Hofe III 234
Dilettantismus der erſten Periode I 146
Dingelſtedt, Franz, V 97, 102, 108, 242
Dionyſos I 7
Dithyrambiſche Chöre I 7
Dittersdorf III 80
Dittmarſch V 110
Dobberan, Bad, V 66
Döbbelin, Theophilus, II 58, 129, 140, 142, 187, 299, 391; Tochter D. II 391, III 71; Karl D. III 111
Döring, Theodor, V 4, 58, 73, 93, 223
Dötſch, Frau, V 27
Donizetti V 274
Donna Diana III 315, IV 16
Dorberg I 272
Dorſch I 227, 258
Dorſeus I 313
Dorval II 412

Dräſeke III 407, 408
Dräxler-Manfred V 81
Drama, älteſte Form deſſelben in Deutſchland I 20 u. f.
Drama, bürgerliches, II 56, 97, III 36, 219
Dramatiſche Literatur IV 172
Dramaturgie Leſſing's II 169, 174, 178
Dramaturgiſche Blätter IV 67
Dreikönigsſpiele I 26
Dresden I 34, 207, 228, 245, 264, II 298, III 332, IV 63, V 109
Dreſſel, Geh. Hofrath, V 76
Dreyer II 132, III 152
Dſchatra, indiſches Schauſp. I 5
Dürand III 377
Düring, Auguſte, III 302, IV 33
Düringer V 58, 229
Dürr, Conrad, I 379
Düſſeldorf IV 257
Düſſeldorfer Actientheater IV 267
Durand IV 62, V 77
Durazzo, Graf, II 201, 203
Dyk III 40.

E.

Echo I 176, 277
Eckardt ſ. Koch
Eckenberg I 353, II 45, 71
Eckhof, Konrad, II 67, 83, 89, 97, 100, 101, 104, 105, 124, 128, 130, 133, 148, 165, 179, 189, 241, 242, 247, 248, 250, 255, 256
Edeling, Graf von, III 388, 392
Edlingen, Graf von, IV 62
Egloff, Graf, III 111
Egmont III 250
Eigenſatz III 302
Einſiedeln, von, III 234
Eintrittspreiſe, erſte, I 37, 152, 204, 315
Elenſon I 226, 319, 320
Elmenhorſt I 382, 383
Elmenreich, Frau, III 329
Elsholtz V 65
Emolumente der Burlesken-ſpieler II 208
Enfans sans souci I 142
Engel II 291, 407, III 73, 77, 213
Engelſchall II 210
Enghaus V 4, 139
England V 272
Engliſche Comödianten I 148, 149, 153, III 111
Engliſche Comödien und Tragödien I 161
Engliſche Manier I 155, 170, II 25
Engliſche Schauſpielhäuſer, erſte, I 115
Engliſches Theater ums Jahr 1600 I 144
Engſt, Frau, III 75
Entrée, der Dichter, II 225
Equilibriſtenkünſte I 167, 168
Erklärer I 41
Ernſt V 18
Erzähler I 41
Eſelsfeſte I 29
Eſop I 157
Esperſtedt IV 16
Eſterhazy, Fürſt, II 201, III 313

Eßlair III 319, 327, 328, 345, 364. IV 57, 116, 167, 211, V 99, 101
Eule III 156, 162, 164, 183, 336, 339
Eulenſpiegel I 40, 157
Eunicke III 104, 115, 279; Frau E., ſpäter Händel-Schütz, III 276, IV 22, 47, V 27; Frau E., geb. Schwachhofer, III 2, 77
Expoſitor I 41
Extemporanten II 194.

F.

Fabricius II 12, 67, 89, 130
Fäſch, Ingenieur, II 134
Faller, Principalin, V 61
Faller'ſche Geſellſchaft IV 147
Familienſtück ſ. bürgerl. Drama
Fanchon III 281
Farce I 142
Faſtnachtsſpiele I 93, 96, 97, 107, 113, 118, 142, 152, 156, 372
Fauſt IV 76, 96
Feige II 399; Hofrath F. IV 105, V 75
Feind I 272, 273
Feiſtmantel IV 128
Feld I 356
Feldmann V 246
Fiala, Frau, III 101, 104
Fichtner IV 84, V 138; Frau F. V 139
Fiesko von Schiller III 33
Fiſcher, Joſeph, III 328; Karl F. V 131
Fleck II 372, 392, III 61, 74, 77, 151, 153, 275, 279, 282, 287; Frau F. III 75, 277; Tochter, ſpäter Frau Unger, III 302, 339
Flerow V 274
Flugwerke I 59
Förſter I 345, 349
Forrer I 180, II 206
Forlade, von, IV 134
Forſt V 18
Fouquet, Lamotte, IV 15
Fournier, Frl., V 139
Frankfurt III 102, 103, 104, 328, IV 144, V 19
Frankreich V 273
Franz IV 37
Franz, Wilhelmine, ſpäter Fr. Unzelmann-Werner, IV 36
Franzöſiſche Dichter V 259
Franzöſiſche Truppen I 206, 329, III 179
Frauen auf der Bühne I 259, 280, 381
Frans, von, V 101
Freudenſpiele I 326
Freytag, Guſtav, V 245
Friebach III 115
Frieb-Blumauer, Frau, V 36, 230
Friedrich, Prinz u. Regent von Baden V 132
Friedrich-Wilhelmſtädter Theater V 29
Fries, Frau, IV 57
Frieſe I 349
Friſchlin I 88, 127
Frohnleichnamsſpiele I 22
Frühauf, Frau, V 19
Füger III 316
Führer II 18

Fürſt, Marie, V 131
Fuhrmann, Cantor, I 386.

G.

Gabillon V 68, 75
Gärtner I 202
Gailing IV 64
Gall, Baron von, V 66, 69, 97, 307
Galotti, Emilia, II 250
Gantner II 96, 102, 130
Garnier I 143
Garrik I 394, II 308
Gaſtrollen II 362, III 298, 419
Gaſtſpiele IV 207, V 51
Gaukler I 92, 146, 151
Gebler, von, II 224
Gehalte II 68, 310, III 407
Geiſtiges Eigenthum, ſeine Anerkennung V 298
Geiſtliche Angriffe I 266, 373, II 138, 178, 312, III 197, 408, IV 244
Geiſtliches Drama I 110
Geiſtliche Tragödie I 78
Geißler I 226, 319, 334, 355
Gelehrte Drama I 110, 111, 234, II 25, III 257
Gellert II 26, 55, 56
Gemmingen, Baron von, III 12, V 129
Genaſt III 243, 387, 390, IV 130, 131, V 77; Frau G. V 77
Genée IV 47, V 25
Genelli, Frl., V 21
Gengenbach, Pamphilius, I 118
Genrebilder V 189
Georg, St., Vorſtadttheater, IV 141
Gerber IV 95, V 66
Gern, der ältere, III 21, 279, 302, IV 6, 21; der jüngere IV 23, V 27
Gerſtenberg, II 289
Gervais, Frau, IV 59, V 131
Geſchloſſene Decoration III 168, 398, IV 228
Geſetze III 51
Geſtiefelter Kater V 163
Geßner II 289
Ghelen II 201
Gherardi I 242
Gioja III 130
Gleich III 317
Gleim II 289
Gley III 113; Frau G. III 340, IV 80, 91, V 111
Glov IV 139, V 4, 8
Gluck II 224, III 80, 84, IV 218
Göchhauſen, Frl. von, III 234
Görner V 246
Goethe II 296, 353, III 234 u. f., 379 u. f., IV 76, 96, V 266; Auguſt v. G. III 390, 392
Götz von Berlichingen von Goethe II 296, 353, III 265
Göze, Paſtor II 188
Gonfalone I 32, 114
Gothaiſche Hofbühne II 254, 255, 399
Gotter II 249, 289, III 12, 40
Gotthard I 133
Gottlieb II 204, 218, 415, III 137
Gottſchall V 248

Gottſched II 4, 8, 9, 20, 22, 26, 35, 44, 49, 53: Frau G. II 21, 113, 130
Grabowsky V 76
Grafenort IV 101
Graff III 243, 377, IV 62, 244
Graun I 273, 278
Grazioſo I 248
Green I 144
Gregoriusſpieler II 205
Gregoriustag I 135
Greiner V 71
Gretry III 80
Grey V 35
Griechiſche Schauſpielkunſt I 7
Griepenkerl V 242
Grillparzer IV 16, 156, 179
Grobecker V 26
Großmann II 395, III 100
Grua IV 61, 113, V 79, 180
Gründler I 334, II 8, 44
Grüner (Franz von Akats) III 367, IV 112, V 19
Gruner III 74, V 73
Grunert V 72, 97
Gryphius, Andreas, I 208, 322
Guardaſoni III 95, 100
Guarini I 141
Günther II 168, 393, IV 95
Günther-Bachmann, Frau V 12
Guggler, von, II 224
Guhr IV 105, 146, V 20
Gutzkow, Karl, V 118, 155, 242.

H.

Haak I 321, 322
Haake IV 95, V 16, 20, 42, 67
Haas IV 146
Haaſe, Friedrich, V 18, 103
Hackländer V 247
Hägelin II 231
Händel I 273, 278
Häring II 214, 231
Häuſter, Frl., V 58
Haffner, Philipp, II 210, III 97, 142, IV 64
Hagemann III 102
Hager I 282
Hagn, Charlotte von, IV 57, V 180, 223
Hahn-Neuhaus, Graf Karl von, IV 148
Haitzinger, Frau, IV 59, V 130, 139
Halm V 155, 242
Hamburg I 202, 272, 273, II 42, 45, III 158, 355, IV 138
Hamburger Schule II 145, 160, 179, 412, V 17
Hamburger Stadttheater V 4
Hamburgiſche Dramaturgie II 169, 174, 178
Hamburgiſche Entrepriſe II 159, 161
Hamlet II 237, 359, III 373
Hammon II 112
Hampelmann V 19
Hannover I 272, II 17, III 102, 157, 332, IV 97, V 71
Hans Hau I 157, 178
Hanſtein, von, V 65
Hanswurſt I 29, 30, 157, 177, 180, 279, 296, 300, 310, 314, 333, 354, II 39, 70, 150, III 318
Hanswurſtcomödie I 281
Hantje, Wittwe, V 6

Hardy I 143
Harlekin I 313, 324, 355, 361, II 35, 36, 37, 41, 142, 156
Harsdörfer I 326
Hartwig, Frau, III 97, IV 65, V 111
Haſelmeier III 108
Haſenhut III 147, 317, IV 119
Haſſe I 273, 278
Haſſelt IV 146, V 19
Haßkarl I 354
Hauptactionen I 244, 263
Haupt- und Staatsactionen I 265, 289, 293, 327, II 21, 41
Hausmann V 20; Frl. H. V 102
Haydn II 224
Hebbel V 155, 242
Heeringen, von, V 76
Heeſe V 112
Heide III 244
Heigel III 324, 325, V 101
Heigendorf, Frau von Jagemann, IV 62
Heilige, das, als dram. Stoff III 373, 408 u. f.
Hein V 43
Heinrich, Profeſſor, III 112
Heinſius I 209
Hell, Theodor, ſ. Winkler
Hellwich, Pater Ambroſius, I 35
Hellwig III 333, 334, IV 64
Helmerding V 28, 29, 263
Hempel II 168, 241, 293
Hendel-Schütz, Frau Eunicke, III 109
Hendrichs V 72, 73, 223
Henkel IV 267; Frau H. II 67
Henſel II 101, 152; Frau H. II 101, 151, 153, 156, 176, 248, 250, ſ. Seyler
Henßler III 142
Herbold, Frl., V 75
Herdt III 74, 278, IV 6
Herold I 41, 66
Hermanni, Marie, V 129
Herrmannsthal V 242
Hertz, Henrik, V 259
Hervorruf II 362, 407, III 419
Herzberg (Ludwig Devrient)
Herzfeld III 169, 183, 336, 342, IV 138, 142, V 139; Frau G. III 336
Heufeld II 212, 216, 219, 220, 225, 231, 233
Heurteur IV 85
Heyden, Magiſter, II 210
Heydrich II 14, 57, 71, 198, 199, 217
Heynitz II 32, 43
Hiller II 160, 254
Hilverding I 330, 331, 355, II 71; H. von Weren II 213
Himmel III 281
Hippolytos V 160
Hirſchnack I 331
Hiſtoriſche Moralitäten I 215
Hiſtoriſches Drama V 253
Hiſtrio-Maſtix I 318
Hiſtrionen I 92, 95
Höffert, Frau, V 68
Hönicke II 255
Hofcomödianten I 206, 228, II 82
Hoffmann, Principal, I 322
Hoffmann, A. T., III 329

Hoffmann, Tenoriſt, IV 30, V 18, 20
Hoffmann, von, Principal, III 100, 109
Hofintendanz, zur künſtler. Direction werdend III 13, 21
Hoftheater I 257, II 129, 130, 238, III 161
Hof- u. Nationaltheater V 56
Hohenſtaufen-Cyklus V 153
Holbein, Franz von, III 329, IV 97, 98, 104, 127, 173, V 72, 142
Holberg II 55, IV 173
Holland III 115
Holländiſche Comödianten ſ. Niederländiſche
Holtei, Karl von, IV 46, 134, V 17, 24, 26, 31, 42, 61, 241; Frau v. H., Luiſe Ungar, IV 36, 135, V 79
Holzbecher, Frau Julie, Holtei's Frau, IV 47, V 24
Holzwart I 130, 354
Honorar der Dichter II 225, 347, III 281, IV 229
Hoppe IV 267, V 4, 223
Horribilicribilifax I 210
Horſchelt IV 57, 118
Hoſtovsky III 111
Hotter I 282
Houwald IV 16, 156
Huber I 319, 334, II 194, 199, 218, 296, III 142
Hubert I 226
Huck II 304, 401, III 325
Hübſch V 134
Hülſen, Gardelieutenant von, V 229
Hund des Aubry III 390
Hunnius III 110, 115, 407
Hunold I 273, 278
Hut, der grüne, I 333.

J.

Jackerl II 204
Jagemann, Caroline, Frau von Heigendorf, III 55, 243, 262, 376, 388, IV 62
Jahn V 75
Jakoby II 12, III 336, IV 139, V 4
Janauſchek V 20
Janezſchky I 258, 386
Jan Poſſet I 157
Jaquet II 203, 218, 415, III 137; Catharina J. II 410, III 184; Nanny J., ſiehe Adamberger
Jautz II 415, III 137
Ideale Drama III 261
Idealiſiren IV 162
Jenke, A., IV 267, V 68, 69
Jerrmann IV 130, V 57, 58, 224
Jeſter II 222
Jeſuitenſpiele, Comödien, I 137, 221, 369, 455, II 299
Iffland II 259, 291, III 6, 11, 32, 36, 41, 47, 56, 85, 209, 221, 223, 226, 252, 274, 280, 293, IV 6, 13, 38, 173, 243
Iffland's Schule III 284
Ihlen, Dr., III 329, IV 146
Ilgener II 396, 399
Immermann IV 160, 257, V 3, 90, 155, 241
Impreſſarien I 342, II 202

Improviſation I 102, 108, 242, 249, 252, 282, 296
Indiſches Theater I 5
Insbruck III 111
Inſpicient II 404
Intendanten IV 9, 66, 95, 105, 115, 192
Intendanz V 78
Intermezzi II 112, 131
Inventionen I 218
Joculatores I 72
Jodelle I 142
Johannſen I 382
Jomelli II 301
Joſeph II., Kaiſer, II 238, 402, 423
Joſephſtädter Theater III 148, IV 120, V 30
Joſt IV 139, V 4
Journaliſtik IV 202
Iſarthortheater III 325, IV 55, 56
Israelitiſche Schauſpieler V 283
Italien I 114, 141, V 272
Italieniſche Oper II 306
Italieniſche Truppen I 206, 329
Judenbart V 226, 319
Jüdiſch-dramatiſcher Gottesdienſt I 6
Jüdiſche Comödiantentruppen in Amſterdam III 115
Jünger III 40, 129
Julius III 334, 357, 358, IV 65, 71, V 111
Jutta, Frau, I 78.

K.

Kabale und Liebe III 33
Kämpfer I 93
Käthchen von Heilbronn III 317, 330
Kaffka III 109
Kaiſer V 68, 73
Kalden II 299
Karl V 30, 32, 35, 40
Karl (von Bernbrunn) IV 55, 119
Karlsruhe III 108, 326, IV 58, V 126
Karlstheater V 39
Karſten III 390
Kaſelitz III 74, 279
Kaſperl III 143
Kaſperltheater III 143
Kaſſel I 158, II 302, III 108, 329, IV 105, V 75
Kaufmann, Myſterien, I 30
Kayſer I 273, 276, 282, II 44
Keglevics II 233
Keilholz III 102, 109, 115
Kern II 312
Keßler, von, II 224
Kettel IV 84, 101, V 74
Kinderballet IV 118
Kirchendrama, Kirchenſpiele, I 15, 23, 25, 87, 217
Kirchhof II 67, 89, 101
Kirchmeyer I 127
Kirms III 245, IV 62
Kirſch II 33, 101, 107
Klay I 217
Kleefelder II 54, 56, 58
Klein V 242
Kleiſt II 289; Heinrich von K. III 330, 372, 404, IV 20, 156

Klemm II 212, 213, 216, 225
Klingemann, Philipp, III 127, 139, 154, 156, 164, 169
Klingemann, Auguſt, III 332, 404, IV 15, 77, 84, 94, 95
Kligten, Kluchten, I 242
Klinger II 391
Klopſtock II 143, 289
Klos III 153
Klotſch II 12, 58; Frau K. II 108
Knaut I 346
Knebel, von, III 234
Knecht im Faſtnachtsſp. I 157
Knittelvers III 266
Koberwein II 299, III 109, 139, IV 85, V 139
Kobler'ſche Tänzergeſellſchaft IV 153
Koburg I 272, V 65
Koch II 241, 255, 298; Fr. K. II 253; Johann K. I 382, II 20, 53, 57, 68, 71, 81, 106, 107, 109, 117, 393; Eckardt K. III 53, 55, 103, 104, 114, 132; Betty K. III 104, 139
Koch, Komiker, IV 84, V 10
Köchy V 74
Kölle, Legationsrath, V 90
König I 273, II 393, V 68
Königsberg I 202, III 113, 334
Königſtädter Theater IV 45 u. f., V 23, 28
Könneritz, von, IV 65
Körner, Theodor, III 404
Köſter V 242
Kohlhardt I 321, 391, II 7, 20, 23, 51, 52, 68
Komödie ſ. C.
Konradine, die ſchöne I 282
Korn III 316, IV 85, V 138
Korntheuer IV 119, 121, V 31
Kotzebue III 40, 130, 223, 227, 335
Krakau III 114
Krampe, Principal, V 65
Kratter III 40
Krauth, Luiſe, V 130
Krebs III 327
Kreuzercomödie II 300
Krickeberg, Frau, III 339, IV 36
Krippelſpiele I 330
Kritik ſiehe Theaterkritik
Kröning II 67
Kroll'ſches Vergnügungslocal V 29
Krones, Thereſe, V 31
Kronſtein, von, II 415
Krüger, Joh. Chriſt., II 54, 67, 288, III 102; Karl K. III 242, 316; Wilhelm K. IV 35, 84, V 180
Kuefſtein, Graf, III 128
Kühne III 339; Frau K. III 336
Künzel, Dr., V 82
Küſtner, Theodor von, IV 130, 132, V 79, 99, 218, 227, 301
Kummerfeld, Frau, III 4
Kuniger I 355
Kunſt IV 167
Kurländer II 214
Kurz, Bernardon, II 192, 194, 203, 208, 220
Kurzweiler I 157.

L.

Labes II 391, III 74, 319, IV 58, V 131
Ladenberg, Miniſter von, V 316
Lambert I 346
Lambrecht II 168, 187, III 106, 325
Lanckoronsky V 144
Landfahrer I 151
Landolfi I 206, 227
Lange II 7, 236, 409, III 134, IV 84
Langerhans II 391, III 74, 219, 336
Langhans IV 134
Laroche III 143, IV 62, V 77, 137
Lasker, Dr., V 17
Laube, Heinrich, V 13, 144, 155, 244
Lauber V 79
Lauber-Beſing, Frau, IV 267
Laudes II 212
Lazzi I 315, IV 122
Leander I 344, II 74
Lear, König, II 371
Lebende Bilder in den Myſterien I 54, 60
Lebenslängliche Anſtellungen III 46
Lebrün, Karl, III 330, IV 139, 142, 173, V 4, 5; Frau L. IV 139
Lecain II 139, 307
Lederer V 246
Le Gay IV 139
Legrand II 50
Lehrbach, Graf von, V 80
Leinhas I 334, II 194, 218
Leiningen-Neudenau, Graf von, V 126
Leipzig I 224, 272, II 8, 107, 134, III 332, IV 128, V 10
Leipziger Schule II 3, 25, 27, 65, 106, 120, 137, 144
Leiſewitz II 289
Leißring III 244, 329, IV 146
Lembert IV 18
Lemm III 307, IV 108
Lengsfeld I 154
Lenz, Dichter, II 288
Lenz (von Kühne) III 336, 357, IV 139, V 4
Leo III 113, 329, 339, 357, IV 62, 97
Leonhardt III 328
Leopoldel II 204
Leopoldſtädter Theater III 141, 317, IV 121, V 31, 36, 37
Leppert II 48, 107, 109
Lerſe II 288
Leſecomité V 164, 304
Leſeproben II 345, III 267
Leſſing II 37, 121, 132, 143, 158, 169, 179, 290, 303, 315, 402, III 35, IV 173, V 266
Leutrum, Graf von, V 86
Lewald, Auguſt, V 92
Lichtenſtein, Fürſt von, III 110
Liebich III 100, 101, 109, 318, 322, IV 127; Frau L. III 319
Liedtke V 224
Limbach IV 267, V 68
Lindner, Caroline, III 331, IV 144, V 19
Linz III 111
Lippert II 204

Lippert III 139
Liſzt V 78
Literatur, dramatiſche, Beginn derſelben, I 207, IV 155, 159
Lobkowitz, Fürſt von, III 113
Localpoſſe II 70, 212
Locatelli II 299
Loch I 116
Löhrs III 156, 164, 183, 336
Loën, von, I 310
Löwe, Fedor, V 96
Löwe, Ferdinand, IV 61, 129
Löwe, Ludwig, II 137, 296, 399, III 110, 113, 321, IV 84, 85, 88, 128; Frau L. II 168, V 139; Julie L. III 316, 319; Lila L. V 58, 73
Löwen II 95, 99, 102, 154, 157, 169, 171, 187, 288
Logau V 242
Logeion I 8
Lobenſtein I 211
Lombard, Baron von, IV 66
Lopreſti II 196
Lorenz I 322, 353, II 7, 54, 56, 57, 198, 199
Lorenzoni II 300
Lortzing V 12, 274
Ludi Cäſarei I 221
Ludovici I 292, 293, 302, 346
Ludwig II 20
Ludwig, Otto, V 245
Ludwigsluſt V 66
Lüttichau, von, V 111
Lukas V 139
Lully I 281
Luſtigmacher I 29, 128, 157, III 318
Luſtſpiel I 142, II 30, IV 172; das rührende L. II 56
Lußberger V 139
Luther I 125
Lux III 109, 329, IV 146
Luxburg, Graf von, IV 66.

M.

Maas, Titus, I 327
Maaß III 302, V 242
Macaroni, Signor, I 177
Machiavelli I 141
Märchner II 73
Mäve I 2, 89
Magdeburg III 111
Mai V 242
Mainz I 202, III 102, 103
Malkolmi III 243; Amalie M., ſpäter Frau Wolff, III 243, 262, 370, 376
Malß IV 146, V 20
Maltitz IV 19
Mandt, J. E., V 26, 246
Manier IV 167
Mannheim II 303, 400, III 3, 328, IV 60, V 55
Mannheimer Schule III 56, 59
Mantelrollen II 13
Manuel, Nikolaus, I 118
Manuſcripten-Diebſtahl IV 230
Marchand II 303, III 106, 324
Marcheſi III 103
Maria Thereſia II 200, 203, 217, 233
Marienſchauſpiele, Marienklagen I 22
Marinelli, Karl von, III 141
Marini I 211

Marionetten I 327, 329, 335
Markgraf I 354
Markus I 355
Marlowe I 144
Marr, Heinrich, IV 95, V 9, 12, 13, 74, 78, 138
Marſchall, Frau, IV 139
Marſchner IV 218, V 274
Martini II 54, 68, 89, 130, 296, V 71
Mascarille I 232, II 13
Maſchinencomödie II 197
Maſchinerie I 24, 53, 274, 457
Masken I 7, 8, 9, II 37, 38, 263
Maskenſpiele I 141, 143
Maskenſprüche I 93
Matheſon I 282
Mathiſſon, von, IV 114
Mattauſch III 75, 104, 277
Maurer III 302, IV 22, 116, V 86
Maurice V 6, 7, 8
Mauvillon II 310
May V 248
Mayer I 383
Mayerhofer V 130, 131
Meaubert IV 80
Meck IV 95, V 19, 20
Mecklenburg-Schwerin II 82, III 110, V 65
Mecklenburg-Strelitz II 399
Mecour, Suſanne, III 68, 174, 249, 255, 369, 391
Medea V 159
Meerſchweinchen V 60
Mehul III 415
Meier, Karl, III 148, 225, 338, IV 58
Meil II 298
Meiningen V 70
Meisl III 317
Meiſterſänger I 98, 114, 123, 158
Meixner V 12, 145
Melanchthon I 126
Melodrama II 252, 259, IV 17, 178
Mende III 104
Mendelsſohn-Bartholdy, Felix, IV 263, 266, V 156, 315
Menninger II 220
Menſchendarſtellung I 87, 94, III 23
Menſchenhaß und Reue III 79
Mercier II 288
Merſchy II 168, 299
Mevius, Frau, III 328
Meyer I 34, II 12, 168, III 4, 12, 17
Meyer, Dr., V 76
Meyerbeer V 274
Michaël, Johann, I 278
Michaelis II 242, 248, 288
Michaud III 164
Miedke III 328; Frau M. III 328, IV 129
Mierk II 105, III 328
Mihule III 100, 108
Miltitz, Borromäus von, III 334
Mimiſch-plaſtiſche Darſtellung III 276
Minding III 237
Miré III 163
Miß Sara Sampſon II 97, 125, 205
Mitau III 114
Mittell IV 58

Mittenwald I 401
Möller II 336, III 109
Möſer, Juſtus, II 37
Molé II 412
Molière I 230, 231, 309, 362, II 119, 376
Moltke V 68, 69
Monje I 282
Monſigny III 80
Montague, Lady, I 3, 29, 336
Moralitäten I 32, 62, 139, 142
Mordſpektakel I 170
Moretti II 299
Moritz III 112, IV 57, 128, 130, V 91, 96
Morſtedt, Frau Neumann-Haitzinger, IV 59
Moſel, von, IV 84
Moſen, Julius, V 67, 241, 256
Moſenthal V 242
Moſer II 204
Moskau III 114
Mozart III 80, 84
Mühling V 5, 20
Müller I 313, 355, II 17, 20, 31, 76, 96, 217, 225, 239, 325, 407, 415; der ſogenannte ſchwarze Müller I 313; Wenzel M. III 80, 134, 142; Caroline M. IV 47, 85, V 139; Sophie M. IV 62, 85, 88, 91, 168
Müllner III 292, 315, 375, 404, IV 16, 137, 156
München II 299, 401, III 106, 324, IV 54, V 99
Münchhauſen, Major A. von, V 74
Muhamedaniſches Schauſpiel I 7
Mummereien, Mummenſchanz I 93, 218
Muſäus III 38, 234, 250
Muſtervorſtellungen IV 261
Muſtervorſtellungen, ſogen. V 104
Mylius II 55, 68, 255
Myſterienbühne I 55, 58, 142, 216, 273
Myſterium I 15, 21, 25, 27, 36, 45, 74, 142.

N.

Nachſpiel I 62, 138, 247, 458
Naffzerin I 331
Nagel III 113, IV 47, 134, 173
Narrenfeſte I 29
Nathan der Weiſe II 381, III 71, 264
Nationaliſiren II 289, III 219, 405
Nationaltheater II 159, 189, 219, 288, 303, IV 4, 114
Nattaro, Pedro, I 140
Natürlichkeitsrichtung II 128, 290, III 370
Negromanten I 185
Neſtroy V 32, 35
Neufeld, von Zahlhas, IV 129
Neujahrswünſche der Wiener Komiker II 209
Neuber I 322, II 5, 51
Neuberin, Frau, II 3 u. f.
Neuhaus II 401, III 102
Neuhof, Frau, II 140
Neumann, Chriſtiane, III 342
Neumann, Adolphine, V 130

Neumann-Haizinger, Frau, IV 59, 211
Neumann, Lieutenant, V 16
Neumann, Luiſe, V 127, 129, 139
Nicolai II 137, 250
Nicolini II 81, 111, 339
Niederländiſche Comödianten I 120, 146, 151, 152, II 111
Nieſer II 299, 401
Nimbs, Dr., V 16, 17
Nölting II 188
Nouſeul II 391, 401, 410, 414, III 134
Noverre II 224, 238, 301
Nürnberg I 97, 114, 272, II 18, III 111
Nürnberger Dichter I 217
Nuth, Frau, II 194, 218, III 319.

O.

Oberammergau I 401
Oberregiſſeur IV 97
Ochſenheimer III 98, 316, IV 85
Odoardo II 192
Oedipus V 159
Oehlenſchläger IV 16
Oels III 377, IV 62
Oeſtreicher, Cantor, I 132
Oettinger IV 205
Oblin II 71
Oldenburg, Dr., V 131
Oldenburgiſches Hoftheater V 66
Olla Potrida des Fuchsmundi I 331
Oper I 141, 208, 218, 265, 268, 328, II 27, 76, 113, 253, 302, 339, 391, III 80, 157, 161, 246, 415, IV 215, V 274
Operette II 112
Opernhäuſer, die erſten I 272
Opernreform, Gluck's, III 81
Opitz, Martin, der Dichter, I 208, 270
Opitz, Chriſt. Wilh., der Schauſpieler, II 393, III 93, 96, 114, 332
Opus theatricum von Ayrer I 155
Oratorium I 217
Orcheſtra I 8
Orden IV 243
Organiſation II 401, III 16, IV 53, 69, 253
Originaliſiren II 289
Oſterſpiele I 27, 61, 63, 330,
Othello II 366, III 365
Otternwolff, von, II 224
Otto III 329, IV 146.

P.

Paceli I 227, 258, 313
Pächter II 202
Palleote V 68
Palffy, Graf von, III 313, IV 118
Pandcke II 20
Pandſten I 204
Pantalon I 314
Pantomimen I 92, 329
Paraphraſen I 23
Paris I 142
Parterre, das kunſtrichterliche, ſ. Publicum II 348, III 417
Paies I 117

Paſſau III 109
Paſſionsbrüder I 114
Paſſionsſpiele I 21, 25, 46, 60, 141, 401
Pauersbach, von, II 224
Paul, Karl, I 202
Pauli III 328, IV 66, 71, 73, 77, V 15, 110, 111
Pauli, St., Vorſtadt, IV 141
Paulmann IV 98
Peche, Thereſe, IV 85, 113, 116, V 85, 139
Pegnitzſchäfer I 217
Pelavsky V 18
Pelzel II 225
Penſionirung II 283, 417, III 46, 125, 184, 319, 407, IV 12, 235
Penſionsfond V 310
Perglas-Waterford, v., V 16, 72
Peri, Jacobo, I 269
Perinet III 142
Perſiſches Schauſpiel I 7
Perſonal, das älteſte, I 39, 41, 124
Perſpective I 239
Petersburg III 114
Petraſch II 210
Petzold V 86
Pfeffel II 289
Pfeiffer, Charlotte Birch-, IV 57
Picander, Henrici, II 20
Piccini II 254
Pichler III 332
Pickelhering I 150, 154, 177, 180, 329
Piccolomini von Schiller III 251
Piehl IV 138
Pircher, Marianne, I 282
Pirſcher V 84
Piſtor IV 128; Fr. P. IV 128, V 139
Piſtrich, von, II 233
Plötz V 246
Poißl, Freiherr von, IV 54
Pokorny V 31
Polavsky III 320, IV 28, 127
Polieukt I 224
Porſch III 104
Porth IV 113, 258, V 12, 79, 112
Poſſe, die, V 36
Poſſenreißer I 92, 157
Poſſenſpiele I 95
Poſſet, Jann, I 157
Poſtel I 273, 278
Potage, Jean, I 177
Pradon I 322
Praecurſor I 41, 75
Prämien der Burleskenſpieler II 207
Prag II 304, III 100, 318, IV 127, V 18
Prandt III 328
Prechtler V 242
Prehauſer, Gottfried, I 340, II 191, 194, 219
Preisſtücke, erſte, II 167
Previlla II 412
Principal I 201, 204, III 322
Principalſchaft II 158
Privatunternehmungen V 43
Probſt, Peter, I 101
Proſa II 290
Proteſtantismus, ſein Einfluß, I 135, II 305
Prutz, Dr., V 7, 241
Prynne I 378

Publicum ſ. auch Parterre, (zum P. ſprechen zuerſt I 64) III 260, 417, V 53
Pudding, Jack, I 177
Puffendorf, von, II 224
Pulcinella I 206
Puſchmann, Adam, I 120
Puſterbalk I 42
Putlitz, von, V 246.

Q.

Quackſalber, Myſterienfigur I 30, 71, 76
Quandt's Hof II 33, 80, 108
Quanter V 75, 112
Quartal II 71, 81
Queten I 352.

R.

Rabener II 7
Racknitz, Hofmarſchall von, III 334
Rademin I 331
Räder V 112; Frau R. II 393
Räuber, von Schiller, III 30, 314
Raimund IV 121, 123, V 31
Rainer I 346; Frau R. II 130
Rammler II 140, III 73, 79
Rathscomödie I 251
Rauch I 282, 383
Raucour, Frau, II 412
Raupach IV 17, 18, 180, V 240
Rautenſtrauch II 224
Rebenſtein III 301
Rebhun, Paul, I 129, 145
Recitativ I 270
Redern, Graf von, V 152, 218
Reform der Kunſt durch Frau Neuber II 7, durch Leſſing II 122, durch Goethe III 255
Reformation I 135, 136
Regelmäßiges Drama II 198, 199
Regensburg III 109
Regent der Schulcomödien I 121, 126
Reger IV 266, 267, V 12
Regie IV 39
Regieſyſtem II 344, 404, III 257
Regnard II 30
Regulus von Pradon, erſte Alexandrinercomödie I 321
Reibeband I 355
Reibiſch V 242
Reicha III 109
Reichard III 325
Reihen, Reigen, I 271
Reimann V 16
Reimarus II 280
Reimers, Betty, II 369
Reineke II 246, 335, 343, 392, III 87, 92; Frau R. II 341, III 87, 114; R. Sohn III 320
Reinhard und Frau III 184, 325
Reinhardt IV 56
Reinbold IV 139
Reinwald II 391, III 74, 278
Reiſer, Anton, I 382
Remi V 10
Remie IV 73, V 76, 81
Renner, Frau, III 183, 325, 329, 331, IV 97, 128
Renſchüb (Büchner) II 372, III 11, 20, 47, 104

Repertoir I 245, II 16, 41, 97, 180, 236, III 261, 381, 412
Requiſiten bei den Myſterien I 51
Rettich V 139; Frau R. V 111, 139
Reuchlin I 88
Reuſche V 29
Rhetorik I 209
Rhode III 357, IV 133
Rhythmus II 28, 29, III 84, 265
Riccoboni I 178, 252
Richter I 273, 355; Reinhard R. I 258; Heinrich R. IV 37, V 12
Riehl V 77
Riegel I 177, 314, 329
Rieſe I 226, 227, 258
Rietz, Julius, IV 267
Riga III 114
Ringelhardt V 11
Rinuccini I 208, 269
Riſch I 346
Riſchmüller I 382
Riſt, Paſtor, I 202, 213, 215, 382
Riſtori I 331
Ritter V 58; Frau R., geb. Baumann, ſiehe dieſe
Ritterdrama II 356, III 28, 219
Robbe generiche I 253
Robert, Ludwig, III 404, IV 15, 20, 173
Römiſche Theater I 17
Röſike IV 47
Rötſcher V 288
Roger, Luiſe, Frau von Holtei, IV 36, 135
Roll I 178
Romanus II 289
Romeo und Julia, älteſte Bearbeitung I 408, Goethe'ſche III 373
Ronſard I 143
Rooſe III 132, 139
Roſche II 67
Roſe IV 84
Roſenberg, Graf, III 128
Roſenplüt, Hans, I 198
Roſſini IV 219
Roſt II 55, V 242
Roſtock II 82
Roswitha I 20
Rothe I 33
Rotrou I 143
Rott, Moritz, IV 119, 167, V 10, 173, 179
Rottmeier V 17, 18
Rouſſeau II 315
Routine IV 163
Routiniers, durch Kotzebue erzeugt, III 227
Rubin I 30, 72, 157
Rucellai I 141
Rudolph V 15
Rudolphi II 67, 71
Rueda, Lope de, I 117, 140
Rüthling III 74, 279, 302, IV 23, V 27, 225
Rufus I 43.

S.

Sacco, Frau, II 368, 410, III 137
Sachs, Hans, I 101, 145, III 236
Sachſe V 9

Sacramentsverweigerung I 385, II 312
Saiſontheater V 4, 8, 51, 53, 62
Sakuntala I 6
Salieri III 80
Salm-Kyrburg III 109
Salzburg III 109
Salzbüter I 226, 258
Salzſieder ſ. Salzbüter
Samenhofer I 330
Sanct Georg V 6
Sanct Paul V 6
Saphir IV 204
Sartori III 317, IV 121
Saſſe I 313
Saß I 226
Scapin I 232, 314
Scenarien I 242, 435
Scio, di, I 327, 330, 388
Schäfer III 336, IV 139, V 4, 8
Schäfereien I 217
Schäferſpiele I 141, 175, 269, II 54, 70, 289
Schalksnarr I 157
Schall III 404, IV 137, 173
Schalltrichter I 9
Schampitaſche I 177
Schauſpieler-Akademie II 88, 279, III 18
Schauſpieler, franzöſiſche, I 206, II 111, italieniſche S. I 206, II 111
Schauſpielerinnen, die erſten, I 81, 258, 378
Schauſpielerſtand I 154, II 316, III 208, 406
Schauſpielerverein V 184
Schauſpielhäuſer, die erſten I 114, die modernen III 395
Schauſpielkunſt I 74, 88, 198, 284, 308, II 126, 181, 291, 407, 422, III 31, 401
Scheder I 382
Scheibe II 35
Scheller I 282, 355
Schenk IV 267; Frau S. IV 267
Schenk'ſche Ehepaar V 100
Schernitzky I 226, 386
Schick, Frau, III 104, 168, 279, 302
Schiebeler I 226, II 288
Schikaneder III 109, 149
Schiller III 32, 197, 240, 249, V 266
Schilling I 154
Schimpfſpiele I 210
Schinkel IV 43, 228
Schirmer, Frau, III 333, IV 65, V 111
Schlager I 204, 330
Schlegel, Elias, II 21, 26, 54, 158, 288; A. W. S. III 289, IV 235
Schleſiſche Dichterſchulen I 208, 212
Schleswig III 110
Schlönbach V 68
Schloſſer II 187
Schmelka III 320, 357, IV 46, 137, V 24, 25
Schmelz II 168, 187
Schmelzle, Wolfgang, I 119, 127
Schmidt III 111, 336, 342, IV 138, V 5; Frau S. IV 95
Schmieder, Dr., III 104, 112
Schmieren V 60

Schneider, Heinrich, V 20
Schneider, Ludwig, IV 37, V 187, 225
Schnepperer ſ. Roſenplüt
Schnupftuchſpiel II 29, 118
Schoch, Georg, I 220
Schönemann I 346, II 14, 45, 48, 54, 56, 65
Scholz III 64, 112, 114, 357
Scholz, Wenzel, IV 119, V 30, 32, 35
Schopf II 396, III 109
Schoßwitz I 181
Schott I 273, 278, 383
Schrader IV 139
Schreyvogel (Weſt) III 312, 315, IV 80, 84, 92, 203
Schriftſteller, unter den Schauſpielern III 208
Schröck, Frau, IV 22, V 223
Schröder, Friedrich Ludwig, II 149, 150, 167, 189, 242, III 91, 117, 151, 155, 164, 188, 221, 222, 337, 338, 342, IV 173; Sophie S., früher Stolmers, II 66, 70, 84, III 132, 139, 316, 320, 336, 343, 348, 364, IV 88, 89, 167, 170, 211, V 99, 101, 139
Schröter, Andreas, I 342, II 12, 96, 152, 194, 218; Corona S. III 234
Schubert II 12, 54
Schuberth II 108, 241, 248
Schuch, Franz, I 335, II 48, 71, 140, 320, 396; Gebrüder S. II 140, 320
Schüler III 109
Schütz I 271, II 369, 372; Heldenſpieler S. V 74
Schulactus I 126, 411, III 138
Schulcomödie I 88, 125, 219, 368
Schuld, von Müllner, III 315
Schule II 25, 235, IV 57
Schulz, Caroline, II 152, 156, 167; Sophie S. II 96, 103, 151
Schulz, Componiſt, V 160
Schuſter, Ignaz, III 317, IV 55, 121, V 31
Schwachhofer, ſpäter Frau Cunicke, III 104, 277
Schwan III 12
Schwanfelder V 79
Schwarz, Anton, III 335, 339, 357; Carl S. III 328
Schwarzleutner II 214
Schwedt II 399, III 109
Schweitzer II 242, 253, 256
Scribe IV 174
Sechſeläuten, das, in Zürich, I 372
Seckendorf, von, III 234
Seconda, Franz, III 95, 332, 333, 372; Joſeph S. III 95
Seeau, Graf, II 401, III 106, 346
Seebach, Marie, V 8, 149
Sebring V 128; Frau S. IV 59
Seſſier I 342, II 199
Seneca I 209
Senger V 113
Seſſi III 130
Seydelmann IV 100, 106, 116, 264, V 84, 191

Seyler, Sebaſtian, I 370; Abel, der Principal, II 157, 159, 170, 254, 392, III 5, 10, 153, 163; Frau S., Frau Henſel, II 176, III 5, 10, 153, 156, 163
Sganarelle I 232, II 13
Shakeſpeare I 144, 145, 150, 460, II 237, 289, 374, III 15, 265, 289, IV 76, 273, 274, V 145
Siddons, Miß, II 308
Singeſpiele I 158, II 76, 114, 136, 137, 204, 406
Skarbeck V 267
Soden, Graf Julius von, III 329
Solbrig III 336
Solothurn I 133
Sommernachtstraum V 156
Sommertheater V 45
Sondershauſen V 70
Sonnenfels II 215, 223, 225, 226, 231, 237
Sonnenhammer, von, I 201
Sonnleithner III 313
Sontag, Henriette, IV 49
Sophokles I 8
Spanien V 272
Spaniſches Theater I 114, 139, 140, 248
Spener I 380, 387, 388
Spengler II 393, III 88, 100, 114
Spenzer I 153
Spiegel, Hofmarſchall von, V 78
Spiegelberg I 313, 331, 344, II 5, 8, 67, 100
Spielhonorar II 311, IV 215
Spielleute I 92
Spitzeder III 109, IV 46, 119, V 33
Spohr, Ludwig, IV 105, 218, V 274
Spontini III 417, IV 44, 50, 219, V 274
Springer I 159, V 43
Spruchſprecher I 93
Squenz, Peter, I 210
Staberl III 318, IV 55
Stabilität II 110, 132, 162, 164, 296, III 95
Stadt- und Wanderbühne IV 254
Stahr, Adolph, V 67, 69
Standfuß II 113
Starke I 227, 258; deſſen Sohn II 67, 71, 89, 105, 130; ſeine Frau II 67, 71, 89, 97, 130, 296, 369, III 163, 186
Starkloff, Geh. Hofrath, V 66
Stawinsky IV 36, 42, 134, 138, V 153, 225
Steck V 79
Stegmann II 371, III 104, 153, 169, 183, 336, 339; Frau S. III 104
Stegreif I 97, II 102, 206
Stegreifſpiel I 143, 242, 243, 329, 435, II 37, 41, 72, 191, 219, 222, 332, 341, III 237
Steigenteſch II 219, 415; von St. III 404, IV 173
Steiger III 101, 109, 336, 339
Stein, von Treuenfeld, IV 129
Steinbrecher II 12, 96, 99, 108, 113, 137, 296, 319
Steiner V 71

Stenich III 525
Stenzel II 72, 73
Stephanie der ältere II 101, 203, 217, 223, 224, 403, 405, 408, III 117, 138; der jüngere II 219, 223, 224, 233, 405, 406, 411, 415, III 117, 125, 133, 134, 138
Sternberg-Ungern, Graf, IV 61
Sternſchütz, von, II 224
Stich III 301, IV 22; Bertha St. V 181, 223; Clara St. V 181, 225
Stierle II 414
Stockfiſch I 152, 177, 329
Stöger V 18
Stoll I 355
Stranitzky I 226, 331, 386
Straſoldo, Graf, III 129
Streit III 112, 357
Strohmeier III 390, IV 62, 63
Strungk I 272
Stubenrauch, Amalie, IV 116, V 85
Studentencomödianten I 140, 200 u. f., 225
Stüwen II 21
Sturz II 289
Stuttgart II 301, III 107, 326, IV 114, V 84
Styl II 235
Subvention, ſtädtiſche, V 60
Sulzer II 315
Suppig II 14, 53, 58.

T.

Taber III 102
Tagewerke bei den Myſterien I 37, 62, 66
Taglioni IV 115; Marie T. IV 115
Talma III 347, 399
Tantième, erſte, II 213, 225
Tantièmeeinrichtung V 228, 302
Tapetichten (Tapeten) I 195, 239
Taſſo, Torquato, 141; — von Goethe III 369
Taubenhain, Oberſtallmeiſter von, V 96
Telemann I 273
Terenz III 263
Teicher V 81
Teufel in den Kirchenſpielen I 30
Teutſcher II 219
Thaddädl III 147
Thaliatheater V 6, 10
Theater an der Wiedn III 150, 317, IV 118, V 31, 37
Theateragenten V 49, 291
Theatercomité V 57
Theaterdichter, erſter angeſtellter, II 242
Theater, große, IV 142
Theater in der Steinſtraße IV 141
Theaterkritik II 115, 175, 232, III 133, 213, IV 202, V 290
Theaterſchule II 303, 324, 406, III 72, 302, 326, 327, 406, IV 53, V 314
Theaterverein in Düſſeldorf IV 259
Theaterzeitungen V 293
Theatrum academicum I 162, 203

Theil I 273
Thering II 393, III 97
Thespis I 7, 8
Thimich, Paul, I 272
Thöring, Graf von, II 67
Tholuck IV 244
Thomas von Aquino I 377
Thomas, Frau, V 226
Thürnagel III 357
Tieck, Ludwig, I 150, 161, 199, 209, III 64, 403, IV 49, 66, 157, 203, V 61, 115, 156
Tillemann II 159
Tilly I 334, 355, III 113, 320
Timeoni III 130
Tivolitheater V 6
Toepfer IV 18, 84, 86, 173, V 246
Toskani, Frau, III 5, 10
Tragédie classique II 26
Trapolin I 247, 257, 264
Trauerſpiel, das bürgerliche, II 125
Treitſchke III 312
Treu I 201
Treumann V 40
Triſſino I 141
Tſchudy, Baron von, V 131
Türpe II 12, 51
Tummler, Philippine, II 12, 67.

U.

Ueberſetzungen IV 172, 175
Uechtritz, von, IV 19, 257
Ugarte, Graf, III 127
Uhlich II 12, 54, 67, 288, 313
Umlauf II 406
Umſchlag, der Kieler, II 34
Unterſpiele I 138
Unzelmann II 391, III 74, 101, 104, 152, 278; Frau Friederike U.-Bethmann III 75, 104, 275, IV 36; Frl. U. IV 22, V 12; Karl U. III 378, IV 6, 22, 40
Unzer II 370, IV 139
Urban II 401, IV 56, V 99
Urvaſi I 6.

V.

Baerſt, von, V 16, 17
Vaudeville V 36
Vega, Alphonſo de la, I 140; Lope de, I 139, 140
Velthen, Johann, I 224, 225, 394; Anna Catharina, I 312, 321, 386
Venningen, Freiherr von, III 328, IV 60
Verfall IV 254
Verpachtung II 213, 401, III 106, 129, IV 81
Verſchwender V 30
Verdy V 110; Verdy'ſche Ehepaar V 111
Vespermann IV 56, V 99, 100
Viereck, Frl., V 226
Vigano III 130
Vincenz III 108, 127
Vio III 113
Virtuoſenkünſte III 296
Vitzthum, von, IV 62
Vitzthum, Graf Heinrich V. von Eckſtädt, IV 64
Vogel IV 64, V 75
Voght, von, I 373

Vohs III 109, 242, 326, 328; Frau V. III 262, 328, 329
Volksposſe V 26
Volkstheater IV 46
Volksthümliches Drama I 91, 93, 111, 234, II 25, 183, III 218
Volz, Hans, I 101
Vondel I 209
Vorderbühne I 116, 239
Vorhang I 41, 116, 195, 240
Vorleſung II 345, III 267; ſ. Leſeprobe
Vorſpiele I 133, 456
Vorſtädtiſches Theater V 29
Voß, Joh. Heinrich, III 365; Julius v. V. II 4
Vulpius III 245.

W.

Wächter, Baron von, III 327
Wäſer II 139, 396; Frau W. III 112
Wagner, Joſef, V 12, 145
Wagner, Richard, V 78, 276
Wahr III 100
Waizhofer III 109
Waldgedichte I 217
Waldhanſel II 300
Wallbach V 86
Wallenſtein, von Schiller, III 257, 264, 281
Wallenſtein, Frau, III 4
Wallner V 29
Wallner-Theater V 29
Walter, Frau, 332
Wanderbühnen V 60
Wandertruppen I 200, 204, II 162, 164, 320, 396, III 113, IV 147, V 54
Warſchau III 114
Warſing, von, III 79
Wauer III 302, IV 22, V 27, 225
Weber, Karl Maria von, III 330, IV 64, 218
Wechſelgeſänge I 93
Weidmann II 225, 415
Weidner II 198, 217; Frau W. II 409, 414, III 137; Julius W. III 329, 333, 353, IV 145, V 19
Weihnachtsſpiele I 26
Weimar II 129, 250, III 110, 233, 240, IV 62, V 77
Weimariſche Schule III 255, 269, 365, 370, 379, IV 161, 162, 166
Weiſe I 220, II 12
Weiß IV 36, 42, 139, V 225
Weiße II 113, 137, 260, 289
Weißenthurn, Frau von, III 134, 139
Weißkern II 192, 206, 215, 218
Werder, Karl, V 242
Werdy III 165, 169, 185, 329, IV 65, 71; Frau W. IV 65
Werner, Zacharias, III 373, 404; Frau W. IV 36
Weſſely II 132
Weſt ſ. Schreyvogel
Weymar IV 263
Wezell I 346
Wieland II 250, 253, 289
Wien I 119, 204, 221, 328, II 191, 222, 401, III 117, 312

Wiener Hofburgtheater IV 80, V 136
Wiener Manier IV 168
Wiener Volkstheater III 140
Wiener Vorſtadttheater V 30
Wiesbaden V 76
Wilbauer, Frl., V 139
Wilhelmi (von Pannewitz) III 321, IV 84, 128, V 138, 246
Wilke, Theodor, V 20
Winger V 112
Winkler, Paſtor, I 383, 386; W., genannt Theodor Hell, III 334, 404, IV 64, 73, 156, V 10, 111
Winzinger II 12
Wirſing V 15
Wirthſchaften I 218, 310
Wismar V 66
Witter II 21
Wittgenſtein, Fürſt von, V 218
Witthöft II 58, 108, 131, 168, 187, 391, III 21; Frau W. II 296; Tochter W. II 296
Wöchner II 404, III 245
Wohlbrück III 113, 336, IV 56, 129; L. A. W. V 17; W. A. W. V 77
Wohlſtadt V 15
Wolf, Componiſt, II 138
Wolff, P. A., III 367, 369, 373, 377, 378, 383, 389, IV 16, 28, 31, 39, 40, 52; Frau W. IV 31, 33
Wolfram II 12, 108
Würzburg III 329
Würzburg, Frl., V 8
Wurda V 7
Wurm IV 22, 59, 130, V 127.

Y.

Yrſch, Graf von, V 101.

Z.

Zachariä II 289
Zahlhas (von Neufeld) IV 80, 129; Frl. v. Z. V 68
Zaubercomödie II 197, 204
Zedlitz V 242
Zeitſchriften III 213
Ziegeſar, von. V 78
Ziegler II 415, III 134
Ziethen-Liberati IV 129
Zimmermann IV 203, V 80,
Zimmern, Karl von, I 202
Zinne I 116
Zöllner V 65
Zſchokke III 221
Zuckarini III 5, 106, 151, 156, 164, 169, 172, 325
Zünfte der Comödianten I 97, 358, II 318
Zuſammenſpiel V 51
Zwiſchenacte I 123, 195, II 24, 35
Zwiſchenſpiele I 138, 192, 216, 238, 456.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Dramatiſche

und

Dramaturgiſche Schriften

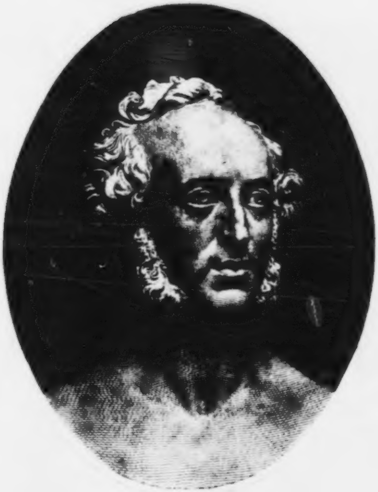
von

Eduard Devrient.

Zehnter Band.

Erinnerungen an F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
1869.



[illegible] Druck [illegible] in Leipzig

Felix Mendelssohn Bartholdy

Meine Erinnerungen

an

Felix Mendelssohn-Bartholdy

und

Seine Briefe an mich.

Von

Eduard Devrient.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.
1869.

[illegible]

Der Verfaſſer behält ſich das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen vor.

Erinnerungen
an
Mendelsſohn-Bartholdy.

Vorwort.

Die Perſönlichkeit unſerer hervorragenden Künſtler hat immer einen großen und allgemeinen Antheil erregt. Das Publicum hat das überzeugende Gefühl, die Kenner haben die geprüfte Ueberzeugung, daß die Kunſtſchöpfung die Blüthe der Perſönlichkeit des Künſtlers ſei, man glaubt ſeine Werke beſſer zu verſtehen, wenn man den Künſtler kennt.

Aber auch ein rein menſchliches Intereſſe läßt uns nach dem Leben, den Schickſalen und dem Charakter ausgezeichneter Künſtler forſchen, wir glauben in dieſen vorragend begabten und gefeierten Menſchen die Menſchheit auf ihren Höhenpunkten ſtudiren zu können; es erregt unſern innigſten Antheil, wahrzunehmen: wie bei ſo reizbarer Eindrucksfähigkeit, bei ſo geſteigertem Pulsſchlage des ganzen geiſtigen Lebens, das rein Menſchliche in ſolchen Individuen ſich verhielt.

Von Felix Mendelsſohn-Bartholdy beſitzen wir noch keine, ſein künſtleriſches wie perſönliches Leben umfaſſende Geſchichte, und ich glaube, das iſt gut und ſeiner Eigenthümlichkeit angemeſſen; ich habe mich wiederholt gegen die Familie geweigert, die ehrenvolle Freundesaufgabe einer Biographie zu übernehmen. Inzwiſchen iſt eine fleißige kritiſche Darſtellung der Compoſitionen Mendelsſohns von Reißmann erſchienen und Felix' Bruder Paul hat den glücklichen Gedanken gehabt, eine Auswahl von Briefen des Verſtorbenen zu veröffentlichen, die, großentheils vertrauliche Mittheilungen enthaltend, einen Blick in die ſonnenhelle Perſönlichkeit erſchloſſen.

Aber die Herausgabe dieſer Briefe unterlag gewiſſen ſtofflichen Beſchränkungen, und unternahm im zweiten Bande eine Ausdehnung auf eine größere Anzahl von Perſonen und geſchäftliche Angelegenheiten. Erwünſcht möchte daher jetzt wohl ein weiterer Beitrag zur Kenntniß von Mendelsſohns Perſönlichkeit ſein, der Nichts als ſeinen lebendigen Verkehr mit einem ſeiner vertrauteſten Freunde und was ſich daran knüpft, darzuſtellen unternimmt.

Für den Muſiker ſprechen ſeine Werke, ich werde davon nur meine gelegentlichen Eindrücke ſchildern, aber Manches, was ich in ſechsundzwanzig Jahren von Mendelsſohns achtunddreißigjährigem Leben mit ihm getheilt, wird ſeine künſtleriſche Thätigkeit erklären und wird den liebenswürdigen, fein geſtimmten, edlen Menſchen, ſelbſt in ſeinen Schwächen und Fehlern, deutlicher erkennen laſſen.

Carlsruhe, im Juli 1868.

Der Verfaſſer.

Meine Erinnerungen
an
Felix Mendelsſohn-Bartholdy
und
Seine Briefe an mich.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Als ich im Januar 1822 zu Felix Mendelsſohn in perſönliche Beziehung trat, war er ein Knabe von faſt dreizehn, ich ein junger Mann von über zwanzig Jahren, ſchon beinahe drei Jahre bei der königlichen Oper in Berlin als Baritoniſt angeſtellt und hatte durch eine frühe Verlobung meinem Leben bereits Stabilität gegeben.

Seit ſechs Jahren war die Familie Mendelsſohn von Paris nach Berlin gezogen, ſie hatte vorher in Hamburg gewohnt, wo Felix am 3. Februar 1809 geboren worden. Ich hatte den Knaben dann und wann geſehen, er fiel durch ſein langes braunes Lockenhaar auf, wenn er an ſeines Vaters Hand, in ſeinen großen Schuhen, rüſtig durch die Straßen ſtapfte. In den letzten Jahren bemerkte ich ihn oft, auf meinem gewohnten Wege zu meiner Braut, vor der Thür des großmütterlichen Hauſes auf der neuen Promenade, eifrig mit andern Knaben Zeck oder Anſchlag ſpielend. In muſikaliſchen Kreiſen hatte ich von den außerordentlichen Fähigkeiten des Knaben gehört, ihn in der Singakademie und in Zelters Freitagsmuſiken geſehen, auch in einer Singetheegeſellſchaft getroffen, wo er unter den Erwachſenen in ſeinem Kinderanzuge, dem ſogenannten Habit, ſtand: einer am Halſe weit ausgeſchnittenen engen Jacke, über welche das weite Beinkleid geknöpft war. In deſſen ſeitwärts eingeſchnittene Taſchen hatte der Kleine gern die Hände geſteckt und wiegte den Lockenkopf ſeitwärts hin und wider, wie er unruhig von einem Fuß auf den andern trat. Mit faſt ganz zugelegten Augenlidern, zwiſchen denen die braunen Augen hervorblitzten, ſtieß er ſeine Antworten auf die neugierig prüfenden Fragen — wie man ſie an Wunderkinder zu richten pflegt — mit etwas anſtoßender Zunge faſt trotzig hervor.

Sein Clavierſpiel fand ich von erſtaunlicher Fertigkeit und muſikaliſcher Sicherheit, aber es ſtand dem ſeiner älteren Schweſter Fanny jetzt noch nach: indeſſen erzählte man ſich von Compoſitionen, ſelbſt kleiner Opern, des Knaben.

Mit Fanny war inzwiſchen meine Braut Thereſe auf der Singakademie bekannt geworden, und da man in dieſem Winter wieder, wie im vorigen, im Mendelsſohn'ſchen Hauſe Felix' Operncompoſitionen ſingen wollte, und es an einem Sopran dazu fehlte, ſo wurde Thereſe dazu von ihrem Geſanglehrer Zelter, der Director der Singakademie, im Mendelsſohnſchen Hauſe Generalbaßlehrer und hochangeſehen und befreundet war, eingeführt. Bald kam auch die Reihe an mich. Felix' Violinlehrer, der Concertmeiſter Henning, ſollte die Baßpartien ſingen, fand ſich aber unfähig dazu und ſchlug mich zum Stellvertreter vor. So kam ich zu den Proben von Felix' früheſten Opern in das Haus ſeiner Eltern.

Bei dem Reichthume, den man Felix' Vater zuſchrieb, mußte die Einrichtung der Wohnung faſt geſucht einfach erſcheinen. Tapeten und Möbel waren ſehr beſcheiden, aber die Wände des Salons waren mit den Kupferſtichen der Rafael'ſchen Logen bedeckt. Die Singenden ſaßen um den großen Eßtiſch und nahe dem Flügel, an dem auf einem hohen Kiſſen Felix ſaß und unbefangen, ernſthaft und eifrig, als ob er ein Knabenſpiel mit ſeinen Kameraden vorhätte, uns dirigirte und meiſterte. Daß ſo viele erwachſene Perſonen um ſeiner Compoſition willen ſich bemühten, ſchien ihn ſo wenig eitel zu machen, als daß er nun ſchon die dritte kleine Oper geſchrieben hatte und mit einer größeren beſchäftigt war. Ihm war augenſcheinlich nur um's Muſikmachen zu thun und er nahm wohl an: uns ſei es auch ſo. Schon am erſten Abende fiel uns auf, daß das Perſönliche und Eitle bei dem Knaben ſehr ſchwach, dagegen das Verlangen: zu erfahren, zu lernen, zu prüfen, um der Sache willen weiter zu kommen, entſchieden vorherrſchend war.

Als die Stücke durchprobirt waren, hatte er keine Sorge, als die Muſikblätter ſorgſam zuſammenzuſuchen und in Ordnung zu legen, bevor er auf unſere lobende Anſprache hörte, die er artig annahm, aber gern auf Einzelnes der Ausführung fragend oder berichtigend einlenkte.

Es waren zwei einactige Opern, die wir nun mehrmals probirten: „Die beiden Pädagogen“, die ſchon im vorigen Winter zuſammen mit dem erſten Verſuche: „Soldatenliebſchaft“, — den ich nicht kennen lernte — geſungen worden, und eine neue: „Die wandernden Virtuoſen“. Die Texte hierzu waren aus franzöſiſchen Vaudevilles vom jungen Doctor Caspar*) — der ſehr lebendig die Tenorbuffo-Partien ſang — zuſammengeſtellt.

Die Muſik war eigenthümlich, ungeſucht an die natürliche Declamation der Worte geheftet, ohne beſondere melodiſche Einfälle, aber die komiſchen Momente mit Humor und Geſchicklichkeit benutzend. Ich ſuchte nach Aehnlichkeit mit älteren Componiſten und konnte ſie nur allenfalls mit Dittersdorf finden. Hervorragend im Effect war ein Duett der zweiten Oper, zwiſchen einem verſtellten und einem wirklichen Schulmeiſter, welche über die Erziehungsmethoden von Baſedow und Peſtalozzi ſtritten; Doctor Caspar und ich ſangen es zu großer Beluſtigung bei Proben und Aufführung vor großer Geſellſchaft.

---

*) Er wurde ſpäter geheimer Medicinalrath.

Von nun an wurden Thereſe und ich heimiſch im Mendelsſohn'ſchen Hauſe, Felix gewann Zuneigung zu mir, den Eltern ſchien das zuzuſagen, und Thereſe's Verhältniß zu Fanny wurde vertrauter.

Wir muſicirten nun manchen Abend, laſen mit vertheilten Rollen Shakeſpeare's Stücke, nahmen thätig oder zuhörend theil an den Sonntagsmuſiken, wozu der vermögende Vater dem Sohn ein kleines Orcheſter aus der Hofkapelle ſammeln konnte, ſodaß Felix den unermeßlichen Vortheil genoß, ſchon in dieſen Knabenjahren mit der Natur der Inſtrumente und ihrer Führung vertraut zu werden, auch ſeine eigenen Compoſitionen in praktiſcher Ausführung ſofort prüfen zu können. Auf einem Tabouret ſtand der Knabe vor ſeinem Notenpult und nahm ſich unter den geſetzten Muſikern, beſonders neben dem rieſigen Contrabaſſiſten, wunderkindlich genug aus in ſeinem Knabenhabit, wenn er, die langen Locken in den bloßen Nacken ſchüttelnd, über die Männer hinſah wie ein kleiner Feldherr, dann tapfer mit dem Tactſtock einſchlug und mit Ruhe und Sicherheit, und doch immer wie lauſchend und aushorchend, ſein Stück zu Ende dirigirte.

Natürlich führte er auch andere als ſeine eigenen Compoſitionen bei dieſen Sonntagsmuſiken auf und er ſowohl als Fanny ſpielten Trios und andere Clavierſtücke zum Orcheſter.

Was das frühe Hineinwachſen in das Verſtändniß des Orcheſters und in die Routine der Direction für Felix' Entwickelung wirken mußte, liegt auf der Hand. Ich lernte überhaupt den reichen Lehrapparat, die hervorragenden Lehrkräfte kennen, welche zu ſeiner Erziehung wirkten. Die Mutter zunächſt hatte der beiden älteren Kinder Claviertalent zuerſt entdeckt und durch ihren Unterricht entwickelt. In Berlin war der ehrenfeſte, knorrige Zelter ihr Lehrer im Generalbaß, der weiche, gemüthwarme Berger ihr Clavierlehrer geworden; bei dem exacten Henning fing Felix an Geige zu ſpielen. Der drollige kleine Profeſſor Röſel unterrichtete im Landſchaftzeichnen, Felix lernte von ihm mehr als ſeine Geſchwiſter, er lernte ſich ſpäter von der Manier ſeines Lehrers frei machen. Der junge Doctor Heyſe aber*) war Hauslehrer der vier Kinder, die alle mit außerordentlichen Verſtandesgaben ausgeſtattet waren: er förderte in ſeiner ruhigen Gründlichkeit Felix' wiſſenſchaftliche Ausbildung bis zum Univerſitätsexamen. Die Abneigung gegen die griechiſchen Sprachſtudien half ihm ſeine jüngere Schweſter Rebecca durch ihre Theilnahme am Unterricht überwinden.

---

*) Des Dichters Paul Heyſe Vater.

Die Mutter, eine ebenſo verſtandesſcharfe und feingebildete als haushälteriſch fleißige Frau, die man ſtets beſchäftigt fand, ſei es mit Lectüre oder wirthſchaftlicher Handarbeit, hielt die Kinder mit unerbittlichem Nachdruck zum Fleiße an. Daß die Thätigkeit für Felix zu einem Gewohnheitsbedürfniß wurde, kam wohl daher. Wenig anmuthende Arbeiten mußte er wohl in der Mutter Zimmer zu ihren Füßen an Rebecca's Kindertiſchchen machen. Wenn ich zum Vormittagsbeſuch bei der Mutter war und er mit ſeinem Butterbrode — das ihm das Recht gab von der Arbeit zu gehen — ins Vorderzimmer kam und länger mit mir plauderte, als das Butterbrod reichte, ſo ſcheuchte ihn gewiß ſehr bald der Mutter kurzab hingeworfene Aeußerung: „Felix, thuſt Du Nichts?“ wieder ins Hinterzimmer.

Den wichtigſten Einfluß auf des Sohnes Entwickelung hatte der Vater, das war unſchwer zu erkennen. Abraham Mendelsſohn war ein ausgezeichneter Menſch, in deſſen Seele und Geiſt ſich das Leben mit ungewöhnlicher Klarheit abſpiegelte, deſſen Denken und Fühlen, Lernen und Erkennen ihn das Göttliche in der höheren Vernunft hatte finden laſſen. Dem geborenen Juden, dem Sohne des Philoſophen Moſes Mendelsſohn war dieſe Ueberzeugung natürlich, mir, der ich im Alter der kirchlichen Empfindungsſchwelgerei ſtand, wurde ſie erſt nach und nach verſtändlich, aber das ſichere Maß, nach dem er den Werth der Dinge ſchätzte, imponirte mir ſogleich. Die Ueberzeugung, daß unſer Leben eine Verpflichtung zur Arbeit, zum Nützen und Streben ſei, dieſe Ueberzeugung erbte Felix von ſeinem Vater.

Eine bei ſo viel Weisheit auffallende Erſcheinung, die wohl aus phyſiſchen Urſachen hergeleitet werden muß, war Abraham Mendelsſohn's Streitſucht, die mit den Jahren wuchs, ja immer ſpitzfindiger und unleidlicher wurde. Stand die Urſache dieſer Gereiztheit mit ſeinem jähen Tode in Beziehung und ſollte ſie ſich auch auf Felix vererben?

Wenn man zu den ausgezeichneten Perſönlichkeiten, welche beſtimmt verpflichteten Einfluß auf Felix hatten, noch die Einwirkung der alten und jungen Hausfreunde, der angeſehenen und merkwürdigen Fremden hinzuzählt, welche das Haus vorübergehend beſuchten, ſo kann man ſagen, daß wir unter allen hervorragenden Männern unſeres Volkes kein zweites Beiſpiel einer ſo begünſtigten Jugend aufzuweiſen haben.

Inzwiſchen kam der Sommer 1822, und während das ganze Mendelsſohn'ſche Haus ſich zu einer großen Schweizerreiſe rüſtete, trat ich meine erſte Prüfungs-

und Studienreiſe an, die mich nach Dresden und an den Rhein führte, vom September an aber in Frankfurt a. M. feſthielt.

Da begegnete ich eines Tages auf der Straße dem Doctor Heyſe mit Felix, deſſen Aeußeres verändert worden. Die ſchönen braunen Locken waren bis in's Genick verkürzt, das Kinderhabit war einem Knabenanzuge mit offener Jacke über der Weſte gewichen. Die Reform war ſeinem Alter gemäß, aber ich vermißte das frühere eigenthümliche Ausſehen ungern.

Die Familie, auf der Heimreiſe begriffen, machte einige Raſttage in Frankfurt, während welcher ich ihr vertraulich aufgenommener Geſellſchafter war. Hier wurde der kaum einige Jahre jüngere Ferdinand Hiller, auch ein Knabe mit langen braunen Locken, von ſeinem Vater vorgeführt: der Anfang zu einer warmen Freundſchaft. Der Muſikhändler und Componiſt André von Offenbach, ein corpulenter Mann mit lauter Rede und lautem Lachen, kam auch, um Felix kennen zu lernen und producirte von ſeinen neuen Liedercompoſitionen. Er forderte Felix heraus, auf dem Flügel zu phantaſiren, eine Kunſt, die damals, durch Hummels Vorgang, ſehr beliebt war und für die Probe eines echt muſikaliſchen Clavierſpielers galt. Felix, der ſchon eine außerordentliche Fähigkeit darin bewährt hatte, machte ſich das ſtille Vergnügen, das Thema eines ſoeben gehörten Liedes von André und eines von meiner beſcheidenen Compoſition, — das ich ihm einmal gezeigt und er in ſeinem Nichts verlierenden Gedächtniſſe behalten hatte — einzuflechten und zu verarbeiten. Er lachte nachher darüber und erinnerte ſich ſpäter gern daran, wie André, breit neben dem Flügel ſitzend, ſein Thema, ſo oft es erſchien, mit lautem Lachmeckern ſignaliſirte, und ich, hinter Felix' Stuhl ſtehend, mein Thema mit ſanftem Murren recognoſcirte, und wie er uns dieſe Künſte immer habe wiederholen laſſen. Im Cäcilienverein aber, wo Felix auf des Directors Schelble Bitte ebenfalls phantaſirte, nahm er es ernſthafter, knüpfte an die vorher geſungene Motette von Bach an und riß durch Reichthum der Erfindung, durch den ſtrengen Styl der Behandlung, wie durch die erſtaunliche Fertigkeit und energiſche Ausdauer uns Alle, die wir ihn hörten, zur Bewunderung fort. Dieſe Stunde gewann dem Knaben Schelble's Freundſchaft, mir machte ſie Felix' großen Beruf überzeugend.

Nach Berlin zurückgekehrt, wurde unſere Beziehung zum Mendelsſohn'ſchen Hauſe immer wärmer, Thereſe inniger befreundet mit Fanny und ihre Vertraute in der Neigung, welche ſich zwiſchen ihr und dem mir befreundeten Maler Henſel entſpann. Da dieſer mich ebenfalls zum Vertrauten ſeiner Liebe und der Schwierigkeiten machte, welche die Mutter ihm, um ſeiner katholiſirenden Richtung willen — die damals in der

Berliner Luft lag — machte, ſo war durch Thereſe und mich eine Art von ſympathetiſcher Kette zwiſchen den Liebenden gezogen, obſchon wir uns ſorgſam jeder Einmiſchung enthielten. Als ich im Sommer 1823 nach Wien ging, um von den dort zuſammenwirkenden berühmten italieniſchen Sängern, Lablache an der Spitze, zu lernen, traf ich verabredetermaßen mit Henſel zuſammen, der auf ſeiner Reiſe nach Rom begriffen war, und die ſympathetiſche Kette wurde in dieſer Zeit durch meine Briefe an Thereſe fortgeleitet.

Felix wuchs indeſſen an den gewohnten Studien und Productionen fort und fort. Nicht minder, als die von Zeit zu Zeit wiederholten Orcheſtermuſiken des Sonntags Vormittags, förderten ihn in anderer Richtung die Freitagsmuſiken bei Zelter. Hier ſammelte ſich eine kleine Zahl von Mitgliedern der Singakademie, denen daran gelegen war, ſchwierige Werke alter Componiſten kennen zu lernen. Hier ſangen wir die — wie Zelter ſie nannte — „borſtigen Stücke" von Sebaſtian Bach, der damals noch allgemein für einen unverſtändlichen muſikaliſchen Rechenmeiſter, von erſtaunlicher Fähigkeit im Fugenſchreiben, galt und von dem die Singakademie nur wenige ſeiner Motetten, und dieſe ſelten, ſang.

Mich hatte Zelter, als ſeinen Schüler, bald nach meinem Eintritt in die Singakademie (1818) zu dieſen Freitagsmuſiken gezogen, ich hatte auch Felix und Fanny dort getroffen, die beide im Chor Alt mitſangen und die Zelter gelegentlich dies und jenes Stück am Flügel begleiten ließ; jetzt aber war dieſer Platz Felix gänzlich eingeräumt.

So lernte er die Muſikwerke kennen und behandeln, welche Zelter — wie einen geheimnißvollen heiligen Schatz — vor der Welt verborgen hielt, für welche ſie, nach ſeiner Meinung, keinen Werth mehr hatten; hier lernte Felix auch einzelne Stücke aus Bach's Paſſionsmuſiken kennen und ſein glühendſter Wunſch wurde es, die große Paſſion nach dem Evangeliſten Matthäus zu beſitzen, ein Wunſch, den ihm ſeine Großmutter zu Weihnachten 1823 erfüllte. Es war nicht leicht geweſen, von Zelter, dem eiferſüchtigen Sammler, die Erlaubniß der Abſchrift zu erbitten. Eduard Rietz hatte dieſe übernommen, ein junger trefflicher Violinſpieler, ein kränklicher, ſtiller und geſinnungsvoller Muſiker, der Hennings Stelle als Felix' Violinlehrer übernommen hatte und von ſeinem Schüler die Erſtlinge ſeines zärtlichen Freundſchaftsbedürfniſſes empfing. Felix zeigte mir am Weihnachtsfeſte, zu dem ich mit Thereſe geladen war, mit ehrfurchtsvoll verklärtem Geſicht die muſterhafte Abſchrift des heiligen Meiſterwerkes, das nun zu ſeinem Lieblingsſtudium diente.

Im nächſten Jahre 1824 hatte Felix neben einigen Inſtrumentalcompoſitionen auch eine dreiactige komiſche Oper „Der Oncle aus Boſton“ beendet, deren Text ihm wieder Dr. Caſpar gemacht, von der Thereſe und ich eine Anzahl unterhaltender Proben und zwei muſikaliſche Aufführungen mit dazwiſchen geleſenem Dialog mitmachten.

Die Arbeit zeigte, gegen die erſten Opern gehalten, einen offenbaren Fortſchritt in der Melodienführung und Behandlung der Singſtimmen. Ein Terzett von Tenor und zwei Sopranen, eine Arie des Soprans zeichneten ſich hierin beſonders aus; am meiſten gefiel ein glückwünſchender Frauenchor mit Sopranſolo, den einige Hausfreunde ſehr unpaſſend dem damals neuen Jungfernkranz im „Freiſchütz“ gleichſtellten. Ludwig Robert, der von Karlsruhe dem Varnhagen'ſchen Ehepaare nach Berlin nachgezogen und im Mendelsſohnſchen Hauſe ſehr beliebt war, erbot ſich für Felix eine Oper zu ſchreiben, in welcher dieſes Muſikſtück den Knotenpunkt bilden und durch ſeine Reminiſcenzen die ganze Oper tragen ſolle. Mendelsſohns waren verſtändig genug, nicht darauf einzugehen.

Wenige Tage nach der zweiten Aufführung dieſer Oper feierte ich meine Hochzeit mit Thereſe unter der wärmſten Theilnahme des Mendelsſohn'ſchen Hauſes. Bei Felix erzeugte dieſer Abſchnitt meines Lebens eine gewiſſe Zurückhaltung gegen mich, für den fünfzehnjährigen Menſchen war Vieles an mir dadurch verändert. Der Hausvater flößte ihm eine Art von Reſpect ein; daß ich mit einem weiblichen Weſen vertraut geworden, erweckte ihm eine zarte Scheu.

Wie eine junge Ehe zu iſoliren pflegt, ſo geſchah es, daß wir in der nächſten Zeit auch ſeltener als bisher in der Familie waren und ich von Felix' Arbeiten weniger wußte; was aber der geſellige Verkehr des immer offenen Hauſes auf ihn wirken mußte, blieb mir vertraut genug. Die damals in Berlin noch geltende Sitte des zwangloſen Abendbeſuches, bei der ungeſuchteſten Bewirthung, herrſchte im Mendelsſohn'ſchen Hauſe vollſtändig und erzeugte den ungezwungenſten, immer geiſtig angeregten Verkehr. Zu den ungeladenen und immer willkommenen Gäſten gehörten, außer dem lebhaften und anregenden Doctor Caspar und ſeiner jungen muntern Frau, der junge hannover'ſche Legationsſecretär Klingemann, der Sohn des Profeſſors, Theaterdirectors und Schriftſtellers Auguſt Klingemann. Ein feiner Menſch, von zarter und warmer Empfindung, die ein etwas ceremoniell diplomatiſches Benehmen verhüllte, die aber für Felix verſtändlich und der Grund der wärmſten Freundſchaft wurde. Faſt immer in ſeiner Begleitung war der von ihm ſehr verſchiedene Dr. Hermann Frank, von kühler, feſter Haltung, äußerlich wie innerlich unabhängig, der ſich publiciſtiſch beſchäftigte, ſo gut das bei der damaligen Cenſurblüthe anging, beſonders für Jemand, der ſeine ſcharfſinnigen Urtheile ſchroff, wenn auch mit gutem Ton, auszuſprechen liebte. Er ſtritt viel mit Felix' Vater und hatte gar keine Sympathie für des Sohnes Muſik. Ludwig Robert, der geiſtvolle und witzige Schriftſteller mit ſeiner ſchönen Frau, die niedliche Verſe machte und immer Sonnenſchein in die Geſellſchaft brachte. Robert's Schweſter, die vielberühmte Rahel, und ihr Gatte Varnhagen, der für ſeine liberale Unvorſichtigkeit ſeine Unthätigkeitsbuße in Berlin begonnen hatte. In dieſem Kreiſe hörte Felix Vieles, was ihm den Sinn früh erweiterte und klärte. Fremde Muſiker waren meiſtens dem Hauſe empfohlen, brachten mannigfache Unterhaltung, und für Felix und Fanny viel muſikaliſche Anregung. Am längſten hielt ſich der ſeltſame, talentvolle Violiniſt Boucher, durch ſeine Aehnlichkeit mit Napoleon I. in Berlin, und als eine Merkwürdigkeit im Mendelsſohn'ſchen Hauſe. Er beutete ſein Buonaparteſches Profil in ſeinen Concerten aus, indem er während der Orcheſtertutti ſeine Geige weglegte und dem Publicum die bekannten Kaiſerſtellungen zeigte. Er ſpielte auch gelegentlich die Violine auf dem Rücken haltend, und dieſe Künſte verſchafften ihm, verbunden mit ſeinem theilweis überraſchend ſchönen Vortrage, eine ſeltene Reihe von gefüllten Concerten. Es war in ihm eine wunderliche Miſchung von Naivetät, Tollheit und wälſcher Vortheilsmacherei. Im Mendelsſohn'ſchen Hauſe gab er auch Proben davon.

Der Flötiſt Guillot, der mit glücklicher Bravour das Vermögen ſeines Inſtrumentes übertrieb und der maßvolle Drouet, der dagegen den weichen Anſatz und die äußerſte Geläufigkeit cultivirte. Der von Felix hochgeehrte Moſcheles, Reiſſiger vor ſeinem Antritt der Dresdner Kapellmeiſterſtelle, von allen dieſen Perſönlichkeiten waren die verſchiedenartigſten Anregungen für Felix unausbleiblich.

Bei mir hatte ſich inzwiſchen die Ueberzeugung ſeines Berufes für die Oper und die Meinung, daß er ſich in ihrer höheren Gattung verſuchen müſſe, ſo ſehr befeſtigt, daß ich meine unerprobte Feder an einem Gedichte verſuchte, wozu ich die, aus meinen italieniſchen Studien mir lieb gewordene Epiſode des befreiten Jeruſalems von Olind und Sophronia wählte. Im November des Jahres 1824 las ich die Arbeit Heyſe und Felix vor, ſie wurde gelobt, aber Felix meinte: er möchte ſich an einen ſo ernſten Gegenſtand noch nicht wagen, und ſo blieb der Verſuch liegen. Daß Felix ſchon ſeit dem Juli an einer neuen Oper arbeitete, war mir unbekannt geblieben, und er mochte es mir jetzt wohl nicht ſagen. Das Gedicht dazu hatte ihm Klingemann gemacht; es behandelte die Epiſode der Hochzeit des Camacho aus Cervantes'

„Don Quixote“ und er beendete im Jahre 1825 bis zum Auguſt dieſe Arbeit.

Mit dieſer Compoſition und mit dem Verlaſſen der Wohnung im Hauſe der Großmutter, auf der neuen Promenade, ſchloß Felix' Knabenzeit ab. Der Vater hatte das ſogenannte Reck'ſche Palais in der Leipziger Straße gekauft *), es baulich verändert, und die Familie bezog es im Spätſommer 1825.

Im neuen Hauſe trat Felix in ſein Jünglingsalter und in die neuen Neigungen und Beſchäftigungen, welche friſcher angeregte Kraft bringt. Mit der Luſt und dem Eifer, mit dem er Alles zu ergreifen pflegte, warf er ſich auf körperliche Uebungen. Der Vater hatte den Söhnen, in dem ſchönen großen Garten des Hauſes, einen kleinen Turnplatz eingerichtet; Felix gelangte zur exacteſten Ausführung und Ausdauer in den bekannten Uebungsſtücken. Mit großer Luſt lernte er reiten und berichtete mir mit Eifer von den Pferden und den Späßen des alten königlichen Stallmeiſters, die ich aus Erfahrung kannte. Die Schwimmübungen wurden im nächſten Sommer mit wahrem Jubel betrieben. Es hatte ſich eine kleine Schwimmgeſellſchaft dafür gebildet; Klingemann, der bei dem hannover'ſchen Ge-

---

*) Es wurde ſpäter Sitz des Herrenhauſes.

ſandten im oberen Stock des Mendelsſohn'ſchen Hauſes wohnte, gehörte zu dieſer Geſellſchaft, dichtete Schwimmlieder, die Felix componirte und die man im Waſſer ſchwimmend zu ſingen verſuchte; es gab nach der Heimkehr am Abendtiſche genug von Jugendluſt und Tollheit zu berichten. Klingemann, der bald zur Geſandtſchaft nach London verſetzt wurde, kam in immer nähere Beziehung zu Felix, er lenkte ſeine und Fanny's Theilnahme auf Jean Paul, deſſen vollherzige Empfindſamkeit und tiefſinniger Humor großen Einfluß auf Felix übte; es fanden ſich da verwandte Naturen.

Mit ſeinem muſikaliſchen Beruf wurde nun öffentlicher Ernſt gemacht; nachdem der Vater, um ſich vollſtändig über die Zulänglichkeit von Felix' Befähigung zu beruhigen, mit ihm im Herbſt 1825 nach Paris zu Cherubini gereiſt war, und dieſer, nach Prüfung ſeiner Compoſitionen und Anhörung eines Clavierconcertes und eines Streichquartetts, den Jüngling als ein vielverheißendes Talent begrüßt hatte, wurde im Winter die Gelegenheit eines Concertes des Violiniſten Maurer benutzt, um Felix Beethoven's Clavierfantaſie ſpielen und ſeine jüngſt componirte große Ouverture in C-dur aufführen zu laſſen. Wir nannten dieſe die Trompeten-Ouverture wegen der das Stück dominirenden Trompetenrufe. Er führte ſie noch einmal im großen Gartenſaale des Hauſes auf, wo nun die Sonntagsmuſiken heimiſch wurden, auch 1833 beim Muſikfeſte zu Düſſeldorf: dennoch — und obſchon ſein Vater ſo große Vorliebe für das Stück hegte, daß er mir ſagte: er möchte es in ſeiner Sterbeſtunde vernehmen — fand Felix es nicht zur Veröffentlichung reif. Er benutzte darum auch ohne Bedenken die Trompetenrufe ſpäter in ſeinem Hebridenſtücke.

Nun ſollte eine Probe von ſeinem Operntalente an die Oeffentlichkeit treten, die Mutterliebe drängte, dem Sohne einen großen Erfolg zu verſchaffen: die nach mancher Aenderung für fertig erklärte Oper: „Die Hochzeit des Camacho“ ſollte erſcheinen. Sie wurde 1826 dem königlichen Theater eingereicht; der General-Intendant Graf Brühl zeigte ſich wohlwollend geneigt, die Erſtlingsarbeit des jungen Componiſten zu fördern, aber Spontini, der als General-Muſikdirector die entſcheidende Stimme über Annahme von Opern hatte, der Allem feindlich war, wovon er irgend beſorgen konnte, daß es den Antheil des Publicums gewinnen möchte, der auch keine Gelegenheit vorüber ließ, mit feierlicher Wichtigkeit ſeine überragende Capacität und ſeine Amtsgewalt geltend zu machen, Spontini forderte die Partitur, um ſie zu prüfen.

Die Würde erheiſchte, daß dies Experiment lange daure; wenn er die Partitur wirklich geleſen hätte, möchte es noch länger gedauert haben, denn dies Geſchäft war ſeine Stärke nicht. Endlich wurde der junge Componiſt gerufen, die Partitur mit mitleidiger Geringſchätzung beſprochen und der ſchließliche Rath in Betreff der Compoſition einer komiſchen Oper beſtand darin, daß Spontini den jungen Mann zum Fenſter führte — er wohnte dem Kuppelthurm der franzöſiſchen Kirche gegenüber — und ihm ſagte: „Mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole“. Schließlich ſollte die Oper aufgeführt werden, aber es fanden ſich andere Arbeiten, die den Vorrang verdienten, und noch ſo viele Hinderniſſe, daß der alte Mendelsſohn darüber mit Spontini — den er von Paris kannte und den man bisher bei großen Geſellſchaften oder Muſikaufführungen mit ſeiner Frau im Hauſe geſehen hatte — an einander gerieth und gänzlich zerfiel.

Die Vermittelung des Grafen Brühl brachte endlich, anfangs 1827, das Werk in den Schneckengang der damaligen Opernſtudien.

Ich hatte bis dahin nur vereinzelte Stücke der „Hochzeit des Camacho“ am Clavier gehört, hatte das Gedicht geleſen, und einen gewiſſen bangen Zweifel nicht unterdrücken können: ob dies Alles ſo viel bedeutender ſei als „Der Oncle aus Boſton“, um als Felix' erſte Oper öffentlich hinlängliche Wirkung hervorbringen zu können, nun machte ich — in der

Partie des Carrasco — alle Proben mit und es wurden mir allmälig mancherlei Bedenken klar.

Der Stoff der Oper — im „Dorfbarbier“ ſchon benutzt und ſehr bekannt — eignet ſich nur zu einer komiſchen Kataſtrophe. Die verſtellte Vergiftung des abgewieſenen Liebhabers, ſein plötzliches Wohlaufſein, nachdem der ſcheinbar Sterbende die Vermählung erlangt hat, muß nothwendig eine lächerliche Wirkung machen. Im „Dorfbarbier“ führt die Beſtätigung: daß Schinken ein Univerſalmittel ſei, die ſchließliche Ausgleichung offenbar befriedigender herbei, als in der „Hochzeit des Camacho“ die Einmiſchung Don Quixote's. Neben dieſer Bedenklichkeit des Stoffes trat des Dichters Unvermögen: eigentliche dramatiſche Situationen und Wirkungen herbeizuführen, auch lähmend ein. Don Quixote und Sancho Panſa liefen im Grunde nur neben der Handlung her.

Die Compoſition trug weſentlich noch denſelben Charakter wie alle Knabenarbeiten von Felix. Als Haupteindruck trat dem Hörer das mit großer Begabung Erlernte entgegen, die außerordentliche Formengewandtheit, das Geſchick: die Muſikſtücke richtig zu bauen, der verſtändnißvolle Ausdruck der ſingenden Perſonen. Alles dies war unleugbar da und forderte Reſpect vor dem ſechszehnjährigen Componiſten, verſprach aber nicht die Hörer unmittelbar zu gewinnen und zu feſſeln. Die Benutzung der humoriſtiſchen

Momente ging nicht über das hinaus, was ſeine Knabenopern geleiſtet; an Erfindung war die Arbeit nicht reich, ja an bewahrenswerthen Melodien ſtand ſie dem „Oncle von Boſton“ nach, denn im Verlaufe aller Proben iſt mir keine Melodie ſo lieb geworden, wie mehrere jener früheren Arbeit. Ein Lied aus der „Hochzeit des Camacho“ iſt ſpäter von Felix in das zweite Heft ſeiner Lieder aufgenommen worden*), allein es iſt das wenigſt beliebte bei allen Singenden geblieben, und zeigt deutlich den noch unreifen Standpunkt des Componiſten für unmittelbar leidenſchaftlichen Ausdruck.

Dieſe Wahrnehmungen damals zu äußern wäre ſehr unzeitig geweſen, über einen Punkt aber, die muſikaliſche Behandlung des Don Quixote, gerieth ich doch in Disput mit Felix, weil er großen Werth darauf legte. Er führte nämlich, die ganze Oper hindurch, jede Aeußerung des Don Quixote, welche ſein fahrendes Ritterthum ins Licht ſtellen ſollte, durch eine heroiſch imponirende Poſaunenentrada ein. Man konnte das wirkliche Heldenthum nicht würdiger ankündigen. Hier aber, wo es galt einen Narren der fahrenden Ritterſchaft, — wenn auch einen ehrenwerthen — zu bezeichnen, hier mußte, nach meiner Meinung, die Entrada — vielleicht durch Wahl und

---

*) Mit dem Text: „Einmal aus ſeinen Blicken“ u. ſ. w.

Zuſammenſtellung der Inſtrumente — dieſes Ritterthum ironiſch charakteriſiren.*) Felix dagegen behauptete: der Ritter von der traurigen Geſtalt fühle ſich ganz als Held und fähig weltbezwingender Thaten, der Componiſt müſſe die Ueberzeugung der dramatiſchen Figur ausdrücken, nicht ſeine eigene. Ich machte ihm dagegen bemerklich, daß Cervantes überall den Humor des überlebten Ritterthums in Don Quixote hervorhebe und der Componiſt doch wohl dem Dichter folgen ſolle, daß ferner kein Darſteller des alten Herrn von La Mancha ihn als einen wirklichen Helden, ſondern immer als einen geſpreizten Ritternarren ſpielen werde; wie aber würde dies dann zu der hohen Meinung ſtimmen, welche die Poſaunen des Orcheſters von ihm kundgeben? —

Das ergiebige Thema wurde ausführlich erörtert, mich frappirte dabei, daß Felix' Vater auf ſeine Seite trat: vielleicht nur, weil an der Sache Nichts mehr zu ändern war.

Die Aufführung der Oper ſollte nun alle Theater-Schickſals-Chikanen beſtehen. Nach Studienverzögerungen aller Art, als wir ſchon zu den Theaterproben gelangt waren, erkrankte der Sänger Blume, dem die Partie des Don Quixote zugetheilt war, an der Gelbſucht, der Arzt verlangte ſofortige Cur und Dispens von der Thätigkeit.

---

*) Mendelsſohn hat in der Sommernachtstraum-Muſik etwas Analoges in der Fanfare beim „Heil! Heil!“ von Spinnweb, Senfſamen und Bohnenblüthe gebracht.

Nun ſtanden wir vor der Frage, ob das Studium abgebrochen und die Oper auf vier bis ſechs Wochen zurückgeſetzt werden ſolle, um nach des Erkrankten Geneſung die Proben wieder aufnehmen und die Oper ungeſtört wiederholen zu können? Dies wäre für den Erfolg der Arbeit das Richtige geweſen. Aber man war ungeduldig geworden; wer konnte wiſſen, welche neue Hinderungen dann eintreten dürften? Machte der Sänger Blum ſich doch anheiſchig, bis zum letzten Termin, den der Arzt ihm für Beginn der Cur feſtgeſetzt, ſich zur Mitwirkung zu zwingen, und ließ ſich danach doch die Möglichkeit von zwei Vorſtellungen herausrechnen. So wurde alſo das Durchſetzen der Oper beſchloſſen. Zu guter Letzt machte auch noch der Chordirector Schwierigkeiten, proteſtirte gegen den anberaumten Tag, die Chöre ſeien noch nicht ſicher genug. Dieſe Schwierigkeit beſeitigte die offene Hand des Vaters, aber andere Repertoirhinderniſſe ſchoben die erſte Aufführung doch noch bis zum letzten Curtermin Blum's, bis zum 29. April, hinaus und ſchnitten zunächſt die Möglichkeit einer Wiederholung ab.

Die Oper wurde nicht im Opernhauſe, ſondern im Schauſpielhauſe gegeben, der beſcheidene Raum ſchien Felix für die Natur des Werkes angemeſſener. Das Haus war überfüllt von Wohlwollenden, darum der Beifall eifrig und ſtürmiſch, aber recht von Herzen gefiel die Oper nicht. Dem jungen Componiſten erging es wohl auch ſo, er war dieſer Muſik ſeit faſt zwei Jahren entwachſen, er fühlte ſich dem Beifall gegenüber ſo unſicher, daß er vor Schluß der Vorſtellung davonlief und, als das Publicum ihn hervorrief, ich hinaustreten mußte, ihn zu entſchuldigen.

Während die Familie ſich des ſcheinbaren Erfolges freute, blieb Felix verſtimmt und unbefriedigt, wollte es aber nicht Wort haben. Als der Don Quixote wiederhergeſtellt war, gab es neue Hinderungen, die Vorſtände übten ihre gewohnte Läſſigkeit und als man endlich zu Felix ſelbſt von einer Wiederaufnahme der Oper ſprach, äußerte er in ſeiner verdroſſenen Weiſe: das ſei Sache der General-Intendanz, nicht die ſeinige. Darnach war denn von der Sache nicht mehr die Rede.

Eine hämiſche Beurtheilung — freilich nur in Saphir's Schnellpoſt — verletzte Felix auch. Er fühlte damals ſchon, was er mir ſpäter oft geſagt: nicht das glänzendſte Lob in der erſten Zeitung freut Einen ſo ſehr, als Einen der verächtlichſte Tadel in einem Schmierblatt verdrießt. Obenein erfuhr er bald, daß der Verfaſſer des Schmähartikels ein ſehr muſikaliſch begabter Student war, der in Mendelsſohns Hauſe freundliche Aufnahme gefunden, die ganze Aufregung der Familie während der vorbereiteten Aufführung getheilt hatte, auch die Partitur der Oper kannte.

Dieſe Kette der widrigſten Erfahrungen drückte den erſten Stachel der Abneigung gegen die Berliner Zuſtände in Felix' Seele.

Später, als die Aufregung darüber ganz vorbei, gab ich ihm zu bedenken: ob die Beſchaffenheit der Oper nicht einen großen Theil an der ausgeſucht widrigen Verkettung der Umſtände gehabt? Er gab halb und halb zu, hob dies und jenes hervor, ſchloß aber: ſo ſchlecht war die Oper nicht, daß man ſo malhonett damit verfahren mußte.

Darin konnte ich ihm freilich nicht widerſprechen.

Dieſe Vorgänge ſollten aber auf ſeine Schöpfungskraft keineswegs niederdrückend wirken, im Gegentheil nahm ſie gerade in dieſem Lebensmomente einen genialen Aufſchwung. Er ſchrieb ſeine Ouverture zu Shakeſpeare's „Sommernachtstraum"*); im

---

*) Wie wir Mendelsſohn die Einführung ſolcher Charakterſtücke noch weiter in „Meeresſtille", „Hebriden", „Meluſine" verdanken, ſo hätte er ihnen auch dieſen Namen, oder den der Orcheſterfantaſie, oder ſonſt einen bezeichnenden geben ſollen, denn der Name Ouverture entſpricht ihnen nicht. Hat er es

November, als Moſcheles Berlin beſuchte, konnte er uns die fertige Compoſition mit Fanny vierhändig vorſpielen.

Offenbar bezeichnete dies Charakterſtück den klärenden Wendepunkt in Felix' Compoſitionsvermögen. Er hatte den Schulſtaub abgeſchüttelt, war völlig zu ſich ſelbſt gekommen. An der Auffaſſung eines dichteriſchen Meiſterwerkes war ſeine charakteriſtiſche Kraft, in einem gewaltigen Entwicklungsſprunge, erſtaunlich gewachſen. In ſeinen bisherigen Operncompoſitionen hatte er ja auch verſtändig und richtig charakteriſirt, hier aber war die Darſtellung frappant und überzeugend, den Hörer unwiderſtehlich gewinnend und mit ſich fortreißend. Der Mendelsſohn, wie die Welt ihn beſitzt und liebt, datirt von dieſer Compoſition.

Nachdem wir das Werk öfters vierhändig, dann auch im Gartenſaale mit vollem Orcheſter gehört — das des Componiſten Intentionen erſt vollſtändig ins Licht ſtellte — erkannten alle Freunde den epochemachenden Werth dieſer Schöpfung. Hier erſchienen die lebendige Auffaſſung, das leiſe Gefühl, die feine Reizbarkeit für poetiſche Schönheit, die Empfindſamkeit und der anmuthige Humor von Felix' Weſen auf

---

doch mit ſeinen „Liedern ohne Worte" ſpäter gethan, die man nach altem Herkommen auch hätte études nennen können.

einmal in vollem Reichthum: Alles Eigenſchaften, welche erwieſen, daß er zur charakteriſtiſchen, zur dramatiſchen Muſik vornehmlich berufen ſei.

Sein Vater erkannte ebenfalls den Durchbruch der Selbſtändigkeit in des Sohnes Talent und daß der Schulmeiſter ihn jetzt nur hemmen könne, er ließ daher Zelters Unterricht aufhören, was den alten Herrn ſehr empfindlich machte, denn er meinte doch: Felix habe Alles von ihm gelernt und ſei ſeiner Führung noch nicht entwachſen.

Marx, der ſeit Kurzem im Mendelsſohn'ſchen Hauſe eingeführt war, ſagte: Zelter habe den Fiſch ſchwimmen ſehen und bilde ſich ein, es ihn gelehrt zu haben. Felix aber in ſeiner zarten Pietät war betrübt über des Lehrers Verdruß und ſuchte ihn durch verdoppelte Ehrerbietung zu begüten.

Der Kreis der Hausfreunde erweiterte ſich, jüngere Männer traten ein, zu denen, wenn ſie auch um mehrere Jahre älter waren, Felix dennoch, durch ſeine ſehr vorausgeſchrittene Bildung und Entwicklung, in einem Gleichheitsverhältniſſe ſtand. Er beſuchte 1827 und 28 die Berliner Univerſität, an welcher Heyſe nun Profeſſor wurde und das Haus verließ. Felix hatte anſtatt der Diſſertation eine Ueberſetzung von des Terenz „Mädchen von Andros“ eingereicht *), er hörte verſchiedene Profeſſoren nach ſeiner Wahl, für Ritter's geographiſche Vorträge äußerte er das meiſte Intereſſe. Einige Univerſitätsfreunde kamen nun ins Haus.

Droyſen, damals Lehramtscandidat, der Lieder dichtete, welche Felix und Fanny mit Vorliebe componirten, zwei Brüder Heydemann, der eine Juriſt, der andere Philolog, Dorn, der die Wiſſenſchaft bald um der Muſik willen aufgab **), Kugler, der damals noch halb Student halb Maler war, Schubring, ein Student der Theologie, der auch mir befreundet wurde, mein Vetter und lieber Freund, der Candidat Baur, den ich zu den Muſikübungen einführte und der, ein Vorturner von 1813, Felix manche Anweiſung gab. Beide waren Jünger Schleiermachers, ſie ſangen wacker mit, was Felix üben ließ, ſie halfen ihm ſpäter an ſeinen Oratorien und ſind ihm vertraute Freunde geblieben bis an ſein Ende. Eduard Rietz war beſtändig Felix' Vertrauter, eingeweiht in alle ſeine muſikaliſchen Arbeiten, aber dieſer Umgang reichte nicht in den Salon des Hauſes. Rietz war dort ſelten zu ſehen, theils aus einſiedleriſchem Hange, theils um ſeiner zunehmenden Bruſtkrankheit willen. Klingemann verließ das Haus, dagegen war Marx mit großem Gewicht eingetreten. Die geiſtreiche Suada, die ihn auszeichnete und ihn überall zum Beherrſcher des Geſpräches machte, die neuen und frappanten Geſichtspunkte, die er für die Entwicklung der Muſik aufſtellte — mit ſeiner Brochüre „über Malerei in der Tonkunſt“ hat er der neueſten Richtung eigentlich die Bahn eröffnet — die gewandte Schmeichelei, die er durch ihre Unſcheinbarkeit nur eindringlicher zu machen verſtand, alles Das gewann ihm eine Zeitlang große Beliebtheit im Hauſe, trotz des ungelenken Benehmens ſeiner unterſetzten Geſtalt, ſeiner kurzen Pantalons und ſeiner ſtadtkundigen großen Schuhe.

---

*) Sie iſt bei Dümmler in Berlin, ohne Felix' Namen, mit Einleitung und Anmerkungen von Heyſe erſchienen. Das Manuſcript hat mir Felix' Wittwe ſpäter zum Angedenken geſchenkt.

**) Jetzt Hofkapellmeiſter in Berlin.

Nur der alte Mendelsſohn verhielt ſich kühl gegen ihn.

Auf Felix gewann Marx einen Einfluß, wie ſpäter Niemand auf ihn ausgeübt. Gewiß iſt, daß er Antheil hatte an dem auffallenden Ruck, den Felix' Entwicklung mit dem „Sommernachtstraum“ bekommen, er rühmte ſich wohl mit Recht, daß er den erſten Entwurf des Muſikſtückes umgeſtoßen und zu deſſen conſequent charakteriſtiſchen Durchführung getrieben — er machte ja damit Propaganda für ſein Syſtem —

kurz Felix hing an ihm mit zärtlich hingebendem Vertrauen.

Des Sonntags Abends pflegte ſich jetzt der größere Kreis im Mendelsſohn'ſchen Hauſe zu verſammeln, der ſich im Sommer halb im offnen Gartenſaale, halb in dem parkartigen Garten einrichtete, wo ſich eine Anzahl blühender Freundinnen der Töchter des Hauſes einfanden und Felix Gelegenheit zu ſeinen erſten Verſuchen im Courmachen gaben. Hier wie im Winterſalon waren aber Clavierſpiel und Geſang das Bindemittel der Geſelligkeit. Roberts verweilten noch in Berlin und wohnten im Gartenbau des Mendelsſohn'ſchen Hauſes. Rahel belebte oft den Kreis. In ihrer Erſcheinung, wie in ihrem Ausdruck unſcheinbar und gemüthlich, die Wärme ihres Herzens, die ſchlagfertige Schärfe ihres Verſtandes derb und geradezu äußernd, wußte ſie dennoch, daß man ihren Ausſprüchen lauſchte; und Niemand mehr als ihr Gatte.

Es konnte nicht unbemerkt bleiben, daß Varnhagen ſeine Frau, ſelbſt wenn er ihr entfernt ſtand, beobachtete, und wenn in ihrer Umgebung Lachen oder Zuſtimmung laut wurden, er ſich näher zu bringen wußte und zu fragen: „Was hat ſie da geſagt?“ Der künftige Referent ihrer Ausſprüche war ſehr erkennbar. So umgab das Ehepaar doch eine gewiſſe Prätenſion, die für Felix ſehr unbehaglich war. Er hat die berühmten Frauen nie leiden können: die immer wie auf dem Dreifuß ſäßen und deren Orakelſprüche umhergetragen würden; auch für Bettina konnte er ſpäter keine Sympathie gewinnen. Eine andere vielgenannte Frau des Mendelsſohn'ſchen Kreiſes, die Hofräthin Herz, verehrte er dagegen um ihrer aufopfernd thätigen Bildungsförderung junger Mädchen willen.

Noch ein Stimmführer im Geſellſchaftskreiſe war der Profeſſor Gans, mit ſeiner lauten, breiten Sprache das Geſpräch — beſonders das politiſche — dominirend. Aber daß er dabei ſo unbefangen in ſeiner Manierloſigkeit, daß er ſo gerade und richtigen Sinnes und ſo wackeren und warmen Herzens war, machte ihn Felix ſehr lieb. Bald wurde auch Steffens mit ſeinen Damen im Hauſe heimiſch, und ſein redlicher, geſprächiger Eifer unterhielt und hob die Unterhaltung. Unter den auf kürzere Zeit erſcheinenden Fremden waren mir der ſinnige ſchwediſche Componiſt Lindblad, der ruheloſe Holtei und der falſtaffdicke und doch zierliche Schall, auch Heinrich Heine merkwürdig, deſſen ſchläfrig blaſirte Manier wenig gefiel. Als der Enthuſiasmus für Jean Paul bei den Kindern des Hauſes ſich äußerte, ſagte er gedehnt: „Was iſt Jean Paul! Hat das Meer nicht geſehen.*)“ Fanny in glücklicher Schlagfertigkeit replicirte: „Freilich, er hatte keinen Onkel Salomo*), der ihm das Reiſegeld dazu gegeben hätte“.

---

*) Heine's „Meerbilder“ waren gerade erſchienen.

Den Mittelpunkt dieſes vielfach bewegten Kreiſes bildete Felix' Mutter mit ſeltener Geſchicklichkeit. Scheinbar ohne Einmiſchung verſtand ſie Jeden in verbindlicher Weiſe anzuregen und gewähren zu laſſen, bis eine Lenkung des Geſpräches oder ſeine Dämpfung nothwendig wurde und es galt, daſſelbe mit Gewandtheit in neuen Fluß zu bringen. Dieſe ſeltene Kunſt, den belebenden Mittelpunkt der Geſellſchaft abzugeben, hatte Felix' Mutter wohl in Paris gelernt. Was mußte die geſellſchaftliche Atmoſphäre von ſo viel Geiſt und Tact auf eine feine Natur wie Felix wirken!

Aber die Geſelligkeit des Hauſes gewann außer an den Sonntagsmuſiken noch einen weiteren bildenden Ernſt. Felix begann im Winter 1827 an einem Abend der Woche, gewöhnlich des Sonnabends, einen kleinen zuverläſſigen Chor zu verſammeln und ſeltene Muſik zu üben. Bald legte er uns ſeine verehrte Matthäus-Paſſion vor.

Nun ging uns eine neue Welt der Muſik auf, als ein Stück nach dem andern uns gründlich klar wurde.

---

*) Der reiche Salomon Heine ſubvenirte den Neffen reichlich.

Das curſoriſche Durchnehmen von Bruchſtücken in Zelters Freitagsmuſik hatte das nicht bewirken können. Daß das Abſingen des Evangeliums von verſchiedenen Perſonen den Kern des Werkes abgab, frappirte uns ungemein, es war ja vergeſſen, wie alt dieſer kirchliche Gebrauch war. Die dramatiſche Behandlung, welche dadurch entſtand, die erſchütternde Gewalt der einſchlagenden Chöre, vor Allem die wunderbare Declamation der Partie des Jeſus, die mir eine neue ehrwürdige Bibelſprache war — dies Alles wirkte mit jeder Uebung wachſendes Staunen und Verwundern über die Größe dieſes Werkes. Nicht nur Thereſe, alle mitſingenden Freunde theilten meine Eindrücke, und Felix hatte ſich über Mangel an Eifer nicht zu beklagen. Er nun war in das Werk ſo eingelebt, beherrſchte ſeine Schwierigkeiten mit ſo viel Leichtigkeit, und verſtand es, ſeine Beherrſchung des Stoffes, ſeine lebendige Auffaſſung des Inhaltes ſo geſchickt und beſcheiden auf uns zu übertragen, daß uns natürlich und geläufig wurde, was bis dahin als räthſelhafte muſikaliſche Geheimſprache gegolten hatte.

Je innigere Freude ich an der Entfaltung von Felix' erſtaunlicher Befähigung hatte, um ſo mehr wünſchte ich ihn in der Richtung vordringen zu ſehen, von der ich mir die größte Ausbeute ſeiner ganzen künſtleriſchen Eigenthümlichkeit verſprach, in der dramatiſchen Compoſition. Abgeſchreckt durch den Vorgang mit der „Hochzeit des Camacho", lehnte er jede Anregung mit dem Mangel an geeigneten Gedichten ab; der fehlgeſchlagene Verſuch hatte ihn wähleriſch gemacht für's ganze Leben.

Da ſtieß ich auf verſchiedene deutſchböhmiſche Volksſagen von Hans Heiling, dem Könige der Erdgeiſter, der einen ganzen Hochzeitszug, ſammt dem Prieſter, am ſteilen Egerufer in Steine verwandelt hatte, die man noch heute zeigt. Der Stoff ſchien mir für die Oper ganz beſonders geeignet und ich ging im Winter an einen abermaligen Verſuch: für Felix eine Oper zu machen, die — in Ermangelung eines beſſeren Gedichtes — ſeiner eigenthümlichen Schöpfungskraft, wie er ſie bis jetzt dargethan, Raum ſchaffen könne. Ich ſagte ihm Nichts davon, bis ich zu Anfang des Sommers mit meiner Arbeit fertig war und ſie nicht für mißlungen hielt.

Er war begierig ſie zu kennen, wir verabredeten, daß ich ſie ihm vorleſen und commentiren ſolle, aber er bat, Marx dazu mitbringen zu dürfen. Sie kamen zu mir nach dem Dorfe Pankow, wo ich mit Frau und Kindern ſchon im zweiten Sommer wohnte: in unſerm engen Gärtchen fand die Vorleſung ſtatt. Felix äußerte vielfach lebhaften Antheil, Marx zeigte anſtändige Aufmerkſamkeit, verhielt ſich aber — das merkte ich von vorn herein — innerlich ablehnend. War er doch der Anſicht, daß die Operncompoſition die Gattung ihrer bisherigen Stoffe, „Freiſchütz“ u. ſ. w., gänzlich verlaſſen und ſich bedeutender hiſtoriſcher Vorgänge bemächtigen müſſe. Er ſelbſt war mit großer Vorliebe und mit großen Vorausſagungen mit einer Oper: „Otto's III. Romfahrt und Tod“ beſchäftigt.

Nach der Vorleſung erbat ſich Felix das Gedicht, um es für ſich genauer kennen zu lernen und dann mit mir zu beſprechen.

Der Sommer hatte ihm Beſchäftigung mit Gelegenheitsarbeiten gebracht. Schon im April hatten wir zum Dürerfeſte eine große Cantate von ihm, mit Text von Levezow, in der Singakademie geſungen, ſie machte keinen Eindruck. Im September ſangen wir eine kleine Cantate, mit Text von Rellſtab, zum Naturforſcherfeſte, das Alexander von Humboldt im Auftrage des Königs im Concertſaale des Schauſpielhauſes gab. In dieſer Muſik fiel doch eine Nummer angenehm auf, ein Tenorſolo mit Chor. Gelegenheitsmuſiken waren eben nicht fähig ihn anzuregen, er beſeitigte ſie nur mit ſeiner raſchen Mache und großen Formengewandtheit, ſie gehören nicht zu ſeinen eigentlichen Arbeiten.

Von „Hans Heiling“ hatte Felix zu ſprechen vermieden; als wir im Herbſte einmal, auf ſeinem Zimmer im Entreſol des Seitengebäudes, vertraulich ſchwatzten, fragte ich ihn um ſeinen Beſchluß über die Oper und er bekannte mir: er könne ſich für das Gedicht und ſeinen Gegenſtand nicht erwärmen, und vermöge er das nicht, ſo werde gewiß aus der Arbeit nicht, was daraus werden ſolle. Er wollte eine Aehnlichkeit des Stoffes mit dem „Freiſchütz" finden — das hatte ihm Marx eingeredet — und meinte: man ſolle doch wohl dieſen Ton nicht ſobald wieder anſchlagen. Darüber disputirten wir denn ausführlich. Ich vertheidigte die Volksſagen als die geeignetſten Opernſtoffe, weil das Gebiet des Wunderbaren und Unheimlichen weſentlich muſikaliſch, und verwarf dagegen die geſchichtlichen Stoffe, weil die Hiſtorie gar nicht muſikaliſch ſei. Felix ließ ſich nicht auf eine Vertheidigung des Marx'ſchen Standpunktes ein, er gab auch zu, daß die Sage für die Oper geeignet ſei, aber Heiling gefiel ihm eben nicht, er fand die Geſtalt unſympathiſch, meine Verſe ſprachen ihn nicht an und er kam dann ausführlich auf die allgemeine Erörterung zurück: daß der Glaube an den Gegenſtand das unumſtößliche Erforderniß zu einer künſtleriſchen Arbeit und daß es ein Vergehen an der Kunſt und darum an ſeinen Mitmenſchen ſei, wenn man ohne Ueberzeugung an eine Arbeit gehe.

Er ſagte ungefähr das, was er mir im Juli

1831 aus Venedig ſchrieb, ein ideales, ſchönes Glaubensbekenntniß, bei dem man aber in der Lebenspraxis möglicherweiſe zu Nichts kommt; er ſollte es erfahren.

Mir wurde durch die Ablehnung des „Heiling“ die Freude verdorben, Felix in der Operncompoſition zu fördern, wie ich es mir ſchon ſo ausführlich ausgedacht, meine Arbeit war vergebens, denn ſie einem andern Muſiker anzubieten, kam mir nicht in den Sinn, dennoch war ich auch noch jung genug, daß Felix' Idealismus mir in dieſen Stunden des wärmſten Geſpräches ſo ſehr gefiel, unſere Gemüther und Ueberzeugungen ſich in den höchſten Dingen ſo vertraut begegneten, daß ich mit meinem verſchmähten Gedichte in der Taſche, aber das brüderliche Du auf den Lippen, als Herzensfreund von dem prächtigen Jünglinge ſchied.

Von nun an wurde ich ſeines ganzen Vertrauens, ſeiner ganzen Zuneigung theilhaftig, die bei ihm erfinderiſch in Zärtlichkeiten, wie die Liebe, war. So hatte er in ſeiner Verehrung für Jean Paul ſich manche Worte und Redeweiſen aus deſſen Schriften angeeignet; als wir nun einmal unſer Entzücken über die Freundſchaft Leibgeber's und Siebenkäs' und über die Unſcheinbarkeit ihrer Aeußerung ausgetauſcht hatten, welche ſie, ſelbſt wenn ſie ſich im Himmel wiederſähen, nichts Anderes würde ſagen laſſen als „Guten Tag Leibgeber!“ „Guten Tag Siebenkäs!“ da bewillkommnete er mich ſeitdem lange Zeit mit den Worten: „Guten Tag Leibgeber!“, worauf ich denn getreulich nach dem Jean Paul'ſchen Text antwortete.

Es war ein überaus ſüßes Weſen in ſeiner empfindſamen Freundſchaft, aber ſie äußerte ſich nie in überſchwänglichen Ausdrücken, ſondern mehr humoriſtiſch, ſelbſt ſpaßhaft. Wenn ich zum Beiſpiel Etwas geſagt oder gethan hatte, was ihm gefiel, oder durch meinen Geſang ihm genuggethan, ſo pflegte er mit der Hand leiſe über mein Haar zu ſtreichen und, mich liebreich anſehend, mit einem unbeſchreiblich gehaltvollen Ton, ſanft gedehnt, meinen Namen berliniſch „Edeward!“ auszuſprechen. In ſolchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit, Zuſtimmung, Achtung und Freude an der Zugehörigkeit.

In dieſe Zeit fällt die Compoſition ſeines zweiten Charakterſtückes „Meeresſtille und glückliche Fahrt“, das bei ſeinen Anhängern faſt ebenſo große Senſation, als „Der Sommernachtstraum“ hervorbrachte. War in dieſem die frappante Auffaſſung und Darſtellung eines vollendeten Gedichtes zu bewundern, ſo war es in jenem die ſelbſtändige Erfindungskraft für den Eindruck, den Naturerſcheinungen auf uns machen.

Die Orcheſteraufführungen des Werkes im Gartenſaale waren wirklich Feſte für uns, das Violoncellſolo in der „glücklichen Fahrt“ wurde zum Begrüßungsſignal unter den jüngeren Freunden.

Indeſſen nahmen unſere Geſangsübungen der Bach'ſchen Paſſion weiteren Fortgang und ſteigerten unſer Aller Begeiſterung dafür aufs Aeußerſte.

Immer heißer wurde in mir das Verlangen, den Jeſus öffentlich zu ſingen, immer lebhafter tauſchten wir die Wünſche aus, daß es möglich ſein möchte, das Wunderwerk zur Aufführung zu bringen. Aber allgemein ſchreckte man auch zurück vor den unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche das Werk an ſich — mit Doppelchor und Doppelorcheſter — dem Studium in den Weg legen würde, und vor denen, welche die Umſtändlichkeit der Singakademie und die abgeſchloſſene, unförderliche Haltung Zelters drohten. Schließlich wurde es ſehr in Frage geſtellt: ob das Publicum auf ein ſo weltfremdes Werk eingehen werde? Man hatte wohl in geiſtlichen Concerten hie und da ein kurzes Stück von Sebaſtian Bach der Merkwürdigkeit wegen hingenommen, nur die wenigen Kenner hatten Freude daran gehabt, jetzt aber ſollte man einen ganzen Abend Nichts als Sebaſtian Bach hören, der nur als unmelodiſch, berechnend, trocken und unverſtändlich im Publicum bekannt war? Das würde als eine unverſchämte Zumuthung erſcheinen.

Felix' Eltern ſelbſt, die doch gern das Problem einer Aufführung der Paſſion durch ihren Sohn gelöſt geſehen hätten, vermochten nicht ſich dieſen Bedenken zu verſchließen, Marx äußerte ſich zweifelhaft und die alten Akademiſtinnen ſchüttelten die Köpfe. Felix hielt die Aufführung für ſo unmöglich, daß er auf mein und der muthvolleren Freunde Baur, Schubring, Kugler Andringen nur mit Scherz und Ironie antwortete. Er erbot ſich zu einer Aufführung Knarre und Waldteufel*) zu ſpielen, ſtellte alle Stadien, welche die Unternehmung zu durchlaufen hätte, im lächerlichſten Lichte dar, und ſich ſelbſt zumal, wenn er, ohne das größte amtliche Anſehen, wagen wolle, das muſikaliſche Herkommen in Berlin aus den Angeln zu heben.

So hoffnungslos ſtand es um die Auferſtehung der ſeit hundert Jahren begrabenen Paſſionsmuſik, ſelbſt bei ihren Bewunderern.

Mir ließ die Sache keine Ruh. Als wir im Januar 1829 eines Abends den ganzen erſten Theil des Werkes geſungen hatten, — Baur dabei den Evangeliſten, Kugler die vornehmſten Bäſſe — und wir mit einem überwältigenden Eindrucke nach Haus gegangen waren, da kam mir in ruheloſer Nacht der Gedanke: auf welchem Wege eine Aufführung durchzuſetzen ſei. Mit Ungeduld erwartete ich den ſpäten Wintertag. Thereſe ſtimmte meinem Plane ermuthigend bei und ſo machte ich mich zu Felix auf.

---

*) Kinderinſtrumente, womit in Berlin der Weihnachtslärm gemacht wird.

Er ſchlief noch. Ich wollte wieder gehen, aber ſein Bruder Paul meinte: es ſei jetzt überhaupt an der Zeit, ihn zu wecken, und begann die Operation. Ich überzeugte mich dabei, daß Felix mir nicht zu viel von ſeinem todtenähnlichen Schlafe geſagt hatte. Paul faßte ihn unter den Armen um den Leib und richtete ihn auf, rufend: „Felix, wach auf, es iſt acht Uhr!“ Er ſchüttelte ihm den Oberkörper, aber es dauerte lange, bis Felix traumſelig ſprach: „Ach, laß doch — ich hab's immer geſagt — es iſt lauter Dudelei!“ Sein Bruder aber ließ nicht nach mit Rütteln und Anrufen, bis er den endlich Ermunterten wieder auf's Kiſſen niederlaſſen konnte. Nun ſchlug Felix die Augen hell auf, und mich am Bett erblickend, rief er mit ſeinem freundlichen Ton: „I Eduard, wo kommſt du her?“ Ich ſagte ihm nun, daß ich Etwas mit ihm zu reden habe, Paul führte mich in das niedere Arbeitszimmer, wo auf dem großen weißen Schreibtiſche Felix' Morgenbrod und auf dem Ofen ſein Kaffee wartete.

Als er erſchien, hieß ich ihn an ſein Frühſtück gehen und eifrig eſſen, damit er mich nicht zu oft unterbreche. Er ging mit gutem Humor und noch beſſerem Appetit darauf ein und ich erklärte ihm nun rund heraus, ich hätte in dieſer Nacht beſchloſſen, die Paſſion müſſe in den nächſten Monaten, noch vor ſeiner beabſichtigten Reiſe nach England, in der Singakademie aufgeführt werden.

Er lachte. „Wer dirigirt ſie denn?“

„„Du!““

„Den Teufel auch! Unterſtützen will ich die Muſik mit —“

„„Komm mir nicht wieder mit Deinem Waldteufel! Die Sache iſt jetzt außer allem Spaß und gründlich überlegt.““

„Potz Wetter, Du wirſt feierlich. Nun laß einmal hören.“

Nun ſtellte ich ihm die Folgerung auf: wir hätten die Matthäus-Paſſion als das größte und wichtigſte deutſche Muſikwerk erkannt, folglich dürften wir auch nicht ruhen, bis daſſelbe wieder zu lebendiger Wirkung gekommen ſei und wieder die Gemüther erbaue. Da mir Felix dieſe Aufſtellungen nicht hatte widerlegen können, ſo durfte ich die Summe ziehen: „„Die Aufführung kann zur Zeit Niemand als Du mit überzeugendem Erfolge unternehmen, folglich mußt Du es thun““.

„Wenn ich's durchſetzen könnte, ja!"

Nun eröffnete ich ihm, daß, wenn er ſelbſt die Veranſtaltung wirklich nicht durchzuſetzen vermöge, ich mir Folgendes ausgedacht: Es ſei ihm bekannt, daß die Singakademie ſowohl als Zelter ſelbſt ſich mir, für meine beinahe zehnjährige Mitwirkung bei allen ihren Concerten, verpflichtet erachteten, ich würde alſo einen Gegendienſt von Beiden verlangen dürfen und der ſollte die Ueberlaſſung des Saales und die Erlaubniß und Befürwortung einer Einladung der Singakademie zur Mitwirkung bei der Paſſionsaufführung ſein.

Felix vermochte nicht zu läugnen, daß man mir Beides nicht verweigern werde. Ich ſetzte ihm alſo weiter auseinander, daß, wenn er meine Genoſſenſchaft nicht verſchmähen und als dirigirender Mitunternehmer auftreten wolle, auch der muſikaliſche Credit des Unternehmens geſichert ſei, und wenn wir ſchließlich deſſen Geldgewinn für irgend einen wohlthätigen Zweck beſtimmten, ſo würde die Sache nach allen Seiten hin gedeckt ſein. So ſchloß ich denn: „Ich biete Dir alſo hiermit dies anſtändige Compagniegeſchäft, übernehme dabei alle geſchäftlichen Beſorgungen und ſinge den Jeſus, Du aber dirigirſt das vergeſſene Wunderwerk wieder in die offene Welt hinaus".

Felix war gedankenvoll, dann ſagte er: „„Was mir am meiſten an Deinem Vorſchlage gefällt, iſt, daß wir die Sache mit einander machen ſollen, das iſt hübſch. Aber glaube mir, wir würden zunächſt an Zelters Widerſpruche ſcheitern. Er hält die Aufführung der Paſſion für unmöglich, weil er und Andere ſie bisher nicht unternehmen mochten“.

Ich ſetzte beſſere Hoffnung auf Zelters tüchtige Natur und auf die ſtarke Gemüthſeite ſeines bärbeißigen Charakters, für den ſchlimmſten Fall aber war ich entſchloſſen, ſelbſt gegen Zelters Widerſpruch die Sache bei der Vorſteherſchaft der Singakademie anzubringen und ihn zur Nachgiebigkeit zu nöthigen. Gegen ſolche extreme Schritte hatte Felix die ſtärkſte Abneigung, hielt ſie für pietätswidrig; ich überredete ihn, daß ſie nicht nöthig ſein würden, und ſo willigte er, nach langem Hin- und Herdebattiren, ein ſich dem Unternehmen nicht zu entziehen.

Die Eltern und Fanny ſtimmten meinem Plane bei, den ſie als den einzigen erfolgverheißenden anſahen. Es mußte ſie freuen, wenn Felix, vor ſeinem Ausfluge in die Welt, noch eine große und denkwürdige Aufgabe löſte. Der Vater hegte zwar noch Beſorgniß vor Zelters Widerſtande, ich aber war guten Muthes.

Felix, nun mit der Sache ſehr beſchäftigt, dachte ſich noch ein kluges Verfahren aus, um ſich und das Unternehmen nicht zu compromittiren. Die Chorübungen ſollten mit der etwas vermehrten Mitgliederzahl des häuslichen Kreiſes im kleinen Akademieſaale, ohne angekündigten weiteren Zweck, fortgeſetzt werden, dieſer Chor ſollte ſich aus Mitgliedern der Singakademie nach Luſt und Neigung, auch Neugier, allmälig vermehren, dadurch gewönne er einen ſichern Kern und vermöge — wenn Alles gut gehe — die Maſſe mit ſich zu ziehen. Für den Fall aber, daß das Studium keinen Erfolg verſpreche oder andere Hinderungen ſich fänden, könne die Sache aufgegeben werden, bevor die Abſicht einer Aufführung ausgeſprochen werden.

So vorbereitet rückten wir dem alten Zelter auf's Zimmer, im Erdgeſchoß der Singakademie. Vor der Thür ſagte Felix mir noch: „Du, wenn er aber grob wird, geh' ich fort; ich darf mich mit ihm nicht kabbeln". — „Grob wird er ganz gewiß", antwortete ich, „aber das Kabbeln übernehme ich."

Wir klopften an. Die rauhe Stimme des Meiſters rief uns laut hinein. Wir trafen den alten Rieſen im dichten Tabaksqualm, mit der langen Pfeife im Munde an ſeinem alten Flügel, mit doppelter Claviatur, ſitzend. Die Schwanenfeder, mit der er zu ſchreiben pflegte, hatte er in der Hand, ein Notenblatt vor ſich. Er trug ſeine ſandfarbene kurze Pikeſche, Unterbeinkleider, die, unterm Knie gebunden, noch auf kurze Hoſen berechnet waren, derbe wollene Strümpfe und geſtickte Schuhe. Den Kopf, mit den zurückgeſtrichenen weißen Haaren, hatte er gehoben, das Geſicht mit ſeinen derben, bürgerlichen und doch bedeutenden Zügen hatte er nach der Thür uns zugewendet, und als er uns durch ſeine Brille erkannt, rief er freundlich in ſeiner breiten Weiſe: „J, ſieh' da! ſchon ſo früh zwei ſo ſchöne junge Leute! Nun was verſchafft mir denn die Ehre? Hier, Platz genommen!“

Er führte uns zu einem Winkel des Zimmers, wo er auf einem ſchlichten Sopha niederſaß; wir holten uns Stühle.

Nun begann ich meinen wohlüberlegten Vortrag von der Bewunderung des Bach'ſchen Werkes, das wir in ſeinen Freitagsmuſiken zuerſt kennen gelernt, dann im Mendelsſohn'ſchen Hauſe weiter ſtudirt hätten, und daß wir jetzt der dringenden inneren und äußeren Aufforderung nachgeben möchten, einen Verſuch zu machen: das Meiſterwerk der Oeffentlichkeit zurückzugeben und — wenn er es erlauben und unterſtützen wolle — mit Hülfe der Singakademie eine Aufführung zu veranſtalten.

„Ja“, ſagte er gedehnt und reckte dabei das Kinn in die Höhe, wie er zu thun pflegte, wenn er Etwas mit großem Nachdruck beſprach, „wenn das ſo zu machen wäre! Dazu gehört mehr, als wir heut' zu

Tage zu bieten haben.“ Nun verbreitete er ſich über die Forderungen und Schwierigkeiten des Werkes, daß man für dieſe Chöre eine Thomasſchule brauche, und eine, wie ſie damals beſchaffen geweſen, als Sebaſtian Bach ihr Cantor war; daß auch ein Doppelorcheſter nothwendig ſei und daß die Violinſpieler von heut zu Tage dieſe Muſik gar nicht mehr zu tractiren verſtänden. Das Alles ſei ſchon lange und vielfach bedacht und erwogen worden, und wenn ſich die Schwierigkeiten ſo bald hätten aus dem Wege räumen laſſen, ſo wären ſchon längſt alle vier Paſſionsmuſiken von Bach aufgeführt.

Er war warm geworden, ſtand auf, legte die Pfeiſe weg und ſchritt durch's Zimmer. Wir waren auch aufgeſtanden, Felix zupfte mich am Rock, er gab die Sache ſchon verloren.

Ich erwiderte nun, daß wir, namentlich Felix, dieſe Schwierigkeiten ſehr hoch anſchlügen, daß wir aber den Muth hätten, ſie nicht für unüberwindlich zu halten. Die Singakademie ſei durch ihn ſchon mit Sebaſtian Bach bekannt, er habe den Chor ſo vortrefflich geſchult, daß derſelbe jeder Schwierigkeit gewachſen ſei; Felix habe durch ihn das Werk kennen gelernt, verdanke ihm auch die Anweiſungen für ſeine Direction, ich brenne vor Verlangen, die Partie des Jeſus öffentlich vorzutragen, wir dürften hoffen, daß derſelbe Enthuſiasmus, welcher uns bewege, bald alle Mitwirkenden ergreifen und das Unternehmen gelingen laſſen werde.

Zelter war immer ärgerlicher geworden. Er hatte hie und da Aeußerungen des Zweifels und der Geringſchätzung eingeworfen, bei denen Felix mich wieder am Rock gezupft, dann ſich allmälig der Thür genähert hatte; jetzt platzte der alte Herr los: „Das ſoll man nun geduldig anhören! Haben ſich's ganz andere Leute müſſen vergehen laſſen dieſe Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun ſo ein Paar Rotznaſen daher, denen alles das Kinderſpiel iſt“.

Dieſen Berliner Kernſchuß hatte er mit äußerſter Energie abgefeuert, ich hatte Mühe, das Lachen zu verbeißen. Hatte Zelter doch einen Freibrief für alle Grobheit, und für Chriſti Paſſion von Sebaſtian Bach und von unſerm alten Lehrer konnten wir uns wohl noch mehr gefallen laſſen.

Ich ſah mich nach Felix um, der ſtand an der Thür, den Griff in der Hand und winkte mir mit etwas blaſſem und verletztem Geſicht zu: daß wir gehen ſollten; ich bedeutete ihm, daß wir bleiben müßten und fing getroſt wieder an zu argumentiren: daß, wenn wir auch jung, wir doch wohl nicht mehr ſo ganz unreif wären, da unſer Meiſter uns doch ſchon manche ſchwierige Aufgaben zugemuthet habe: daß gerade der Jugend der Unternehmungsmuth zuſtehe, und zuletzt müſſe es doch wohlthuend für ihn ſein, wenn gerade zwei ſeiner Schüler ſich an dem Höchſten verſuchten, das er ſie kennen gelehrt.

Meine Argumente begannen jetzt ſichtlich zu wirken, die Criſis war überſtanden.

Wir wollten nur den Verſuch machen, fuhr ich fort, ob das Unternehmen ſich durchſetzen laſſe, dies nur möge er erlauben und unterſtützen; gelänge es nicht, ſo könnten wir immer noch, und ohne Schande, davon ablaſſen.

„Wie wollt Ihr denn das machen?“ ſagte er ſtehenbleibend, „Ihr denkt an Nichts. Da iſt zuerſt die Vorſteherſchaft, die conſentiren muß, da ſind gar viele Köpfe und viele Sinne — und Weiberköpfe ſind auch dabei, ja! — die bringt Ihr nicht ſo leicht unter einen Hut.“

Ich entgegnete ihm: die Vorſteher ſeien mir freundlich geſinnt, die tonangebenden Vorſteherinnen, als Mitſingende bei den Uebungen im Mendelsſohnſchen Hauſe, ſchon gewonnen, ich hoffte die Bewilligung des Saales und der Mitwirkung der Mitglieder wohl zu erlangen.

„Ja die Mitglieder!“ rief Zelter, „da fängt der Jammer erſt an. Heute kommen ihrer zehn zur Probe und morgen bleiben zwanzig davon weg, ja!“

Wir konnten von Herzen über dieſen Witz lachen, denn er zeigte uns, daß unſere Partie gewonnen war. Felix ſetzte dem alten Herrn nun ſeinen Plan mit den Vorübungen im kleinen Saale auseinander, ſprach ihm von der Zuſammenſetzung des Orcheſters, das Eduard Rietz führen ſollte, und da Zelter ſchließlich keine praktiſchen Bedenken mehr vorbringen konnte, ſo ſagte er: „Na, ich will Euch nicht entgegen ſein — auch zum Guten ſprechen, wo es Noth thut. Geht denn in Gottes Namen daran, wir werden ja ſehen, was draus wird“.

So ſchieden wir dankbar und als gute Freunde von unſerm alten, wackren Bären.

„Wir ſind durch!“ ſagte ich auf der Hausflur. „Aber höre“, erwiderte Felix, „Du biſt eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjeſuit.“ — „Alles zur höheren Ehre Gottes und Sebaſtian Bach's“ entgegnete ich und wir jubelten draußen in die Winterluft hinaus, nun der wichtigſte Schritt gelungen.

Alles Andere machte ſich nun leicht, die Schwierigkeiten verſchwanden wie Geſpenſter, denen man zu Leibe rückt. Die Vorſteherſchaft willigte unbedenklich in alle unſere Wünſche; die erſte Chorübung im kleinen Saale hatte ſchon doppelt ſo viele Theilnehmer als im Mendelsſohn'ſchen Hauſe und ſie wuchſen von einer Uebung zur andern dergeſtalt, daß der Copiſt nicht hinlängliche Stimmen ſchaffen konnte, wir auch ſchon nach der fünften Uebung in den großen Saal gehen mußten. Man darf hierbei nicht vergeſſen, daß die große Zahl der Akademiemitglieder, welche, gelockt von dem merkwürdigen Unternehmen, zu dieſen erſten Uebungen kamen, nach Zelters Vorausſage alle nicht wiedergekommen wären, wenn es nicht gelang, ſie gleich bei der erſten Zuſammenkunft zu gewinnen und zu feſſeln.

Darum nahm Felix ſofort — und wiederholte das in den erſten Vorübungen — nicht vereinzelte Stücke, etwa die leichten zuerſt, ſondern eine beſtimmte Gruppe der Compoſition zum Studienobjecte, übte die Chöre ſogleich mit unerbittlicher Genauigkeit bis zu ihrem vollen Ausdruck und gab dadurch den Singenden einen ganz vollſtändigen Eindruck von der Beſonderheit des Werkes. Seine Erklärungen und Anweiſungen waren präcis, kurz und ebenſo übergewichtig als jugendlich beſcheiden vorgebracht.

Mehrere Male ſaßen wir indeſſen Beide beiſammen, die Abkürzung der Partitur für die Aufführung zu überlegen. Es konnte nicht darauf ankommen, das Werk, das doch auch durch den Geſchmack ſeiner Zeit vielfach beeinflußt war, in ſeiner Vollſtändigkeit vorzuführen, ſondern den Eindruck ſeiner Vorzüglichkeit zuſammenzuhalten. Die Mehrzahl der Arien mußten weggelaſſen, von andern konnten nur die Einleitungen, die ſogenannten Accompagnements, erhalten werden; auch vom Evangelium mußte fortbleiben, was nicht zur Paſſionserzählung gehört. Oft genug waren wir zwieſpältiger Anſicht, denn es galt eine Gewiſſensaufgabe; aber was wir ſchließlich feſtgeſtellt, ſcheint doch das Rechte geweſen zu ſein, da es ſpäterhin bei den meiſten Aufführungen angenommen werden.

Es wurde nun Zeit, die Soloſänger einzuladen. Wir beſchloſſen vereint die Runde zu machen und Felix war kindiſch genug zu verlangen, daß wir dazu ganz gleich gekleidet ſein ſollten. Blauer Rock, weiße Weſte, ſchwarzes Halstuch, ſchwarze Pantalons, und dazu hellgelbe Handſchuhe von Wildleder, die damals gebräuchlich waren*). In dieſer Paſſionsuniform gingen wir denn — nachdem uns Thereſe, der die Sache ſehr feierlich war, eine Feſtchocolade gegeben, die Felix liebte — ſehr vergnügt unſeres Weges. Wir beſprachen den wunderlichen Zufall, daß gerade hundert Jahre ſeit der letzten Leipziger Aufführung vergangen ſein mußten, bis dieſe Paſſion wieder an's Licht komme, „und“ rief Felix übermüthig, mitten auf dem Opernplatze ſtehen bleibend, „daß es ein Komödiant und ein Judenjunge ſein müſſen, die den Leuten die größte chriſtliche Muſik wiederbringen!“

---

*) Unter welch ſtrenger Controle der zwanzigjährige Jüngling noch ſtand, erfuhr ich hierbei. Ich hatte, weil ſein Taſchengeld vorzeitig ausgegangen war, ihm den Thaler zum Ankauf der Handſchuhe geliehen, ſeine Mutter machte mir das zum Vorwurf: man müſſe die ſchlechte Oekonomie junger Leute nicht unterſtützen.

Felix vermied ſonſt entſchieden ſeiner Abſtammung zu gedenken, hier riß ihn das Frappante der Bemerkung und die fröhliche Stimmung hin.

„Du führſt das Wort und ich mache nur die Reverenzen dazu“, ſagte Felix vor der erſten Thür, wo wir anſprachen; wir hatten Beides wenig nöthig, die vier erſten Talente unſerer Oper waren zur Mitwirkung ganz bereit. Ihr Hinzutreten zu den Proben, die Vollendung, die das Werk nun gewann, gab den Studien neues Intereſſe. Muſiker und Kenner drängten ſich zu den Proben, um die Compoſition genauer verſtehen zu lernen. Man ſtaunte, nicht ſowohl über die Großartigkeit des Baues, ſondern mehr über die Fülle der Melodien, über den reichen Ausdruck der Empfindung, der Leidenſchaft, über die eigenthümliche Declamation und über die Wucht der dramatiſchen Wirkungen. Von Alledem hatte man ja dem alten Bach Nichts zugetraut.

Aber was Felix gethan hat, dieſe Eigenſchaften des Werkes an's Licht zu kehren, ſeinen Wunderbau in ſeiner ganzen Pracht erkennen zu laſſen, das iſt ebenſo denkwürdig, als die ganze folgenreiche Unternehmung. Die Genialität der Auffaſſung, mit der er ſich des Werkes bemächtigt und zum heiligſten Eigenthum gemacht, das war nur die Hälfte ſeines Verdienſtes. Mit welcher Geſchicklichkeit, Energie, Ausdauer und kluger Berechnung ſeiner Mittel er das antiquirte Werk wieder modern, anſchaulich und lebendig gemacht hat, das muß man miterlebt haben, um den zwanzigjährigen Jüngling danach in der Bedeutung ſeiner Fähigkeiten und ihrer frühen Reife zu ſchätzen. Er hat in ſeinem ganzen Leben kein Meiſterſtück der Direction geliefert, als dieſes erſte und vielleicht ſchwierigſte.

Die großen Proben waren durch Zelters autoritätverleihende Gegenwart gehoben, aber ſo lange das Orcheſter nicht dabei war, hatte Felix mit der ganzen Arbeit der Direction und der Flügelbegleitung fertig zu werden, was bei den ſo vielfach raſch einſchlagenden Chorſätzen von verſchiedenen Rhythmen überaus ſchwierig war, wobei denn das Kunſtſtück durchgeführt werden mußte, mit der linken Hand die ganze Begleitung zu erzwingen, während die rechte den Tactſtock ſchwang.

Als das Orcheſter hinzutrat, ließ Felix — weil das damalige Concertdecorum dem Dirigenten noch nicht erlaubte, die Rückenſtellung gegen das Publicum einzunehmen, die ihm im Opernorcheſter immer erlaubt war — den Flügel in die Quere, zwiſchen die beiden

Chöre, ſtellen, wodurch er freilich den erſten im Rücken hatte, aber doch den zweiten und das Orcheſter im Auge. Dieſes beſtand größtentheils aus Dilettanten des philharmoniſchen Vereines, nur die Führer der Streichinſtrumente und die Bläſer gehörten der königl. Kapelle an. Die letzteren waren auf der Höhe der amphitheatraliſchen Aufſtellung durch die drei geöffneten Thüren bis in den kleinen Saal hinausgerückt. Eduard Rietz war der Anker, der dieſer ſchwankenden Körperſchaft feſten Grund verlieh.

Dieſe ſchwierige Situation beherrſchte der Neuling Felix mit einer Ruhe und Sicherheit, als ob er ſchon zehn Muſikfeſte dirigirt hätte. Die feine und anſpruchsloſe Weiſe, in welcher er durch Miene, Kopf- und Handbewegung an die verabredeten Schattirungen des Vortrages erinnerte und ihn ſo mit leiſer Gewalt beherrſchte; die gelaſſene Sicherheit, mit welcher er bei Generalproben und Aufführung, ſobald große Stücke von gleichmäßiger Bewegung ganz im Zuge waren, kaum merklich nickend, als wollte er ſagen: „Nun geht es gut und ohne mich“, den Tactſtock ſinken ließ und mit der verklärten Miene zuhörte, die ihn beim Muſiciren ſeltſam verſchönte, gelegentlich mir mit den Augen zuwinkend, bis er wieder vorausempfand, daß es nöthig ſei den Tactſtock zu gebrauchen — alles Das war ſo bewunderungs- als liebenswürdig.

Wir hatten oft über muſikaliſche Direction disputirt. Mich ſtörte — und ſtört mich heute noch — das unausgeſetzte, nothwendig mechaniſch werdende Tactiren der Dirigenten. Die Muſikſtücke werden damit förmlich durchgefuchtelt. Ich hielt es immer für angemeſſen, nur da zu tactiren, wo ſchwierige Stellen oder zu fürchtende Schwankungen der Ausführung es nöthig machen. Die Aufgabe aller Direction iſt doch wohl: ſich möglichſt vergeſſen zu machen. Felix nahm ſich vor, mir zu zeigen, wie weit man darin gehen dürfe, und er zeigte es bei der Paſſionsaufführung in der vollendetſten Weiſe.

Ich erinnere mich deſſen mit um ſo mehr Befriedigung, als man in neuerer Zeit das merkwürdige Hantiren des Dirigenten zu einem Hauptreiz von Muſikaufführungen gemacht hat.

Zu dem bahnbrechenden Einfluß, den Sebaſtian **Bach** auf die Muſik der Neuzeit durch die Paſſion gewinnen ſollte, gehörte es allerdings, daß die erſte Wiederaufführung ſo vollkommen gelang, als dies am 11. März 1829 geſchah; ſie iſt um deswillen denkwürdig. Die Singakademie leiſtete mit dieſen Chören das Trefflichſte, was ſie je vermocht, und wer den Stimmklang dieſer 3 bis 400 hochgebildeten Dilettanten gehört hat, wer es erfahren hat, zu welch wirklich andächtigem Eifer bedeutende Muſik ſie hinreißen konnte, der wird begreifen, daß hier unter vollendeter Führung das Vollendete geleiſtet wurde.

Stümer ſang den Evangeliſten mit der wohlthuendſten Correctheit, ganz im Tone des Erzählers, ohne ſich im Empfindungsausdruck des zweiten Theiles den unmittelbar redenden dramatiſchen Geſtalten gleichzuſtellen. Auch die Arie: „Ich will bei meinem Jeſu wachen“ hatte er übernommen, da ſie zu hoch für Bader lag, der in ſeiner anſpruchsloſen Willigkeit: mitzuhelfen, den Petrus und Pilatus ſang. Die Damen brachten ihre rührenden Stücke zu voller Wirkung, die gewinnende Stimme der Milder zumal das Accompagnement „Du lieber Heiland Du“, der vollquellende Ton des Fräulein von Schätzel die Arie „Erbarme Dich mein Gott!“, von Eduard Rietz mit ſeinem großen vollen Ton im ſtylvollen Ausdruck begleitet; ein Bußgeſang ohne Gleichen.

Ich meines Theils war mir bewußt, daß der Eindruck, den der Vortrag des Jeſus hervorbringt, weſentlich über den Eindruck des ganzen Werkes entſcheidet; auch hier ſind alle Dinge zu ihm geſchaffen. Mir galt es die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte, daß die Partie gut in meiner Stimme lag, daß ich ſie lange mit Felix und zu ſeiner vollen Befriedigung ſtudirt hatte, und ſo konnte ich, getragen von dem Total der Aufführung, aus voller Seele ſinge nund fühlte, daß die andächtigen Schauer, die mich bei den eindringlichſten Stellen durchrieſelten, auch durch die todtenſtillen Zuhörer wehten.

Nie habe ich eine heiligere Weihe auf einer Verſammlung ruhen gefühlt, als an dieſem Abend auf Muſicirenden und Zuhörern.

Der Vorgang machte zunächſt in dem Bildungskreiſe Berlins eine ganz außerordentliche Senſation. Man fühlte die epochemachende Conſequenz dieſes Wiederauflebens der populairen Wirkung eines halb vergeſſenen Genies. Wir mußten eine zweite Aufführung am 21. März veranſtalten, die überfüllt war, wie die erſte*). Zelter wiederholte ſie, nach Felix' Abreiſe, am Charfreitage den 17. April, anſtatt des gewohnten Graun'ſchen „Tod Jeſu“.

Wie der Eindruck dieſer Aufführungen bald ähnliche in andern Städten hervorgerufen, wie man ſich an andern Paſſionsmuſiken von Bach, beſonders an der nach dem Evangeliſten Johannes, verſucht, dann die Aufmerkſamkeit auf die Inſtrumentalmuſik des alten Meiſters gewendet, ſie herausgegeben, zu Concert-Bravourſtücken gemacht u. ſ. w., das Alles iſt der heutigen Muſikwelt bekannt, ſie ſollte aber nie vergeſſen, daß dieſer neue Bachcultus vom 11. März 1829 datirt und daß Felix Mendelsſohn es war, welcher den größten und tiefſinnigſten Componiſten wieder in lebendige Wirkung geſetzt hat.

---

*) Die beiden Einnahmen dienten zur Stiftung zweier Nähſchulen für arme Mädchen.

Mir iſt es eine der theuerſten Erinnerungen meines Lebens, daß ich dazu den hartnäckigen Antrieb gegeben.

Nun Felix mit jener guten That in ſeiner Heimath ſein Meiſterſtück gemacht, konnte er getroſten Muthes ſeine erſte engliſche Reiſe antreten, auf welcher er ſeinem Vater erweiſen ſollte, was dieſer als unerläßlich von ihm forderte, daß er, neben Ehre und Beifall, auch ſeinen Lebensunterhalt von ſeiner Muſik beziehen könne.

Zwanzig Lebensjahre hatte Felix nun vollendet, und wie er die feſten Grundlagen ſeiner Berufsrichtung in ſeinen Charaktercompoſitionen und ſeiner Directionsbefähigung gewonnen hatte, ebenſo war ſeine perſönliche Eigenthümlichkeit in ihren weſentlichen Zügen ſchon unveränderlich feſtgeſtellt.

Obſchon ſein mittelgroßer, ſchlanker Körperbau eine außerordentliche Muskelkraft zeigte, als ein rüſtiger Turner, Schwimmer, Fußgänger, Reiter und

Tänzer, ſo war er doch — und das war der Haupt- und Grundzug ſeiner Natur — von ausnehmend zarter Reizbarkeit. Aufregungen konnten ſich bei ihm bis zum Irrereden ſteigern, wovon ihn dann nur ſein feſter, todtenähnlicher Schlaf herſtellte. Den Schlaf hatte ſeine Natur überhaupt als ein Ausgleichungsmittel immer zur Hand, Felix verſicherte mir, daß wenn man ihn, zu beliebiger Zeit, in einem Zimmer wo ein Sopha befindlich, allein und unbeſchäftigt laſſe, er ſofort einſchlafe.

Seinem Gehirne war freilich von früh an Viel zugemuthet worden: Univerſitätsbildung und moderne Welterforderniſſe an neuen Sprachen, Zeichnen u. ſ. w., dazu das Studium der Muſik in dieſem Umfange contrapunktiſcher Bewältigung. Seine Raſchheit im Ueberblick fremder Partituren, ſeine notenmäßige Auffaſſung von Muſikſtücken, die er zum erſten Male hörte, und die ihm deren Bau und Durchführung förmlich durchſichtig machte, ſo daß er ſie zur Stelle nachſpielen konnte; ſein muſikaliſches Gedächtniß, welches das ganze Gebiet der bedeutenden Muſik auswendig ſeinen Clavierfingern zu Gebot ſtellte — alles Dies erregte mir oft die Sorge, ob die Nervenkraft eines Gehirnes ſolche Zumuthungen eine gewöhnliche Lebensdauer lang ertragen könne?

Zudem gönnte er ſich gar kein Ausruhen. Wie ſeine Mutter ihn früh gewöhnt hatte, ſo hielt er es nicht aus unbeſchäftigt zu ſein. Müßig die Zeit zu verplaudern, ließ ihm nicht lange Ruh', er ſah wiederholt nach der Uhr — was man ihm vielfach übelnahm — und wurde erſt ruhig, ſobald irgend Etwas vorgenommen wurde: Muſik, Leſen, Schachſpiel u. ſ. w. Gern hatte er auch beim Geſpräch ein Blatt zur Hand, mit dem Bleiſtift darauf zu fantaſiren.

Seine Perſönlichkeit machte einen gewinnenden Eindruck. Sein Geſicht — obſchon von orientaliſchem Typus — war ſchön zu nennen. Eine hohe, gedankenreiche Stirn, an beiden Schläfen ſtark eingedrückt, ein ausdrucksvolles, großes, dunkles Auge, dem das Senken der Augenlider und das Befloren des Blickes durch die Wimpern immer noch eigen war. Dies konnte aber ſehr Entgegengeſetztes bedeuten, bald Mißtrauen und Unwillen, bald behagliches Hinträumen oder lauſchendes Zuwarten. Die gebogene Naſe war von feiner Form, noch mehr der Mund mit der ſchmalen Ober-, der ſchwellenden Unterlippe, die ſich bei dem leiſen Anſtoßen der Zunge in Ausſprache der Ziſchlaute etwas vorſchob und ſeine Zähne ſelten ſehen ließ. Eine große Beweglichkeit des Mundes verrieth den leiſeſten Stimmungswechſel.

Seine Haltung hatte Etwas von ſeinen Knabenjahren bewahrt, das leiſe Wiegen des Kopfes und Oberkörpers von einer Seite zur andern bei wechſelndem Heben der platt aufgeſetzten Füße. Den Kopf hielt er viel hintenüber gebogen, beſonders beim Clavierſpielen; wenn er irgend einer Kunſtproduction beiwohnte, konnte man aus dem unwillkürlichen Nicken ſeinen Beifall, aus dem Schütteln des Kopfes ſeine Mißbilligung wahrnehmen.

In der Geſellſchaft machte ſein Erſcheinen ſchon jetzt einen bedeutenden Eindruck. Die Blödigkeit, die ihm noch anhaftete, ſollte ſich auf ſeinen Reiſen ganz verlieren, aber auch jetzt ſchon, wenn er verbindlich ſein wollte, war er anmuthig und herzgewinnend, ſein Courmachen bei jungen Damen nicht ohne Wirkung.

In ſeinem Gefühlsleben nahm die Liebe zu ſeiner Familie noch die erſte Stelle ein. Die Pietät für ſeine Eltern war unbegrenzt, ſeine Ehrfurcht für ſeinen Vater hatte den religiös-patriarchaliſchen Zug. Die Liebe zu ſeinen Schweſtern war von der zärtlichſten Vertraulichkeit, was in Beziehung auf ſeinen Bruder jetzt noch der trennende Unterſchied der Jahre hinderte. Seine älteſte Schweſter Fanny ſtand ihm durch ihre eminente muſikaliſche Befähigung ſehr nahe, und ihr trefflicher Charakter, der klare Verſtand, ihr durchaus vernünftiges, aber reiches Gefühlsleben — das nicht Jedem erkennbar war — vermochte in Felix' erregtem Weſen Manches auszugleichen. In ſeine jüngſte Schweſter Rebecca, welche jetzt in die Blüthe jungfräulichen Reizes trat, war Felix faſt verliebt: wie er denn leicht entzündlich war und eben jetzt in den erſten Uebungen zarter Neigung.

Für Freundſchaft war er von Natur beſonders glücklich angelegt; er beſaß zu dieſer Zeit ſchon einen ſeltenen Schatz von vertrauten Freunden, der ſein Leben lang immer anwachſen ſollte. Seine Freundſchaft war von offener Hingebung, von zarter Aufmerkſamkeit, ja von ſüßer Zärtlichkeit; es hatte etwas Beglückendes, von Felix geliebt zu ſein. Aber hier muß geſagt werden, ſeine Liebe war mehr als naturgemäß parteiiſch, ſie war Parteiſache. Er liebte nur den, der ihn wieder liebte. Hier lag der einzige dunkle Punkt ſeines ſonnenhellen Weſens; ihn hatten die glücklichen Verhältniſſe, in denen er erwuchs, genährt. Er war ein verwöhntes Schooßkind des Glückes und es bleibt bewunderungewürdig, daß der Adel ſeiner Seele dem Egoismus der Bevorzugung doch verwehrte, einen weit größeren Einfluß auf ſeinen Charakter zu erlangen.

Die Atmoſphäre der Bewunderung und Liebe, in der er aufgewachſen, war ihm zum Bedürfniß der Exiſtenz geworden; wer ſich kalt oder gar ablehnend gegen ihn und ſeine Muſik verhielt, der berührte ihn feindlich, und die Empfindlichkeit darüber ging bis zum Verkennen des Werthes, den ein ſolcher Gleichgiltiger außerdem haben mochte. Auch das verkehrte Benehmen eines Menſchen oder eine einzelne Aeußerung, die ihm gegen den Strich ging, konnte ihn ganz abwendig machen und er war dann widerwärtig und unausſtehlich. Den immerhin tüchtigen Muſiker Bernhard Klein z. B. hat er nie leiden können und im Grunde doch nur, weil — wie er mir verrieth — Klein, in einer Theaterloge neben Felix ſitzend, der noch ein Knabe war und ſeine Beine von dem hohen Stuhle etwas ſtörend baumeln ließ, halblaut ausgerufen hatte: „Kann denn der Junge die Füße nicht ſtill halten!“ Solche unbedeutende Vorgänge trug ſeine Verletzlichkeit lange nach, denn er war nicht gewöhnt, unangenehme Dinge zu hören und ſie hinnehmen zu müſſen oder mit gutem Humor darüber wegzukommen. Ich zog ihn oft deswegen auf und ſchlug ihm vor, wie jener Mann, von dem ſeine Mutter einmal erzählt hatte, ſich ein Rachebuch zu halten und jede empfangene Verletzung darin zu verzeichnen zu künftiger Vergeltung.

So durfte ich ſeiner ſpotten, weil er wußte, daß ich ihn nicht für fähig hielt, jemals eine Vergeltung, ſelbſt gegen gröbliche Kränkung, auszuüben.

Aber ſeine Empfindlichkeit, ſein Mißtrauen, ſelbſt ſeinen Vertrauteſten gegenüber, waren gelegentlich kaum zu begreifen. Eine hingeworfene Aeußerung, ein dummer Scherz, wie er ſie von mir lachend hinzunehmen pflegte, ließ ihn unerwartet die Augenlider ſenken, mich zweifelhaft anblinzeln und fragen: „Wie meinſt Du das? — Nein, ſage mir, was Du eigentlich damit ſagen willſt“ u. ſ. w., ſo daß man Mühe hatte, ihn zur Verſtändigung zu bringen.

Dieſe Eigenheiten Mendelsſohn's machten, daß, ſo viel er geliebt, er auch vielfach ungünſtig beurtheilt worden iſt; wer ihn aber genau kannte, der nahm dieſe, in ſeiner Lebenslage ſchwer vermeidlichen Fehler willig in den Kauf bei ſo vielen Trefflichkeiten.

So hatte er das empfindlichſte Rechtsgefühl für Anderer Wohlfahrt, ſelbſt für die eines Thieres. Ich erinnere mich, daß ich ihn als dreizehnjährigen Knaben für Leben und Freiheit eines kleinen Fiſches ſich ereifern ſah, den ſein kleiner Bruder Paul geſchenkt bekommen und für ſich wollte braten laſſen. Wie Felix in ihn hineineiferte: „Wenn Du ein ordentlicher Junge wärſt, ſo trügeſt Du ihn gleich wieder in's Waſſer!“ obſchon die Mutter des Neſthäkchens Eigenthumsrecht und Bratgelüſt protegirte, bis der Vater entſchied: „Paul, wirf den Fiſch in's Waſſer, Du haſt kein Recht an ſein Leben, Du biſt kein Fiſcher. Aus Vergnügen oder einer Leckerei willen tödtet man kein Thier“. Und wie Felix nun den Kleinen bei der Hand faßte, mit ihm in Carrière zum Graben hinüberlief, das zappelnde Thier hineinzuwerfen! Ich habe ſpäter oft an den Fiſch gedacht, wenn ich Felix für Unrecht und Bedrängniß, die ein Menſch erfuhr, eintreten ſah, oder er ſonſt Jemandem helfen konnte.

Als eine kleine Probe mag der Zettel gelten, den er mir ſpäter einmal ſchrieb: „Lieber Eduard! Ein alter guter Bekannter von mir, der glücklichſte Menſch unter der Sonne und dem es am ſchlechteſten dabei geht, ein tüchtiger Orgelſpieler, will ein Orgelconcert geben und ſich dabei auf dem Sebaſtian Bach hören laſſen. Ich habe ihm verſprochen, meinen Credit bei Dir anzuwenden, damit Du wo möglich ihm eine Arie von Obigem, etwa „Komm ſüßes Kreuz“ oder irgend eine andere, oder zwei andere, in der Kirche mit Orgelbegleitung ſingeſt. Ob ich nun überhaupt ſolch einen Credit bei Dir habe, iſt die Frage, ich denk's aber, und weil der Orgelmann ein grundguter und ſchrecklich häßlicher Kerl iſt, den die meiſten Herren wegen ſeiner Häßlichkeit und Genügſamkeit ſchlecht behandeln und auf ihm herumtrampeln, wie ſie können, ſo muß man das Gegentheil thun und ihm forthelfen; das wünſche ich zu thun, und Du kannſt es, wenn Du ſeine Bitte erfüllſt und ihm obenein noch manchen guten Rath giebſt, denn er weiß von der Welt wenig. Uebrigens habt Ihr zuſammen bei Zelter gelernt, dann aber zwei verſchiedene Carrièren gemacht. Adie. Felix M.-B.“

Seine Rückſicht für Andere machte ſich auch in ſeinem Kunſturtheile geltend. Er ſcheute ſich überhaupt, Tadel auszuſprechen, und fragte ihn jemand um ſein Urtheil über eine eigne Arbeit, ſo verſtand er Alles hervorzuheben, was irgend zu loben war, und dann mit großer Schonung und doch mit treffender Sicherheit die Mängel zu bezeichnen. Vor Allem gab er ſich niemals das Anſehen eines Geſchmacksrichters, wie denn überhaupt jede Prätenſion ſeinem Benehmen fremd war. Ebenſo verhaßt war ihm alles Unächte, Affectirte und Leichtfertige, war ihm Geſinnungsloſigkeit überhaupt. Die Gewiſſenhaftigkeit, welche hieraus hervorging, beherrſchte ihn als Muſiker ganz entſchieden, es war ihm Ernſt um Alles, was er ſchrieb und muſicirte, das Gebot der Pflicht ſtand ihm in jedem Augenblick vor Augen: man dürfe der Welt nichts Frivoles, blos Gefallſames, nichts Inhaltsloſes, Unreifes oder gar Gemeines bieten; denn der Künſtler ſei zur Fortentwicklung des guten Geſchmackes, des reinen Kunſtſinnes verpflichtet. Darum iſt in allen ſeinen Compoſitionen — das geben ſelbſt die Gegner ſeines Ruhmes zu — keine triviale Stelle zu finden; darum war er ſo ſtreng in der Auswahl deſſen, was er veröffentlichte. „Ich habe einen Heidenreſpect vor dem Druck", ſagte er mir wiederholt, und hätte er ſeinen frühen Tod vorausgeſehen, er würde die Publication ſeiner ihn nicht ganz befriedigenden Compoſitionen vollſtändig verhindert haben. Darum war ihm ſeine glückliche Unabhängigkeit von den Sorgen des Lebens nur ein

Sporn mehr: überzeugungstreu zu ſchaffen, in unabläſſiger Arbeit es dem Aermſten gleichzuthun und der Welt das Beſte zu leiſten, was er vermochte.

Ein ſolcher ſittlich-äſthetiſcher Glaube dürfte auf eine im Allgemeinen ernſte Stimmung, ja auf eine gewiſſe Pedanterie bei dem Bekenner ſchließen laſſen; dies war bei Felix durchaus nicht der Fall, ſein Naturell war durchaus heiter angelegt. Der Ernſt ſeiner Ueberzeugungen trat auch im Weltverkehr nie auf ſeine Lippen, nur in ſeltnen Stunden des vertrauteſten Umgangs und auch da nur in unſcheinbaren, womöglich humoriſtiſchen Ausdrücken*). Seine Briefe geben davon Zeugniß.

Von London, wohin er Anfangs April gereiſt war, ſchrieb er mir den erſten Brief am 19. Mai 1829.

Lieber Devrient!

Dies ſoll eigentlich gar nicht für einen Brief gelten, denn um Dir ordentlich zu ſchreiben, fehlt mir jetzt die Zeit; da ich heut um 4 nach dem Unterhauſe muß, wo ſie Herrn Oconnell peinigen wollen, und nachher noch in zwei Geſellſchaften gehe (Deine Frau wird gleich finden, daß ich Henſel copire), aber ich halt's für meine Schuldigkeit, Alles mitzumachen. Es ſoll nur eine Dankſagung ſein, dafür, daß Du der einzige biſt, der mir bis jetzt geſchrieben, und mich dadurch innerlich erfreut hat, und eine Bitte, mir recht oft ſo ein Paar Worte zukommen zu laſſen; es findet ſich ja mancher müßige Augenblick, etwa in den Zwiſchenacten; ich dachte mir einen Brief, datirt: Alcidor, in der Zeit, wo ſonſt Bücher geleſen werden, oder: Agnes von Hohenſtaufen*), während die Milder eine Arie ſingt. Kurz, ſchreib mir nur wieder und bald. — Ich lebe hier glücklich und froh, ſobald ich Muſik und Muſiker um mich herum ignoriren kann, und das geht zum Glück leicht; wollte ich meine Meinung über ihre Muſik ihnen ſagen, ſo hielten ſie mich für grob, und wollte ich von Muſik überhaupt ſprechen, ſo hielten ſie mich für ganz toll. Da ſchenke ich es ihnen lieber und gehe umher und ſehe mir die wunderſchöne Stadt und das Leben auf den Straßen an, oder fahre auf dem Waſſer zwiſchen den Brücken, Kauffahrteiſchiffen und Kirchthürmen; oder gehe auf's Land, wo der Frühling mit ſeinem prächtigen Grün und ſeinen Blüthen ſchon gekommen iſt, und rührend ſchön duftet, oder kaufe mir von einem alten ſchreienden Weib im Gedränge Maiblumen, darin iſt wohl etwas mehr Muſik, als in allen den Concerten, deren ich eins geſtern überſtand, eines morgen aushalten werde, und eines Freitag leiden muß. — Es ſcheint, daß die Paſſionseindrücke verwiſcht oder verdorben ſind*); das thut mir leid; ſo war die ganze Sache nur ein Verſuch, was man leiſten kann, und wir müſſen dann mit dem Reſultate und mit der Hoffnung zufrieden ſein; daß Du aber nicht nach dem Muſikfeſte gehen kannſt**), thut mir leid in Deine Seele hinein, Du würdeſt Dich und Andere ſehr erfreut haben. Hol' manchen Schurken der Teufel, hier laufen auch viele ungehängt herum, womit ich nicht die Taſchendiebe meine. — Sonderbar war mir's neulich, als ich den „Meſſias" hörte, wie ſo alle Noten dieſelben waren, und jeder Eintritt auf Deutſch eben ſo war, wie auf Engliſch, und wie dieſelbe Muſik dieſelbe Sprache überall ſpricht; und doch rief's aus jeder Note deutlich heraus, daß es Engländer wären, die ſie ſpielten, und daß ihnen wenig daran läge. Der Buchſtabe war da, aber der Geiſt fehlte, und da der erſte tödtet, ſo war überall das Leben fort. Ueber die Singerei der Engländer ſchreibe ich Nichts, ſondern copire ſie Dir im December, und ſehe Dich vom Stuhl fallen vor Lachen; Du mußt einen engliſchen Sänger auf's Theater bringen. Auch die italieniſchen Sänger gefallen mir nicht recht; der gefeierte Donizetti ſingt überall zu hoch und ſchreit gräßlich; dagegen iſt die Malibran nie genug zu preiſen. Es giebt Stimmen, deren bloßer Ton Einen zum Weinen ſtimmt, eine ſolche hat ſie, und ſingt damit ſehr ernſthaft und feurig und zart, und kann auch ſpielen. Du ſollteſt ſie ſehen! — Eben geht der verfluchte Veluti vor meinem Fenſter vorbei; er iſt ein erbärmlicher, jämmerlicher Kerl, deſſen Geſang mich ſo anekelte, daß ich in der Nacht davon träumte. Er ſang ein Duett mit der Sontag, die ein Concert für die Danziger giebt, worin ich mich auszeichnen will durch Paſſagen, ſo Gott will. — Verzeih' den ſchlechten Brief, ich wurde von Viſiten unterbrochen und zerſtreut. Leb wohl, grüß' Frau und Kinder von mir, genieß den Frühling und ſei froh; wir werden wohl noch mit einander Muſik machen; denn die Kunſt hält jetzt ſtill (im doppelten Sinn) und an uns ſoll es nicht fehlen. Einſtweilen iſt es heller, heiterer Frühling, das iſt auch gut. Dein F. M. B.

---

*) Unter verſchiedenen ſolchen Wörtern gebrauchte er das Wort „Plaiſir" meiſtens für Wohlgefallen in höherem Sinn; man hat das zu Zeiten frivol gedeutet.

---

*) Beides Opern von Spontini.

---

*) Ich hatte ihm von der matten Aufführung am Charfreitag berichtet.

**) Zum Thüringer Muſikfeſt war mir der Urlaub verweigert worden, weil Spontiniſche Opern zu der Zeit gegeben werden ſollten.

Felix machte Aufſehen in London. Die Muſiker und Kenner frappirte ſeine jugendliche Meiſterſchaft, den vornehmen Kreiſen imponirte es, daß in den großen Geſellſchaften, welche durch die berühmten Virtuoſen der Saiſon gegen hohe Honorare verherrlicht wurden, er ſeine Kunſtleiſtungen gewährte, ohne Geld dafür zu nehmen, alſo zur Geſellſchaft gehörte. Ueber die Abſonderung, welcher die bezahlten Virtuoſen in dieſen Cirkeln unterworfen waren, war Felix ganz empört; daß er die Malibran ſo ausgeſtoßen und verſchüchtert habe am Ende des Saales ſitzen ſehen, konnte er nicht vergeſſen. Der alte Mendelsſohn äußerte gegen mich Beſorgniß wegen des lebhaften Intereſſes, das Felix brieflich für die große Sängerin kundgab, ich meinestheils war überzeugt, daß Felix keiner Unbeſonnenheit fähig ſei, die ihn außer Uebereinſtimmung mit dem Elternhauſe ſetzen könnte. Indeſſen gefiel Thereſen und mir im Allgemeinen nicht, daß er in London ein Geſellſchaftsmöbel zu werden drohe und dieſe Stimmung kam wohl hie und da nicht ganz geſchickt in meinen Briefen an ihn zum Vorſchein; er verfehlte auch nicht, ſeine Empfindlichkeit darüber zu äußern. Er ſchrieb am 19. Juni 29:

Lieber Eduard!

Du haſt mich durch Deinen Brief vom 30. Mai, den ich erſt geſtern empfing, ſehr herzlich erfreut, und ich will Dir alſo vor Allem dafür danken, denn es wird mir faſt ſonderbar, wenn ich von Euch Etwas hier erhalte, ich fühle dann, daß ich ſehr weit entfernt bin, und es macht mich doch nicht betrübt; ja, als ich geſtern Abend Deinen Brief in einer Geſellſchaft zufällig bekam, wurde mir auf einmal ſo behaglich, als hätte ich eben Dein Dienſtmädchen gefragt, ob Herr Devrient zu Hauſe ſei, und als holte ſie ſtatt der Antwort den Schlüſſel, um aufzumachen. Schreib oft. — Nun aber will ich mich auch benehmen, als ſei ich in der Roſenſtr. Nr. 1 und muß etwas wüthen; nämlich über eine Stelle in Deinem Briefe, auf die ich recht tüchtig losziehen will; mein Brief, ſchreibſt Du, hätte mir bei Deiner Frau genützt, ſie hätte ſolch ein Mißfallen mit meinem hieſigen Leben gehabt, und auch Du ſeiſt damit gar nicht einverſtanden. Wärſt Du hier, ſo ginge ich in Deiner Stube auf und ab und würde Dir meinen Aerger durch Manches zu erkennen geben, würde aber die Predigt, die ich nun doch ſchreiben muß (denn Du kannſt mein böſes Geſicht nicht ſehen) verſchlucken. Soll mir Etwas bei Dir oder Deiner Frau nützen? Mir ſollte nichts nützen und nichts ſchaden bei Euch; denn ich dachte, Ihr müßtet mich kennen. Wenigſtens wenn ich einmal weiß, daß einer aufrichtig mit mir ſpricht, wenn ich ihn kenne: ſo ſtelle ich mir den Kerl feſt hin, und nun mag das Leben, oder was es ſei, kommen und reißen und ändern wollen, ich denke immer daß er ſchon ſtehen bleiben wird; was würdeſt Du auch ſagen, wenn ich Dich recht bäte, Dich nicht durch den Glanz der Spontiniſchen Opern blenden zu laſſen, ſondern die gute Muſik lieb zu behalten; Du würdeſt von mir mehr Vertrauen verlangen, und ich werde nicht daran denken Dir es zu ſagen. Leben und Kunſt ſind aber nicht zweierlei und wenn ich gewiß bin, daß Du nicht fürchteſt ich möchte hier zum Roſſini oder zum John Bull übergehen, ſo mußt Du deshalb auch nicht fürchten, daß mich das Leben erſäuft. Wir werden länger aus einander bleiben; wenn Du aber nicht feſt auf einen bauſt, den Du kennſt, ſo wirſt Du gewiß noch oft bange ſein um mich, und das möchte ich doch nicht, und möchte auch mir nicht wieder in Deinen Augen nützen oder ſchaden; und möchte auch nicht daß Du je beſorgteſt, ich hätte mich geändert; wahrhaftig, Devrient, wenn ich mich beſſere oder verſchlechtere, ſo ſchicke ich Dir einen Expreſſen; bis dahin glaub's nicht. (Ich meine natürlich, was gewiſſe Dinge betrifft, die die Leute Geſinnung nennen.) —

Hol' der Teufel Vieles, unter Anderm auch die ganze vorige Seite, die nichts taugt. Ich weiß aber wohl, was ich eigentlich meine. Von etwas Anderm. Schreib mir viel von Agnes*), vom ganzen Theater, von der Muſik in Berlin, beſonders aber kleine Einzelnheiten von Deinem Leben, und wo Du wohnen wirſt, mit der Hausnummer u. dergl., das thut wohl. Du verlangſt, Lieber, ich ſolle hier einigen Lärm erregen und éclat; ich freue mich meiner künftigen Ausſichten wegen Dir ſagen zu können, daß ich das gethan habe; die Engländer ſprechen von mir und ſind freundlich und vergnügt mit mir; dies Jahr iſt es nun wohl eigentlich mit der Muſik hier vorbei, denn die Saiſon iſt faſt ſchon aus; doch ſpiele ich noch, meines Gewiſſens wegen, in den nächſten Tagen Beethovens großes Concert in Es-dur. Die Muſiker halten es für unmöglich, und denken das Publicum werde mich freſſen, ich glaube es nicht und ſpiele. Auch wird an demſelben Tage mein Sommernachtstraum gegeben, mehr als Probe für das künftige Jahr, wo das Philharmonic ihn ſpielen muß, denn ich will dieſe Ouverture und die Meeresſtille für die nächſten Winterconcerte hier laſſen. Für Coventgarden ſchreibe ich eine Oper, wenn die Texte, die man mir hier geben will, genügend ſind. Sie haben mir Bedingungen gemacht, die ehrenvoll, angenehm und vortheilhaft ſind, und im Ganzen ſind mir die Leute hier meiner Muſik wegen gut, und achten mich deshalb; das freut mich ganz außerordentlich. Denn es iſt hübſch, daß ich mir nun ſo viele Fremde, Unbekannte vom Halſe geſchafft und zu Bekannten gemacht habe. — Im Ganzen komme ich nicht zur Ruhe und zum Componiren, das konnte ich in Berlin, aber ich möchte hier augenblicklich dem Publicum meine Meeresſtille und dergl. vorſpielen, und ſie würden es weit beſſer faſſen und verſtehen, als der Cirkel gebildeter Leute in unſerm Saal. Und doch wiſſen ſie nichts von Muſik, und Alles liegt im Aergſten und Argen. Woher kommt das? Auch ſpiele ich hier bei Gott beſſer als in Berlin, und zwar deshalb, weil die Leute lieber zuhören. Du wirſt das nicht für Eitelkeit halten, aber es hebt einen Jeden, wenn er ſieht daß es gelingt und daß er Andern Plaiſir macht. Antworte mir bald. Neulich ſah ich Don Giovanni von den Italienern, es iſt komiſch; Pellegrini ſang Leporello, betrug ſich wie ein Affe, ſetzte einen Schluß von zehn Roſſini'ſchen Klatſchtacten an ſeine erſte Arie an, das Mandolinenſolo „deh vieni etc.“ ſpielte einer mit dem Bogen ſehr zart, verzierte es gebührend das zweite Mal und ſchloß in hohen Regionen. Ich rief ſtark da capo aus Grimm. Der Comthur hatte einen Pudermantel um. Die Malibran nahm Zerline ganz toll, nämlich als eine wilde, kokette ſpaniſche Bauerndirne, ſie hat ein ungeheures Talent. Wie die Sontag Donna Anna ſingt wirſt Du wiſſen. — Schreibe bald und bleib mir gut.

---

*) „Agnes von Hohenſtaufen", letzte Oper von Spontini.

F. M.-B.

Nachdem die Londoner Saiſon beendet, beſuchte Felix in Klingemanns Begleitung die ſchottiſchen Seen. Er fing hier an ſeine erſten ſelbſtändigen Skizzen zu zeichnen, ſoweit Regen und Nebel es zuließen, und Klingemann ſchrieb zu jedem Blatte ein hübſches humoriſtiſches Gedichtchen. Auch die Hebriden beſuchten ſie, und der tiefe Eindruck, den die einſamen Inſeln auf Felix machten, wurde der Anlaß zu dem charakteriſtiſchen Orcheſterſtück, das er im nächſten Jahre vollendete.

Nach London zurückgekehrt begegnete ihm der Unfall, mit einem Cabriolet auf dem Straßenpflaſter umzuwerfen und ſich beträchtlich am Knie zu verletzen. Er lag lange Zeit ſchwer danieder, von Klingemann auf das Sorgfältigſte gepflegt, was Felix mit ebenſo liebevoller Dankbarkeit aufnahm und nachher gegen mich oft mit Rührung rühmte. Das bange Heimweh wurde nun Genoß ſeines Schmerzenslagers, er kämpfte gegen die traurigſten Gedanken. Seinen Mantel und ſeine Reiſemütze, ſagte er mir, habe er ſich zum Troſt ſeinem Bette gegenüber aufhängen laſſen, aber oft verzweifelt, ob er ſie wohl jemals noch benutzen werde; und ſo gern er in London gelebt, der Gedanke, dort zu ſterben, ſei ihm fürchterlich geweſen.

Sein raſtlos beſchäftigter Geiſt aber, ſeine Thätigkeitsgewohnheit waren wohlthätige Hilfe gegen die

Herrſchaft ſolcher trüben Stimmungen, und der vertraute, ſtete Verkehr mit Klingemann förderte eine Arbeit, der man eine ungetrübt heitere Gemüthsverfaſſung des Componiſten zutrauen ſollte. Er ſchrieb mir davon in einem Briefe vom 29. October 1829:

„Dieſen Brief ſchreibe ich aus Großmuth und Grimm; denn ich bin Dir nur eine Antwort ſchuldig, und doch haſt Du verſprochen, auch ohne Antwort zu ſchreiben: nun könnteſt Du zwar vielleicht auch gleich aus Großmuth antworten wollen, das wird Dir aber nicht möglich ſein, hoffe ich, denn ſo Gott will begrüße ich Dich bald nach Ankunft dieſes Schreibens, und ſtehe vor Dir „an meinem Stabe gebogen“ und Du findeſt mich dünn geworden, und backenbärtig, und manches Andere, aber in gewiſſen Punkten unverändert. Es iſt wieder einmal die alte Geſchichte von äußerlich und innerlich.

Zu ſchreiben habe ich Dir gar Nichts, lieber Eduard, denn von der nächſten Vergangenheit ſprechen mag ich nicht, weil ſie trübe und traurig und langweilig iſt, und Dir meinen vergnügten, heiteren Frühling und die ſonderbaren Hebriden beſchreiben, das kann ich beſſer, wenn ich bei Dir am runden Theetiſch ſitze und Deine Frau zuhört, und dann eine Erzählung die andere giebt, und wenn ich Dir Glück gewünſcht habe zu Deinem jüngſten Kinde. Zwar hatte ich mir vorgenommen, das im Briefe gar nicht zu erwähnen, und lieber mit einem Händedruck es beſſer zu ſagen, aber es iſt doch zu wichtig und läßt ſich nicht verſchweigen, und den Namen Deiner Frau kann ich nun erſt gar nicht nennen, ohne den alten oft gebrauchten Glückwunſch dazu zu ſetzen, bei dem ſich ja ein Jeder denken kann, was er eben denkt. Ihr müßt ſehr glücklich ſein! — Nun, ich werde es ja bald mit anſehen, und wir müſſen viel, viel plaudern, denn ich habe gewaltige Pläne, die mir im Kopfe ſpuken, von hübſcher Muſik, alter und neuer, die aufgeführt werden ſoll und bei der Du dann auch vielleicht mitſingen dürfteſt, wenn Du nämlich willſt. Ich aber ſchlage Dich todt, wenn Du nicht willſt. Mithin willſt Du. Und dann auch noch aus andern Gründen. Eben fällt mir ein, daß ich Dir doch Etwas zu ſchreiben habe, ich bringe nämlich wahrſcheinlich ein Liederſpiel mit, das ich für die ſilberne Hochzeitsfeier meiner Eltern hier componire, und das Klingemann und ich ſchon auf der ſchottiſchen Reiſe entworfen haben; es wird aber nichts als ein kleines Idyll, ſpielt auf dem Lande im Sommer, und die Hauptrolle darin iſt natürlich für Dich, das iſt ein herumvagirender Krämer, der den Bramarbas ſpielt, Mädchen, Ehre und Geld kapern möchte, ſich unter Anderm in einen Nachtwächter verkleiden und mit ſeinem Horn aus Noth eine Nachtmuſik unter den Fenſtern bringen muß, den ich Dir ganz in die Kehle ſchreiben will (Du weißt, ich kann das) und den Du prächtig ſpielen wirſt. Wenn Du nämlich willſt. Ich aber ſchlage Dich todt ꝛc. ꝛc. vide supra. Im Ernſt aber, wir wollen dieſen Spaß nebſt andern Kleinigkeiten am Vorabend oder ſonſtwann aufführen, auf einem ordentlichen (Mignatur-) Theater, mit einem ordentlichen (Mignatur-) Orcheſter, und da bitte ich Dich denn von hier aus, Dich der Sache ein bischen anzunehmen, Coſtüme zu beſtimmen, Regiſſeur zu ſein, meiner älteſten Schweſter zu zeigen, wie ſie die Schulzenfrau agiren muß, und dergl. Du weißt ſchon was ich meine, bei dem erſten Reiskuchen, den wir beide allein ganz aufeſſen, ſetze ich Dir Alles des Breiteren auseinander. A propos! über den Doctor Spontini habe ich in meinem Bette gelacht, der Kerl wird gewiß noch toll. Uebrigens ſieht es mit der Muſik in Deutſchland doch gräulich aus. Sie betreiben hier die Muſik wie ein Geſchäft, berechnen, bezahlen, handeln, und es fehlt wahrlich an gar ſehr Vielem; aber vergleicht man doch ein engliſches Muſikfeſt mit einem deutſchen, ſo iſt leider ein großer Unterſchied. Die Leute ſeien hier noch ſo berechnend und geldgierig, ſo bleiben ſie doch Gentlemen, ſonſt wären ſie gleich aus guter Geſellſchaft verſtoßen, und das fehlt nun eben den lieben Herren Kammermuſikern gar zu ſehr. Denke ich an die Muſiker in Berlin, Devrient, ſo wird mir grimmig und gallig zu Muthe. Es ſind Jammerfürſten und dabei alle ſolche Gefühlsmenſchen, die ſo blos der Kunſt leben! Ich will übrigens die engliſchen Muſiker nicht gelobt haben, aber wenn ſie einen Apfelpye eſſen, ſo denken und ſprechen ſie doch wenigſtens nicht über den Begriff eines pye's und wie er aus Rinde und Aepfeln beſtehe, ſondern ſie freſſen ihn munter hinein. Kurz, der Teufel hole Vieles! Du ſiehſt meinen Grimm von Berlin aus, und biſt ſehr ruhig und lachſt mich aus, und ſprichſt vernünftig; morgen aber dreht ſich's um und Du biſt grimmig, ich vernünftig. Daher paßt es recht gut, und wir kommen mir vor in dieſem Unkrautfelde von Muſikern wie Leute, die ſo in der warmen Stube ſitzen und draußen den Wind blaſen hören und ſich am Feuer luſtig wärmen. Das Gleichniß drängt ſich mir auf, denn draußen iſt's kalt und windig, hier brennt ein muntres Feuer im Kamin, und ich wärme mich. In Bala neulich habe ich für Dich im Regen ein Lied gemacht, es taugt aber wenig. Wenn ich jetzt nach Hauſe ſchreibe, wird mir gegen das Ende ſo eilig und das Schreiben ſo zuwider, als müßte ich ſelbſt hineilen und ſprechen. Und das muß ich auch. Bis dahin Dein

Felix M.-B.

Inzwiſchen hatten wir eine Wohnung im Gartengebäude des Mendelsſohn'ſchen Hauſes, neben dem Saale, bezogen. Henſel, von Italien zurückgekehrt, verheirathete ſich in demſelben Herbſte mit Fanny und bezog die jenſeit des Gartenſaales gelegene Wohnung; ſo fand uns Felix zu ſeiner Freude ganz familienhaft inſtallirt, als er im November ankam. Er war noch etwas nervös angegriffen, ging am Stock und mußte ſich noch einige Zeit ärztlicher Behandlung unterwerfen.

Eifrig hatte er nun an dem mitgebrachten Liederſpiele zu inſtrumentiren, auch Fanny bei der Compoſition eines kleines Feſtſpieles, das Henſel gedichtet, zur Hand zu gehen und mit uns die Muſik am Claviere zu ſtudieren. Sie machte uns die größte Freude und mir klang der bedeutende dramatiſche Beruf des Componiſten aus jeder Note.

Außer der Beſetzung des Liederſpieles durch die Hausbewohner: Fanny die Schulzin, Henſel der Schulze, Rebecca die Lisbeth und ich den Kauz, hatten wir das Glück, den Studioſus Mantius, deſſen kleine aber ſehr ſchöne Tenorſtimme in den Berliner Geſellſchaften excellirte, für den Hermann zu gewinnen. Er ſelbſt ſah dadurch ſeine ſtille Abſicht: zum Theater zu gehen, befördert und war darum voll Eifer. Für den ganz unmuſikaliſchen Henſel hatte Felix den Scherz gemacht, ihm ſeinen Antheil an einem Terzett auf ein und dieſelbe Note zu ſetzen, aber wir hatten tauſend Noth und Spaß, ihm den Ton beizubringen. Da die Eltern nicht zu früh aus ihrem Salon, in dem das Spiel vor ſich gehen ſollte, vertrieben werden durften, ſo mußten die Theaterproben theils in Henſels, theils in unſerer Wohnung auf plattem Zimmerboden vorgenommen werden, was denn mit vielfacher Regieplage für mich, und mit all dem Vergnügen und dem Gelächter, das Liebhaberkomödie zu bringen pflegt, und in dem Felix immer Allen voran war, durchgetrieben wurde. Bühnenbau, Decoration und Orcheſtereinrichtung mußten mit ingenieuſer Knappheit durchgeführt werden.

Zuletzt waren auch die Generalproben auf der Bühne und mit dem Orcheſter glücklich überſtanden, Beleuchtung und Coſtüme beſorgt, Alles ſchien glücklich zu gehen, als doch zu Ende noch ein Hinderniß eintrat. Mir wurde für den Feſtabend ein Concert beim Kronprinzen angeſagt. Dieſe Concerte pflegten ſpät zu beginnen und über die Abendtafel hinaus zu dauern, ja gerade nach der Tafel pflegte der Kronprinz noch deutſche Lieder von mir zu verlangen. Damit war ich denn geradezu verhindert, das Liederſpiel mit zu ſingen, und damit war das Feſt geſtört; und das am Vorabende, da Alles auf das Beſte bereitet, die Gäſte geladen waren.

Felix nahm die Hiobspoſt mit Beſtürzung auf und mit einem Verdruß, der faſt Unwille war. Ungewohnt, ſich in ſeinen Unternehmungen gekreuzt zu ſehen, verlor er über das Wirrſal, das er vor ſich ſah, ganz ſeine gewohnte Achtung vor der Stellung Anderer. Er verlangte, ich ſolle mich dispenſiren laſſen vom Hofconcerte, das doch im Grunde nicht in meiner Dienſtverpflichtung liege u. ſ. w., kurz die Aufführung des Liederſpieles ſchien ihm im Augenblicke das abſolut Wichtigſte in der Welt. Meine Tröſtung: daß ich den Verſuch machen wolle, den General-Intendanten zu vermögen, mich zeitiger vom Concerte zu entlaſſen, und wenn dies nicht ausführbar wäre, daß alsdann, nach Aufführung von Fanny's Feſtſpiele, mit dem Liederſpiele gewartet werden müſſe — vielleicht über das Abendeſſen hin — bis ich vom Schloß zurück ſei. Das ſchien ihm eine Störung und Verwirrung des ganzen Feſtes und ſeine Aufregung darüber nahm dergeſtalt zu, daß er im Abendkreiſe der Familie anfing irre zu reden, unaufhörlich engliſch zu ſprechen und die Seinen in großen Schrecken zu verſetzen. Die entſchiedene Anſprache des Vaters brachte endlich den wilden Redeſtrom zum Stehen, man ſchaffte ihn zu Bett und ein zwölfſtündiger tiefer Schlaf brachte ihn wieder in normalen Zuſtand.

Der ſilberne Hochzeitstag am 22. December hatte nun ſeinen feierlichen, von der Theilnahme des großen

Freundeskreiſes getragenen Verlauf: die Sorge: wie der Abend vorübergehen werde, dämpfte zwar die Freude der Kinder, ſchließlich ging Alles gut. Der Graf von Redern ſagte mir freundlich ſeinen Beiſtand zu und kürzte Abends wirklich auf ſeine Verantwortung meine Function im Hofconcerte ab, ſo daß ich nach Hauſe kam, als das Feſtſpiel zu Ende ging, das Liederſpiel alſo, wie es angeordnet war, folgen konnte. Es ging im friſchen Zuge der Tagesſtimmung, lebhaft und correkt, bis auf Henſels Antheil am Terzett, in dem er natürlich den Ton wieder nicht traf, obſchon er ihm von allen Seiten zugehaucht wurde. Das war für Felix vielleicht das größte Plaiſir des Abends, er mußte ſich auf die Partitur bücken, um ſein Lachen zu verbergen.

Die Aufführung machte in der Geſellſchaft große Senſation, nicht nur durch den Reiz der Melodien und ihren innigen und ſinnigen Ausdruck, ſondern mehr noch durch den Humor und die Charakteriſtik der Geſtalten und Situationen, durch den lebendig dramatiſchen Zug bei der friſcheſten muſikaliſchen Schönheit. Der neue Erweis von Felix' vorragend dramatiſchem Talente frappirte allgemein.

Man drängte ihn, das Liederſpiel öffentlich aufführen zu laſſen, beſonders ſeine Mutter hielt lange und lebhaft an dem Wunſche feſt. Felix ſträubte ſich, zunächſt aus Pietätsrückſichten, das Werk, das er nur für das ihm heilige Familienfeſt gedacht, der Oeffentlichkeit preiszugeben. Er hatte ſo Vieles in der Muſik ganz perſönlich gemeint. Als ich das Thema ſchön fand, mit dem die Ouverture beginnt, ſagte er mir: das ſei ſeine Widmung, ſeine Reverenz, mit welcher er vor die Eltern hinträte, ſeine Arbeit zu überreichen. Die Innigkeit dieſes Ausdrucks ſollte, nach ſeinem Wunſche, nur dem vertrauten Kreiſe bleiben. Dann hatte er das Violoncellſolo, im Liede Nr. 3, für ſeinen Bruder, die Stelle auf nur einen Ton, für ſeinen Schwager geſchrieben, der Stimmumfang, den er der Partie des Kauz gegeben, war eine Privatneckerei mit mir, das Alles wünſchte er nicht in die Oeffentlichkeit gebracht, die es mißverſtehen konnte. Sachlich hob er noch hervor, daß die Compoſition überhaupt nicht für den Raum eines Theaters geeignet ſei, daß das nur auf den Salon berechnete Orcheſter insbeſondere ganz umgearbeitet werden müſſe. Ich fügte hinzu, daß das Gedicht, in ſeiner loſen Verknüpfung, mit ſeinem wenig Spannung bietenden Intereſſe nicht fähig ſei, das verwöhnte Publicum zu feſſeln. Zudem hielt ich es für höchſt unklug, das zarte Werkchen auf den verfehlten Succeß von „Camacho's Hochzeit“ folgen zu laſſen.

So kam bei Felix' Leben das Liederſpiel nicht zur Aufführung; nach ſeinem Tode war es nicht mehr zu hindern, ich konnte noch ein wenig Hand anlegen, das

Gedicht bühnenfähiger zu machen, und wenn Felix Nichts mehr für ſein Orcheſter thun konnte, ſo hat man es nicht vermißt.

Getrieben aber wurde er damals von allen Seiten, an dramatiſche Compoſitionen zu gehen, und ich war nicht der Letzte, ihm ſeine Pflichten für die Oper vorzuhalten. Er glaubte noch immer an engliſche Aufgaben, auf die ich gar kein Vertrauen ſetzte, indeſſen knüpfte er auch mit Holtei Verabredungen an, der ihm Stoffe vorſchlug und die Ausführung beſprach, aber damit endete zu erklären: „Mendelsſohn wird niemals einen Opernſtoff finden, der ihm genügt; er iſt viel zu geſcheidt dazu". Und ſein Wort iſt in Erfüllung gegangen.

Dieſer Winter brachte uns ein allerliebſtes Zuſammenleben. Es bedurfte ja nur eines Weges über den Hof, um zu einander zu gelangen, und Felix machte von der Gelegenheit reichlichen Gebrauch. Bald hatte er eine muſikaliſche Compoſition mitzutheilen, Verſe von mir zu verlangen, Thereſe friſch componirte Lieder ſingen zu laſſen. Er malte Landſchaften mit mir und wollte die Behandlung des gouache von mir lernen; dafür lehrte er mir das Schachſpiel mit allen Feinheiten und lachte viel, daß ich keine davon behielt. Gemeinſames Leſen des Jean Paul beſchäftigte uns oft, er lernte auch durch mich Hebel's Gedichte kennen und lieben.

Viel Muſik wurde gemacht; da mich zur Zeit gerade das Studium des Oreſt in Gluck's „Iphigenie“ beſchäftigte, ſo veranlaßte er mich, die Partie zuerſt in franzöſiſcher Sprache ganz feſt zu ſtudieren, um der Originalaccente in der bewunderungswürdigen Declamation ganz ſicher zu werden, die durch die ungetreue Ueberſetzung ſo entſtellt ſei. Ich habe an der Befolgung dieſes Rathes die größte Genugthuung gefunden und um ſo leichter nachher den deutſchen Text berichtigen können. Auch aus dem Liederſpiele ſangen wir oft, er hörte Thereſe gern die Lisbeth vortragen, und da ſie ihn gebeten, ihr von einigen Stücken den Clavierauszug zu machen, wie er das ſchon für Mantius mit dem Liede von den Abendglocken gethan, ſo brachte er ihr eines Tages den vollſtändigen Clavierauszug von ſeiner Hand als ein Unicum, aus dem Abſchriften nur mit ihrer Erlaubniß gemacht werden ſollten. Gewiß eine ausgeſuchte Galanterie.

Da nun auch ſeine Schweſtern gern zu Thereſe kamen, ſo hatte er des Anlaſſes genug, bei uns zu ſein, den Spielkameraden meiner Kinder zu machen, den vertraulichſten Antheil an unſerem Leben zu nehmen und das zarteſte Verſtändniß, das innigſte

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

Mitempfinden zu zeigen, wie es ſeiner Natur ſo eigen war.

Am ernſthafteſten beſchäftigte ihn in dieſem Winter die Compoſition der Reformationsſymphonie. Er beſprach den Plan mit mir, theilte mir die einzelnen muſikaliſchen Motive in ihrem charaktervollen Aufbau, am Flügel mit; ich ſah das Werk mit den größten Erwartungen vor mir entſtehen.

Bei dieſer Arbeit machte er auch den ſeltſamen Verſuch: die Partitur in einer Weiſe aufzuſchreiben, die ich in verſchiedenen Geſprächen als kaum durchführbar erklärt hatte.

Bekanntlich pflegen die Componiſten die Inſtrumente, welche den leitenden muſikaliſchen Gedanken tragen, zuerſt in das Linienſyſtem der Partitur einzuſchreiben, nur die Bäſſe und einzelne hervortretende Inſtrumentaleffecte hinzuzufügen, und ſo den Umriß des Muſikſtückes fortzuführen, den ſie erſt nachher vollſtimmig ausbilden. Felix nun unternahm es, die fertige Compoſition in allen Raſtrallinien von oben bis unten, Tact für Tact einzutragen. Allerdings pflegte er ſeine Compoſitionen nicht eher aufzuſchreiben, als bis ſie ganz fertig in ſeinem Kopfe ſtanden und er ſie ſchon ſeinen Vertrauteſten auf dem Flügel vorgeſpielt hatte, immerhin blieb es eine gewaltige Gedächtnißarbeit: den leitenden Gedanken nur tactweis, zugleich mit allen Ripienſtimmen und allen concertirenden

Inſtrumenten, wie eine große Moſaikarbeit auszuführen. Mit Bewunderung ſah ich die langſam vorſchreitende Arbeit wie eine ſchwarze Colonne auf dem leeren Linienblatte vorrücken.

Felix ſagte: die Arbeit ſei ſo anſtrengend, daß er ſie nie wiederholen werde, und ließ es bei dem erſten Stücke der Symphonie bewenden; aber er hatte ſich die Probe über eine bis in alle Einzelheiten klare Anſchauung von dem niederzuſchreibenden Muſikſtücke geliefert.

So verging uns der ungewöhnlich ſtrenge Winter in überaus angenehmem häuslichen Verkehr. Wir waren auch öfter als ſonſt im Abendkreiſe der Mendelsſohn'ſchen Familie, in dem Henſel faſt immer an ſeiner großen Sammlung von Bleiſtiftportraits zeichnete, theils ausführte, ſelbſt beim Lampenlicht aufnahm. Die Unterhaltung war dennoch ungeſtört belebt. Die politiſche Gährung, welche im Juli des nächſten Sommers in Paris explodiren ſollte, beſchäftigte vielfach das Geſpräch. Henſel machte durch ſeine hyperloyalen Aeußerungen Felix oft ungeduldig, einmal hörte ich ihn mit ungewohnter Heftigkeit ausrufen: „Aber Henſel, nimm doch auf Deinen radicalen Schwager etwas mehr Rückſicht!“ Ja ſelbſt mit ſeines Vaters weitſchauenden Anſichten über die politiſche Entwicklung Europas war er damals unzufrieden. „Es iſt zum Erſchrecken, was der Vater für ein Juſtemiliiſt iſt!“ war die einzige mäkelnde

Aeußerung, die ich jemals von ſeinen Lippen über den Vater gehört.

Zu Anfang 1830 wurde ihm eine Profeſſur der Muſik, die an der Berliner Univerſität, in Ausſicht auf ihn, geſchaffen werden, angetragen. Er lehnte ab, aus Ueberzeugung: für dieſe Wirkſamkeit nicht gemacht zu ſein, lenkte aber die Wahl auf Marx, und ſeiner warmen Verwendung gelang es, dem Freunde eine bürgerliche Stellung zu verſchaffen. Der alte Mendelsſohn ſah die Fortdauer dieſer Freundſchaft ungern; er ſagte mir einmal: „Sie haben ſo großen Einfluß auf Felix, ſuchen Sie ihn doch von Marx frei zu machen; Leute der Art, die ſo geſcheidt reden und nichts Geſcheidtes zu machen wiſſen, wirken nachtheilig auf productive Talente". Ich glaubte Felix über ſolche Gefahr hinaus und äußerte das, zudem werde die bevorſtehende Reiſe ſeine Selbſtändigkeit außer Gefahr ſetzen*).

Das Frühjahr 1830 kam heran, der Weg über Weimar, München, Wien nach Italien war für Felix geöffnet, eine längere Trennung vom Vaterhauſe lag vor ihm. Der Reiſetag gegen Ende März war feſtgeſetzt, da erkrankte am Tage vorher Rebecca an den Maſern. Sie wurde ſofort von der Familie abgeſondert, Felix vornehmlich ſollte nicht zu ihr, damit nicht durch ſeine Anſteckung die Reiſe gehindert werde.

---

*) Es geſchah auch ſo, ja Felix wurde inne, daß Marx, vielleicht unwillkührlich, darauf hinziele: ihn von jedem anderen Einfluß, als dem ſeinigen, abzuziehen. Zumuthungen, welche er ſpäter, gelegentlich der niederrheiniſchen Muſikfeſte, in Betreff ſeines Oratoriums „Moſes" an Felix ſtellte, und die dieſer gewiſſenhafter Weiſe nicht erfüllen konnte, verurſachten einen unheilbaren Riß zwiſchen den Freunden. Beide entdeckten, daß ſie ſich in einander getäuſcht hatten.

Er gerieth darüber in eine wahre Verzweiflung; mit Bräutigamszärtlichkeit klagte er mir, daß er ohne Abſchied von Rebecca gehen müſſe. In der Dämmerſtunde kam er zu uns, Lebewohl zu ſagen; niedergeſchlagen und bange. Ich begleitete ihn auf den Hof und wir gingen noch lange — es regnete leiſe — unter dem Vordach, das ſich längs des Gartenſaales hinzog, auf und nieder. Felix ergoß ſich in faſt kindiſchem Jammer; er weinte, und alle meine Vernunft- und Troſtgründe wirkten nichts. „Ich werde meine Schweſter wohl nicht wiederſehen — wer weiß, was mit ihr geſchieht, indeß ich fort bin — wer weiß, was mit mir in der Fremde geſchieht — ich werde ſie wohl nicht wiederſehen.“ Das waren die Worte, um die ſich unſer Geſpräch drehte, bei dem mir faſt unheimlich wurde.

Des andern Morgens — ich hatte ihm noch einen Beſuch zugeſagt — erhielt ich einen Zettel von ihm, wie ihrer viele in dieſem Winter hin und wieder über den Hof geflogen waren. Er ſchrieb:

„Die Aerzte geben mir die Hoffnung, daß ich in einigen Tagen auch die Maſern kriegen ſolle. Komm alſo nicht zu mir, oder wie Henſel ſagt: Noli me tangere.“

Nun brauchte er nicht zu reiſen; ja, als er das Bett wieder verlaſſen durfte, war ihm vergönnt, im Beiſammenſein mit Rebecca die Geneſung abzuwarten. Da Beiden geboten war, die Augen zu ſchonen, ſo wurde die Erfindungskraft angeſtrengt, um ſich der Langeweile zu erwehren, was auf allerlei Poſſen hinausging. Unſer Depeſchenwechſel über den Hof ging von ſeiner Seite in ſpaßhaften Dictaten, denen Fanny die Feder leihen mußte. Ein Beiſpiel: „Tauſend Dank für Deine Briefe, nur bald mehr. ich will auch morgen ausführlich antworten. Kannſt Du mir nicht für die Zeit unſerer Augen- und Thatenloſigkeit jenes Zuſammenſetzſpiel mit Blöcken und Zeichnungen dazu ſchicken? Ich ſchenkte es vor einigen Jahren Deinen Kindern am Kälbermarkt, und möchte mich jetzt gern ernſthaft damit beſchäftigen. Im Falle Du es alſo ſchon längſt verloren haſt, ſo ſchick' mir's durch Ueberbringer oder quod Deus vult.

Pompier, Fuhrmann u. Comp.“

Eine andere ähnliche Kinderei, einem Schreiber dictirt: „Da ich jeden Morgen Briefe an meine Correſpondenten in England, Ungarn, Südamerika und der Provence in die Feder dictire, ſo ſehe ich nicht ein, warum ich nicht mit Dir, o königlicher Sänger, auch mal anbinden ſoll. „In tauſend Formen magſt Du Dich verſtecken, doch, Allerliebſter, gleich erkenn' ich Dich" (Goethe's Divan, auf dem Du ja jetzt wohl ſchläfſt), d. h. ich freue mich herzlich, daß Du als Barbier, Erzengel und Heiland reuſſirſt. Eines ſolchen Fortſchrittes dürfen ſich wenig Menſchen rühmen; dafür hat Dich auch ſchon ein Berliner, heut in der Zeitung, ſcheel angeſehen. — — — Neues habe ich Dir nicht zu berichten, ſo was iſt mir ſeitdem nicht eingefallen. Was aber ſchreibſt Du viel vom Frühling? Beſteht er in Schläuchen, was den Himmel, in dem Regenſchirm, was den Menſchen betrifft, iſt Einheizen und Zähnklappern dazu erforderlich? Ich glaube an den Frühling gar nicht. Was iſt denn überhaupt Liebe, Kunſt und Frühling, wenn man in meinem Zuſtande iſt? Die Liebe läßt ſich nicht erbittern, mein Magen aber wohl; die Liebe kommt immer wieder, meine Leibſchmerzen auch; ich mache es wie der Heiland und halte mich an's Praktiſche*), daſſelbe iſt aber in dieſem Augenblick lauſig. — Bis hieher wird dieſer Brief verbrannt oder zerriſſen, das Folgende kann leben bleiben — nämlich: wie ſchön iſt Gottes weite Welt! Schreib mir doch bald wieder; ich habe die erſte étude von Cramer mit den Händen kreuzweis ſpielen gelernt, ich ſpiele die Einſetzung des Abendmahls aus der Paſſion auf einer Stockflöte, ich gehe müßig wie ein Kapellmeiſter. Aber Du willſt wiſſen: wann meine Oſtern fallen? Sonntag, Lieber, oder Montag; wenn Du alſo glaubſt, eher als ich abzureiſen, ſo irrſt Du ſtark. Wir werden wahrſcheinlich zu gleicher Zeit abgehen, nach verſchiedenen Seiten. Es wird doch nichts Vernünftiges daraus, alſo will ich lieber ſchließen, morgen etwa mehr.

---

*) Dieſen Ausdruck hatte ich in dem Programm einer neuen Bibelüberſetzung von Dinter gefunden, ſeine Seltſamkeit hatte uns gefallen und er war ſeitdem unter uns gebräuchlich geworden.

Dein
(eigenhändig) Felix Mendelsſohn-Bartholdy."

Endlich waren die Geſchwiſter geneſen, der Mai war gekommen und Felix, friſch und fröhlich, geheilt von aller Ueberreiztheit, konnte ſeine Reiſe antreten. Das Beiſammenleben in dieſem Winter hatte uns recht eng verbunden, das Scheiden wurde uns Beiden nicht leicht, aber Felix' zärtliche Seele war mehr davon bewegt. Als ich Abſchied genommen und er mich bis auf die Freitreppe nach dem Hof hinaus begleitet hatte, ich — der ich das Umarmen der Männer nie geliebt — mit Händeſchütteln von ihm ſchied, rief er mich nach den erſten Stufen zurück, und mit rührungsblaſſem Geſichte, die Augen überflort, ſagte er: „Du könnteſt mir wohl um den Hals fallen". Das that ich denn von Herzen, und ſo zog der liebenswürdige Jüngling zu ſeiner fröhlichſten Reiſe fort.

Wie er ſie genoſſen und genützt, iſt aus dem veröffentlichten erſten Bande ſeiner Briefe bekannt; wie ſich mein Verhältniß zu ihm in dieſer Zeit fortgeſetzt, werden einige ſeiner Briefe zeigen. Er ſchrieb mir aus Wien und Steiermark den erſten:

Wien, 5. Sept. 1830.

Mein lieber Eduard!

Ich ſehe nicht ein, warum ich Dir jetzt nicht ſchreiben ſollte, da es ſo recht wohnlich und abendlich hier im Zimmer iſt, während es draußen ſtürmt und regnet, und ich eben mit Componiren fertig bin und nun an Dich denke, der Du darin predigen ſollſt. Ich ſchreibe Dir alſo, obwohl Du nicht edel biſt, ſonſt hätteſt Du nicht gewartet, bis ich Deinen lieben Brief beantwortete, ſondern hätteſt auch wohl noch einmal geſchrieben, und tauſend Kleinigkeiten gemeldet und ausgemalt, wie Du es ſo gut kannſt. Nun, wenn Du nur jetzt wieder Etwas von Dir hören läſſeſt, ſo bin ich ſchon zufrieden; aber ſchreibe bald, und einen rechten langen, vierbögigen Brief, mit Klatſchereien und Bildern und Noten, kurz, plaudre mit mir; ich dächte, Du müßteſt zuweilen das Bedürfniß dazu fühlen, denn es geht niemals Einem allein ſo, und mir iſt gar zu oft danach zu Muthe. Erzähle: was und wie Du ſingſt und wie Dein weißer Morgenrock ſich befindet, und ob Du malſt;

erzähle von Deiner Frau, und wenn ſie wieder über eine tolle Zeitungsanzeige von Dir ein wenig weint, und Du dann, diesmal ohne mich, nach der Expedition fahren mußt, um die Sache gut zu machen — ſo ſehne Dich nach mir und ſchreibe mir es gleich: die Geſchichte rührt mich noch, wenn ich daran denke. Auch ob Deine Schwägerin noch meine Reformationsſymphonie achtet, muß ich wiſſen, und wie Ihr Alle vergnügt lebt; ob Felix ſeinen hoffnungsvollen Uebermuth noch hat und tüchtig ungezogen iſt: ob Marie noch meine Freundin iſt (denn ich behaupte ſeit der Gartengeſchichte, daß ſie ein faible für mich habe, Du weißt, daß ich ſie nicht grüßte), endlich horche hin, ob Anna und beſonders Deine Frau mein Umwerfen des Kinderwagens vergeſſen haben und ob Ihr an mich denkt bei einem Reiskuchen — kurz, ſage wieder „guten Tag“. Bin ich denn fremd, weil ich fern bin?

Freilich aber bin ich fern und viele Zeit iſt ſchon wieder vergangen, ſeit wir uns nicht geſehen haben: wenn ich aus dem Liederſpiel ſinge, ſo klingt es ſchon gar ſehr nach Erinnerung und Vergangenheit. Luſtig gelebt habe ich ſeitdem und bin heiter geweſen, habe aber wenig Muſik innerlich gemacht; wäre nicht Wien ſolch ein verdammt liederliches Neſt, ſo daß ich mich ganz in mich verkriechen muß und geiſtliche Muſik ſchreiben, ſo hätte ich gar nichts Neues aufzuweiſen. Indeß habe ich heut die zweite

Nummer eines Chorals mit Inſtrumenten beendigt und werde wohl übermorgen mit der dritten und ſo mit dem ganzen Stück fertig werden, und dann fange ich ein kleines ave Maria für Singſtimmen allein an, das ich ſchon ganz im Kopfe trage. In dem Choral, den ich Euch ſchicke, ſobald er fertig iſt, findeſt Du eine Arie für Deine Stimme, ſei ſo gut und ſinge ſie zerknirſcht. Hauſer*) flucht, daß meine Solobäſſe und Lieder ſo hoch liegen; ich behaupte dann, ſie paßten Dir, und wenn ich meinen Jüngling-Liederkranz faſt jämmerlich ſelbſt ſingen muß, ſo erfolgt immer nachher ein Epilog, der für Dich ſchmeichelhaft iſt.

Kloſter Lilienfeld, 2. Octbr. Hier wurde ich vor vier Wochen geſtört, ließ den Brief angefangen, und bin ſeitdem nicht wieder zur Ruhe und nicht zum Schreiben gekommen. Dies aber iſt aus Steiermark, und das Kloſter liegt ganz von grünen Waldbergen eingeengt, auf allen Seiten rauſcht es und murmelt, daher giebt es auch Forellen zum Abendbrod; es iſt erſt 7 und ſchon ſtark finſter draußen, das erinnert nicht weniger an den Herbſt, als bei Tag die tauſendfarbigen Berge, wo das Roth der Kirſchbäume und das Frühlingsgrün der Winterſaat luſtig durcheinanderſcheint. In der Dämmerung war ich im Kloſter und hab die Bekanntſchaft der Orgel gemacht, morgen früh geht's weiter gegen Süden zu, und wieder liegt ein ganzes Bündel Zeit hinter mir. Ich habe in der Zwiſchenzeit Deinen ſehr lieben Brief mit der Gartenzeichnung erhalten, für die ich Dir recht von Herzen danke; meine Bitten auf der vorigen Seite wären alſo eigentlich überflüſſig, indeſſen ſind ſie nun einmal da, und können ja für ein nächſtes Mal und für Rom ebenſo gut gelten. Der Choral iſt nun freilich längſt fertig und das Ave auch; mit der erſten guten Gelegenheit ſchicke ich die Stücke zu Euch; auch ein Lied iſt ſeitdem geboren, da es aber nichts taugt, behalte ich es für mich. Ferner habe ich in Baden leider ſehr die Cour gemacht, und mir war wirklich ſehr wohl und warm dabei; es iſt mir ſchwer geworden, fortzugehen, denn es war ſo hübſch, wie ich es vielleicht nicht bald wieder finde; hat aber doch nichts geholfen, und heute früh habe ich daran glauben und Abſchied nehmen müſſen; und wenn ich geſtern früh im feinſten morning dress (Du kennſt ihn aus „Fra Diavolo")*) mit vielen Damen ſpazieren ging, Mittags elegant ſpeiſte und Abends in Geſellſchaft auf Liederthemas fantaſirte, ſo bin ich heut wieder ſo ruppig wie immer. Der Weg ging durch die Herbſtberge, es war kalte Luft, mir iſt ſchon wieder recht reiſemäßig und eben kommen die bewußten Forellen. Es iſt aber auch verdammt einſam hier in Lilienfeld; man hört die Peitſchen von der Landſtraße her in großer Ferne. — So, nach dem Eſſen ſieht ſich die Sache ſchon behaglicher an und ich will Dir noch einige „ſeitdem's“ erzählen. Ich bin alſo in Presburg zur Krönung ſeitdem geweſen, das Nähere darüber habe ich an Paul gemeldet, indeß fatal war es mir, als ich bei der Kathedrale ſpazieren ging, zwiſchen lauter prächtigen ungariſchen Geſichtern, zwiſchen den ſchlanken, kecken Geſtalten in ihren bunten Trachten, einem bekannten Berliner zu begegnen. Die Mark iſt wahrhaftig ſehr ſandig, mir wurde elend zu Muthe beim Anblick des lieben Landsmanns. Und wenn ich denn einmal ins Schimpfen gerathe, ſo komme ich nicht ſo leicht wieder heraus, wie Du weißt, und ſo muß ich Dir ſagen, daß mir die Münchener Maler gar wenig gefallen haben, denn es fehlt ihnen das Erſte, was nach meiner Meinung ein Künſtler haben ſoll, das iſt der Reſpect. Sie ſprechen von Peter Paul Rubens, als ſei der Mann ihres Gleichen, oder noch weniger, und denken, ſie haben Cornelius erhoben, wenn ſie einen Andern, von dem ſie nie begreifen werden, was er nur in ſeinem ſchlechteſten Bilde gewollt hat, hochmüthig tadeln. — Eine Eitelkeit iſt aber überhaupt jetzt an der Tagesordnung, die der Teufel holen ſoll. Bei Gott! die Leute kennen nichts Beſſeres, als ihr langweiliges Ich, und daher ſind ſie auch ſo mattherzig; der Czerny z. B. thut und denkt nun den ganzen Tag nichts, als ſich, ſeine Ehre, ſeinen Ruhm, ſein Geld, ſeine Beliebtheit; was iſt die Folge? Er iſt in ganz Wien gering geachtet, man citirt ihn nicht einmal mehr unter den Clavierſpielern, und obwohl er, während des Stundengebens, immer Notenpapier und Schreibzeug vor ſich hat, um ſeine Compoſition zu verrichten, wenn er ſie nicht mehr halten kann, ſo zucken ſogar die Verleger zu ſeinen Sachen die Achſeln und meinen, ſie gingen doch nicht ſo recht. — Auf dem Kärnthnerthor geben ſie ein miſerables Ding nach dem andern, eine ordentliche Oper iſt ſeit Jahren nicht geweſen, nur Auber und höchſtens einmal „Wilhelm Tell"; da geht nun kein Menſch hinein, wer drin iſt, langweilt ſich, und doch werden die Leute nicht klug. Sobald nur einiges Feuer vom Himmel fällt, wird das Alles gut ſein. — (tranquillo) Ferner habe ich ſeitdem einige Tage bei Hauſer gewohnt, der ſich mit ungemeiner Herzlichkeit und Freundlichkeit gegen mich benommen hat; er hat mir unter Anderm ein kleines Büchlein mit Luther's Liedern auf die Reiſe mitgegeben, da will ich viel componiren. A propos, ich bitte Dich, Marx zu fragen, ob er mein „tu es Petrus" in Bonn an Simrock verkauft hat oder nicht, und mir den Beſcheid darüber umgehend, d. h. stante pede auf Deutſch, zu ſchreiben. (Du kannſt auch einen ſonſtigen Brief hinzuſetzen.) Sie haben mir in Wien angeboten, die Partitur zu ſtechen, wenn es alſo in Bonn nichts iſt, ſo nehme ich das an und eigne es dem Papſt zu oder der Herzogin von Deſſau oder ſonſt. — Höre mal, Devrient, ich bin müde, und da wir denn doch heut keine Muſik mehr zuſammen machen können, ſo will ich lieber zu Bett gehen. Denk zuweilen an mich, ſchreib oft, und grüße mir von ganzem Herzen Deine Frau und Deine Schwägerin. Auch bitte ich Dich, Baur in meinem Namen um Verzeihung zu bitten, daß ich ihm nicht geantwortet: ich bin ſo ſchreibfaul diesmal und es geht mir ſo ſchlecht von Statten, daß ich zu entſchuldigen bin. Du weißt aber, wie es gemeint iſt; und wenn die Steiermärkſchen Berge, Venedig, die Himmelfahrt der Maria von Titian ꝛc. einem ſo bunt vor Augen liegen, ſo wird einem faſt ſchwindlig, und man vergißt das Schreiben und vieles Andre. Die Hauptſachen aber nicht, und ſomit gute Nacht.

---

*) Baritonſänger, damals am Kärnthnerthortheater, ſpäter Director des Conſervatoriums in München.

---

*) Ich ſpielte den Lord in dieſer Oper.

F. M.-B.

Und als Felix, nach den reichen Erlebniſſen, welche die Reiſebriefe von Rom und Neapel ſchildern, wieder über Florenz, Genua und Mailand nach

Deutſchland lenkte, ſchrieb er mir aus letzterer Stadt am 13. Juli 1831:

Lieber Devrient!

Du wirſt böſe auf mich ſein wegen meines langen Stillſchweigens, aber es ging mir fatal. Vor einem halben Jahre etwa ſchrieb ich an Dich einen kurzen, aber ausführlichen Brief und ſchrieb ein neues Lied für Dich hinein und ſagte Dir ein Paar Worte, die ſich eben unmöglich zweimal ſagen laſſen, weil das kalt und trocken herauskommt, was da im Augenblick warm gefühlt war; und da ich ordentlich beſorgt war, daß der Brief nur ja ankommen möchte, da ich wußte, daß er nicht zu copiren war, ſo trug ich ihn ſelbſt auf die Poſt, und doch iſt er nicht zu Dir gelangt. Das ſtörte mich nun zeither, ſo oft ich Dir ſchreiben wollte, mir war, als ſollte ich Dir das wiederholen, oder was andres Aehnliches mit Muſik dazu ſchicken; dann fürchtete ich, ſie möchten es abermals nicht ankommen laſſen, und ſo war ich genirt und kam nicht zum Schreiben. Jetzt iſt es aber gar zu lange, daß wir von einander Nichts gehört haben, ich weiß nicht einmal, wo Du ſein magſt, in Paris, in Berlin, in Peking oder ſonſt wo; wie ich mich nun anſchicke, Italien zu verlaſſen, fällt mir ein, daß Du noch gar keinen Brief aus dem Lande von mir erhalten haſt, und das darf nicht ſein, darum ſchreibe ich Dir geſchwind noch ein Paar Zeilen, ehe ich über den Simplon ſteige. Ich habe Dir auch noch auf Deinen vorigen Brief zu antworten, Du haſt mich aber ein Weilchen recht verſtimmt dadurch, und ich wollte ſchon denken, daß wir im Hauptpunkte noch nicht ſo ganz einig wären, bis mir zur rechten Stunde einfiel, daß ich mich viel weniger auf einen Brief verlaſſen könne, als darauf, daß wir doch einig wären. Und ſo iſt es auch, denn die augenblickliche Stimmung mag ſich ändern, und von der hängt der Brief ſehr ab, aber die Hauptſachen, und namentlich wir gegen einander, ändern uns nicht, denke ich. Iſt es nicht ſo? — Du machſt mir Vorwürfe, daß ich ſchon 22 Jahre und doch noch nicht berühmt ſei*); ich kann darauf nichts Anderes antworten, als: wenn Gott gewollt hätte, daß ich zu 22 Jahren berühmt ſein ſollte, ſo wäre ich's wahrſcheinlich ſchon geworden; ich kann Nichts dafür, denn ich ſchreibe ebenſo wenig, um berühmt zu werden, als ich ſchreibe, um eine Kapellmeiſterſtelle zu erhalten. Es wäre ſchön, wenn Beides ſich einfinden wollte, ſo lange ich aber nicht grade verhungre, ſo lange iſt es Pflicht, zu ſchreiben, was und wie mir es um's Herz iſt, und die Wirkung davon dem zu überlaſſen, der für mehr und Größeres ſorgt. Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, ſo zu componiren, wie ich es fühle, noch immer weniger Rückſichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen gefloſſen iſt, ſo habe ich meine Schuldigkeit dabei gethan, und ob es nachher Ruhm, Ehre, Orden, Schnupftabaksdoſen u. dergl. einbringt, kann meine Sorge nicht ſein. Darüber waren wir ja auch ganz einig, denn es war der Hauptpunkt des Geſprächs, das wir in meiner kleinen Stube, auf den Hof heraus, hatten, in deſſen Folge wir uns Du nannten, mit einander Bekanntſchaft machten und einige Abende erträglich vergnügt mit einander zubrachten. — Meinſt Du aber, ich hätte in dem Ausbilden meiner Compoſitionen oder kurz: meiner ſelbſt, Etwas vernachläſſigt oder verſäumt, ſo ſage mir genau und klar, was das iſt und worin es beſteht. Es wäre freilich ein ſchlimmer Vorwurf. Du willſt, ich ſoll nur Opern ſchreiben, und hätte Unrecht, es nicht ſchon längſt gethan zu haben. Ich antworte: gieb mir eine rechte Oper in die Hand und in ein paar Monaten iſt ſie componirt, denn ich ſehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu ſchreiben, ich weiß, daß es was Friſches, Luſtiges werden kann, wenn ich es jetzt finde, aber eben die Worte ſind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer ſetzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kennſt, der im Stande iſt, eine Oper zu dichten, ſo nenne ihn mir um Gotteswillen, ich ſuche nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, ſoll ich doch nicht etwa lieber Nichts thun (auch wenn ich es könnte)? Und daß ich grade jetzt mehrere geiſtliche Muſiken geſchrieben habe, das iſt mir ebenſo Bedürfniß geweſen, wie's Einen manchmal treibt, grade ein beſtimmtes Buch, die Bibel oder ſonſt was, zu leſen, und wie es Einem nur dabei recht wohl wird. Hat es Aehnlichkeit mit Seb. Bach, ſo kann ich wieder Nichts dafür, denn ich habe es geſchrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten ſo zu Muthe geworden iſt, wie dem alten Bach, ſo ſoll es mir um ſo lieber ſein. Denn Du wirſt nicht meinen, daß ich ſeine Formen copire, ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende ſchreiben. — Ich habe auch ſeitdem wieder eine große Muſik componirt, die auch vielleicht äußerlich mal wirken kann: „Die erſte Walpurgisnacht“ von Goethe: ich fing es an, blos weil es mir gefiel und mich warm machte, an die Aufführung habe ich nicht gedacht. Aber nun, da es fertig vor mir liegt, ſehe ich, daß es zu einem großen Concertſtück ſehr gut paßt, und in meinem erſten

---

*) Ich hatte ihm ſcherzhaft den Vers aus „Don Carlos“ citirt: „Zweiundzwanzig Jahre, und nichts für die Unſterblichkeit gethan“, und daran geknüpft: daß man durch Pſalmen und Choräle, auch wenn ſie an Seb. Bach erinnerten, nicht berühmt werde, hatte ihn auch wieder auf Operncompoſitionen hingewieſen. Das hatte ſeine Empfindlichkeit erregt.

Abonnementsconcerte in Berlin mußt Du den bärtigen Druidenprieſter ſingen, die Chöre ausgeführt von — unter gütiger Mitwirkung des ꝛc. Ich habe Dir den Prieſter in die Kehle geſchrieben, mit Erlaubniß, alſo mußt Du ihn wieder herausſingen, und wie ich bis jetzt die Erfahrung gemacht habe, daß die Stücke, die ich mit der wenigſten Rückſicht auf die Leute gemacht hatte, grade den Leuten immer am beſten gefielen, ſo, glaube ich, wird es auch mit dieſem Stück gehen. Ich ſchreibe das blos, damit Du ſiehſt, daß ich auch *an's Praktiſche denke*. Freilich immer erſt hinterher, aber wer Teufel ſoll Muſik ſchreiben, die doch einmal das unpraktiſchſte Ding in der Welt iſt (weshalb ich ſie lieb habe) und an's Praktiſche dabei denken! Es wäre, als ob Einer die Liebeserklärung an ſeine Geliebte in Reime und Verſe brächte und ihr ſo herſagte. —

Ich gehe nun nach München, wo ſie mir eine Oper anbieten, um zu ſehen, ob da ein Menſch als Dichter iſt, denn nur einen Menſchen möchte ich, der ein bischen Glück und Talent hätte, ein Rieſe brauchte es gar nicht zu ſein, und finde ich da keinen, ſo mache ich vielleicht Immermann's Bekanntſchaft blos deswegen, und iſt der auch nicht der Mann, ſo verſuche ich es in London und ſchlage Klingemann noch einmal breit. Es kommt mir immer vor, als fehle der rechte Kerl noch, aber was ſoll ich thun, um ihn heraus zu ſinden? Im Hotel Reichmann wohnt er nicht und nebenan auch nicht, darüber ſchreib mir einmal. Obgleich ich glaube, daß uns der liebe Herrgott Alles, alſo auch Operntexte, zuſchickt, ſobald wir es brauchen, ſo müſſen wir doch dabei unſre verfluchte Schuldigkeit thun und uns umſehen, und ich wollte, der Text wäre ſchon da. Mittlerweile ſchreibe ich ſo gute Sachen, als ich nur irgend kann, und daß ich für's Uebrige nicht verantwortlich bin, das haben wir auf meiner Stube damals ſchon ausgemacht. Und bei dem Protocoll laß uns bleiben. — Nun aber genug des trockenen Tones, ich bin wahrhaftig wieder faſt brummig und ungeduldig geworden, und habe mir doch vorgenommen, es nie zu werden. Es iſt nett leben hier. Mailand iſt eigentlich eine Platanenſtadt; das ganze Neſt ſteckt tief in Baumalleen, Gärten, Reis- und Maisfeldern, und um die Wälle innen und außen laufen doppelte Platanenalleen herum; da fährt man Nachmittags ſpazieren und guckt die feine Welt an.

Aber wenn Du glaubſt, in Italien gäbe es italieniſche Sänger, ſo irrſt Du Dich verzweifelt. Die Prima Donna in Rom war eine Berlinerin, o Jammer! ſie ſang doch gar ſehr übel und machte ſo viel Prätenſionen wie ein Schlittenpferd und fiel doch gar zu ſehr durch; die beſte Sängerin, die in dieſem Augenblick in Italien iſt, ſoll eine gewiſſe Unger

(Tedescha) ſein, der erſte Baſſiſt hier iſt Herr Schoberlechner aus Wien, der ſich aber hier Schober nennt, weil den Italienern das lechner nicht zuzumuthen iſt. Die guten Sänger habe ich alle in Paris und London gehört, und da ſind ſie auch jetzt verſammelt, ziehen die Mittelmäßigen nach, und nur das Allerelendeſte bleibt im Vaterlande; da iſt es wohl kein Wunder, wenn ich in Paris lieber italieniſche Muſik höre, wo erſtlich alle erſten Sänger, zweitens auch die zweiten, drittens und viertens Chor und Orcheſter ſind. Denn von einem italieniſchen Chor haſt Du keinen Begriff; ich wollte doch, da ich einmal im Lande der Muſik war, gern eine einzige gute Stimme aus dem Chor heraushören, aber ſie taugen alle Nichts; ſchreien wie Zahnbrecher auf der Meſſe, ſind durchaus immer ein Viertel aus einander und ein Viertel vor und nach dem Orcheſter. Das Orcheſter iſt wieder aus lauter verſtimmten Blasinſtrumenten und kreiſchenden Geigen zuſammengeſetzt und in ſich ſelbſt uneinig. — Ich ſchwöre Dir, daß das Wittenberger Operntheater (es mag eines geben oder nicht) beſſer iſt, als San Carlo in Neapel. Kein Deutſcher hat von ſo Etwas eine Ahnung, d. h. ich meine ordentliche Deutſche, von Herzen; denn ſolch ein Kerl, wie ich einen angetroffen habe, der iſt ebenſo wenig ein rechter Deutſcher, wie Käſebier. Denk Dir, Devrient, der Menſch wird vom Miniſterium hier zwei Jahre unterhalten, damit er die italieniſche Muſik ſtudieren ſoll, geht nun ins Vaterland zurück, um dort die hieſige Singmethode einzuführen, und, wie er mir ohne Erröthen ſagte, die neuen Opern von Donizetti und Bellini aufzubringen. Ach Gott, Du begreifſt die ganze Niederträchtigkeit von ſo was nicht! — Aber höre nur ſolche italieniſch Gebildeten an, wie die ſo gar keine Methode haben, wie eine bayeriſche Kellnerin reiner und beſſer ſingt, wie ſie den großen Sängerinnen ihre kleinen Genialitäten, ihre kleinen Unarten, Uebertreibungen u. dergl. nachahmen, und das Methode nennen. Und das wollen ſie bei uns einführen, die wir ſo viel Beſſeres haben. In ganz Italien iſt jetzt keine Sängerin wie die Schätzel, und Du weißt, daß ich keiner ihrer größten Verehrer bin. Aber der Hauptfehler iſt, daß ſie ſich immer italieniſch ausbilden wollen, während das, was ihnen unſre Natur mitbringt, das Beſte und einzige Gute iſt. Glaubſt Du denn, daß es in Italien Stimmen wie die Milder, Schechner, Sontag, einen Haitzinger oder Bader, Mantius, Wild giebt? (Von Baſſiſten ſchreibe ich Dir nicht, um Dich nicht in Deiner Beſcheidenheit zu verletzen.) Aber es iſt doch wahr. O Ihr Undankbaren! Ich will gar Nichts weiter ſagen, denn ich predige tauben Ohren. Aber ich wollte, ich könnte ein Lied von Dir, oder ein Paar luſtige hohe Noten von Deiner Frau wieder hören, abgeſehen von Freundſchaft; wo giebt es denn hier ſolche helle frohe Stimmen; man höre nur das Volk, wie es melancholiſch ſchnarrt. Aber doch iſt es ein Land der Kunſt, denn es iſt das Land der Natur, und da lebt und webt es überall, im blauen Himmel und im Meere und in den Bäumen giebt es Muſik genug. Das Land der Künſtler iſt nun einmal Deutſchland und es ſoll leben! — Neulich traf ich hier den Kupferſtecher Schmidt, den ich einmal bei Dir in Geſellſchaft geſehen hatte, ſeine Frau hatte Lieder von Taubert mit, und weil Du mir davon geſchrieben hatteſt, ſo ließ ich ſie mir leihen. Da hab' ich eine ganz abſonderliche, große Freude gehabt, denn da ſteckt Gemüth und Seele in jedem Liede drin, und es iſt keins, worin nicht wenigſtens eine Stelle, ein Zug wäre, in dem ganz klar ſtände, daß es von einem Muſiker componirt iſt. Auch meinetwegen freute mich die Sache, denn ich hatte gedacht, daß ich ein Brummbär geworden ſei und mich an nichts Neuem mehr erfreute, (wie auf der vorigen Seite zu erſehen); aber nein. Denn wenn das Rechte kommt, ſo bin ich wahrhaftig heilfroh, und gebe Gott, daß Taubert der Mann ſei oder werde, der aus ſeinen Liedern hervorguckt. Aber er muß andere Sachen machen als Lieder, und nicht ſo ſüße, ſondern recht feurige, entſetzlich ungeſchlachte, oder wilde, er muß einigermaßen brennen und wüthen, und dann, glaube ich, entſcheidet es ſich erſt. Aber grüß mir den Mann und ſage ihm Dank; und ſage ihm, ich hätte ihm wegen ſeiner Lieder ſchreiben wollen und ihm ein Bravo über die Alpen zurufen und einige Randgloſſen dazu machen. Nachher fiel mir aber leider ein, daß in Berlin viel höfliche Leute ſind, die ſo Etwas nicht leiden können und ſich darüber aufhalten, kurz ich that es nicht. Darüber wirſt Du mich wahrſcheinlich wieder ſchelten, aber ſchreib' mir nur was über ihn, wie er denkt und Muſik macht und ob er weiter will und muß. Das Ende vom Bächlein „ſag, Bächlein, liebt ſie mich?“, wo der Bach immer nickt und ſagt „o ja“, iſt wunderlieb. — Nun iſt es aber der 19. geworden und in einer Stunde ſteige ich in den Reiſewagen, Schmidt's ſteigen von der andern Seite ein und wir fahren nach dem Comer-See. Da badet man ſich heut Abend; fliegt morgen zu Dampfboot hin und her; klettert übermorgen nach Lugano über die Berge, und eben habe ich mir Kellers Schweizerkarte mit den blauen Schneebergen gekauft. — Wie ich Euer aber an allen Orten gedenke und wie ſehr lieb ich Euch habe, brauche ich nicht zu ſagen. Bleib mir gut, und grüß mir ſo recht von Herzen Deine Schwägerin und Deine Frau und die Kinder; wenn ich einmal erſt wieder mit Euch bin, wird es auch nicht übel ſein. Laß mich aber hören, wie ſie Alle leben und was Du thuſt, und ſo ſage ich Euch

Allen Lebewohl aus Italien und komme wieder näher nach Norden. Bis dahin Felix M.-B.

Noch einmal ſchrieb er mir aus der Schweiz, nachdem er den weſtlichen Theil derſelben durchzogen, aus Luzern am 27. Auguſt 1831.

Du ſehr liebe Familie!

Sei für Deinen Brief aus Herzensgrunde bedankt, denn es iſt ein wahrer und rechter Familienbrief, und wie ich ihn durchgeleſen, da war mir zu Muthe, als ſei ich eben Abends bei Euch geweſen, drum kann ich auch nicht müde werden, ihn wieder und wieder zu leſen, weil aus jedem Wort Euer glückliches, frohes Leben und Euer Bewußtſein davon ausgeſprochen iſt, und daß Ihr meiner freundlich denkt. Könnte ich Euch doch ſagen, wie mich ſolch ein Brief erfriſcht, dann brauchte ich Euch auch gar nicht weiter zu danken. Es iſt aber hübſch von Euch, daß Ihr ſo froh lebt und die Welt wüthen laßt und ruhig weiter fortſchreitet, und nur eben die Fenſterladen zuſchließt vor dem Sturm und Hagel draußen. — Alles Andere iſt vom Uebel. Ihnen aber, liebe Madam Devrient, muß ich nun ganz beſonders danken für Ihre freundlichen Zeilen und Erinnerung. Sie glauben gar nicht, wie ſehr freundlich von Ihnen es iſt, daß Sie mir ſelbſt Ihren Gruß geſchrieben haben, und zwar in Worten, die gerade ſo ſind, wie Sie ſie geſprochen hätten: wie geſagt, ich bin Abends bei Ihnen geweſen und das war dann wohl immer vergnügte, glückliche Zeit.

Sie ſagen, ich ſolle nur bald zurückkommen, und Du meinſt, Eduard, meine Mutter ſchöbe das noch lange hinaus; es weiß wohl Keiner jetzt ſo recht genau, wie es in der nächſten Zeit kommen wird und es iſt ſchwer, namentlich mit dem Reiſen, jetzt ſich einen beſtimmten Plan zu machen. Indeſſen möchte ich freilich erſt noch was Tüchtiges zuſammengearbeitet haben, ehe ich wieder nach Berlin käme; ſo wie ich jetzt ſtehe, finde ich dort ſchwerlich was zu thun, ein paar Concerte machen den Kohl noch nicht fett, und zu etwas Anderm würde ich in Berlin wohl nicht gelangen können. Drum will ich ſehen ſo bald als möglich mich wieder recht ins Muſikmachen zu werfen; die ganze Zeit in Italien, die mir gewiß ſehr förderlich war, habe ich in der Meinung der Leute keinen Fortſchritt, alſo einen Rückſchritt gemacht, und ſo möchte ich denn gern bald was Aeußerliches wieder vornehmen. Dieſe Kriegs- und Peſtzeit iſt dazu freilich ſchlecht geeignet, aber es muß doch ſein und ſo habe ich keine Furcht. Das Einzige, was mir nun alles Dies vereinigen könnte, wäre eine Oper, denn ich geſtehe Dir, daß ich ſolch eine unglaubliche Luſt ſchon ſeit einem halben Jahre zu einer Oper habe, daß ich ſogar an die Inſtrumentalmuſik in dieſem Augenblick nicht denken kann, weil ich Stimmen und Chöre und allen Teufel vor mir brummen habe und mich nicht recht beruhigen werde, bis ich es hinſtellen kann. Zudem fühle ich auch gar, daß eine Oper, die ich jetzt ſchriebe, lange nicht ſo gut werden würde, als eine zweite, die ich nachher ſchriebe, und daß ich doch den neuen Weg, den ich mir denke, erſt antreten und ein Stück drin laufen muß, um zu wiſſen, ob er hinführen wird, oder wie bald? während ich in der Inſtrumentalmuſik ſchon anfange zu wiſſen, was ich eigentlich wollen ſoll, und mir ſelbſt viel klarer und ruhiger darüber bin, weil ich mehr darin gearbeitet habe. — Kurz, es treibt mich. Dazu kommt nun noch, daß ich dieſer Tage hölliſch demüthig geworden bin durch einen Zufall, der mir aber immer noch im Sinne liegt. Im Engelberger Thal finde ich „Wilhelm Tell" von Schiller, und wie ich ihn hier wieder las, wurde ich wieder von Neuem ganz entzückt und glücklich über ſolch ein himmliſches Kunſtwerk, und über alle die Gluth und Begeiſterung und das Feuer darin. Da fiel mir plötzlich ein Wort von Goethe wieder ein, der mir in einem langen Geſpräch über Schiller einmal ſagte: Schiller hätte jährlich zwei große Trauerſpiele liefern können, andre Gedichte abgerechnet. Dieſer handwerksmäßige Ausdruck, das Liefern, frappirte mich auf einmal ſehr, als ich das friſche, warme Stück las, und mir kam dieſe Thätigkeit ſo ungeheuer großartig vor, daß mir war, als hätte ich eigentlich in meinem Leben noch gar nichts Rechtes hervorgebracht. Es ſteht mir Alles noch ſo ſehr vereinzelt da, es iſt mir, als müßte ich auch einmal was liefern. Finde das nicht unbeſcheiden, ich bitte Dich, ſondern glaube mir, daß ich es nur ſage, weil ich weiß, was ſein ſollte und was nicht iſt. Wo ich aber dazu Gelegenheit finden ſoll, wo es nur anfangen kann, das iſt mir bis heute ganz unbegreiflich; wenn es meine Aufgabe aber iſt, ſo werde ich die Gelegenheit ſchon finden, das glaube ich feſt, und finde ich ſie nicht, ſo wird es ein Anderer ſein müſſen. Dann wüßte ich aber nicht, warum es mich ſo dazu hintriebe. — Kurz ich muß Muſik machen, das iſt der langen Rede kurzer Sinn. Du ſiehſt alſo, daß wir ganz einig ſind im Grunde, und ich wollte nur „meine Bequemlichkeit im Widerknurren“ brauchen, wie Du es im Knurren willſt. Und ſomit erlaube mir ſofort weiter zu knurren und zu murren und zu brummen darüber, daß Du mir ſchreibſt, Du macheſt dem Taubert eine komiſche Oper und daß Du weiter kein Wort zuſetzeſt über Plan, Sujet, Ausführung u. dergl. Warum ſagſt Du nicht ein Bischen davon, damit ich doch auch wiſſe, woran Ihr arbeitet; und wie heißt der Titel und die Perſonen, und kommen im Orcheſter auch

Trompeten und Pauken vor? Daß Marſchner den „Heiling" componirt freut mich ungemein und zwar deswegen, weil ich glaube, daß kein Menſch jetzt ihn ſo gut hätte componiren können, wie der, und weil ich feſt überzeugt bin, daß die Oper einen großen Effect machen wird mit ſeiner Muſik. Denn gerade, was Du mit Recht an ihm tadelſt, ſeine Abhängigkeit von Weber, die möchte ich Dir bei dem Gedicht etwas Schuld geben, und wenn ihn das äußerlich abhalten wird, ſo viel an Weber zu ſtreifen wie bisher, ſo wird es ihm innerlich deſto mehr zuſagen, und er wird gewiß ſeine beſte Oper daraus machen. Uebrigens iſt ſein „Templer" ſo ſehr viel beſſer, als ſeine vorigen Sachen, daß gewiß vom „Templer" zum „Heiling" wieder ein Fortſchritt ſein wird, und ſo haſt Du große Freude an Deinem Gedicht zu erwarten. Was mich aber beſonders freut, iſt, daß Du ſagſt, Du fühleſt Dich dem Texte jetzt entwachſen und es werde ſich das in Deiner Oper für Taubert ausſprechen; ich bin ſehr neugierig darauf, denn was Du von Deinem Streben in dieſer Hinſicht ſagſt, das finde ich ſehr richtig, abgerechnet mehrere Beſcheidenheiten, z. B. wenn Du ſagſt, „es fehle Dir weitausſehendes Studium u. ſ. w." Das Einzige, was mir bei dem Gedichte, das ich von Dir kenne, zu fehlen ſchien, das war eine gewiſſe Natürlichkeit aus der Sache, aus den Charakteren, es kam mir vor, als dächteſt Du noch zu viel an das

Theater; und wenn Du es erreichſt, nicht Sänger und Decorationen und Situationen, ſondern Menſchen und Natur und das Leben Dir zu denken und hinzuſtellen, ſo bin ich überzeugt, daß Du die beſten Opern ſchreiben wirſt, die wir haben werden, denn wenn einer die Bühne ſo kennt wie Du, ſo kann er ſchon nichts Undramatiſches ſchreiben wollen. So wüßte ich auch gar nicht, was Du von Deinen Verſen Anderes wollteſt; iſt es von innen heraus für die Natur und die Muſik gefühlt, ſo ſind die Verſe ſchön und muſikaliſch, und wenn ſie ſich im Textbuche noch ſo hinkend ausnähmen; ſchreib dann meinetwegen Proſa — wir wollen es ſchon componiren; wenn es ſo ſein muß, da wird es nicht ſchwer fallen; aber wenn Form in Form gegoſſen werden ſoll, wenn die Verſe muſikaliſch gemacht und nicht muſikaliſch gedacht ſind, wenn es äußerlich in ſchönen Worten eingebracht werden ſoll, wo es innerlich an ſchönem Leben fehlt — da haſt Du Recht, da iſt eine Klemme, aus der kein Menſch herauskommen kann. O Gott, ich bin in einen Lehrton verfallen, der ſich gar nicht für mich ſchickt, aber verzeih' ihn, und mache es wie Du es von mir verlangſt, nimm Dir den Sinn heraus und laß die unpaſſende Einkleidung laufen. Weß das Herz voll iſt, geht der Mund über, und ſo gewiß reines Metrum, gute Gedanken, ſchöne Sprache noch immer kein gutes Gedicht machen, ohne einen gewiſſen Blitz der Poeſie, der durchs Ganze geht, ſo gewiß kann nur durch das Gefühl des Lebens in allen Perſonen eine Oper vollkommen muſikaliſch und am Ende auch vollkommen dramatiſch werden. Es ſteht eine Stelle darüber in Beaumarchais, den man anklagte, ſeine Perſonen ſagten zu wenig eigentlich ſchöne Gedanken und er lege ihnen zu wenig Poetiſches in den Mund; er antwortete: das ſei nicht ſeine Schuld, er müſſe bekennen, daß er während des Schreibens immer, über ſeinen Schreibtiſch weg, im lebhafteſten Geſpräch mit ſeinen Perſonen ſei; daß er rufe: Figaro, prends garde, le comte sait tout — Ah Comtesse, quelle imprudence! — Vite, sauve toi, petit page — und was ſie ihm dann antworteten, das ſchriebe er hin, nichts Anderes. Mir kommt das ſehr nett und wahr vor. Aber ich ſpreche wie ein Buch, weg mit dem; Du mußt mir aber darauf antworten, damit wir uns wieder anknurren können, denn es iſt eigentlich ganz erſprießlich, wenn man ſich ſo, auf einige Entfernung hin, über Manches verſtändigen kann; man hat dann ſpäter deſto mehr Zeit zum Reiseſſen, obwohl ich eigentlich auch lieber meinen Brief damit hätte anfangen ſollen; denn alle Abende, wo ich durchnäßt und vom Sturm verdroſſen in ein reinliches, nett gezimmertes, braunes Schweizer-Bauernhaus komme, (die Wände beſtehen aus lauter Fenſtern, die Möbel aus dicken Oefen und hohen Betten und Blumentöpfen) und ſobald ich durch jedes Fenſter geguckt habe, um die Ausſicht auf andere ſolche Häuſer und auf die Berge dahinter zu genießen — da wird ſogleich ein Schwyzerrvs beſtellt, und das iſt dann meine große Erquickung; ich muß ihn aber leider ganz allein aufeſſen (das „leider" geht nicht auf's Eſſen, ſondern auf's „allein"). Und hätte ich damit meinen Brief angefangen, ſo wäre ich von der Schweiz nicht wieder fortgekommen, denn es iſt kein Land wie dieſes. Alle Träume und Bilder können Dir nicht eine Ahnung von dem geben, was dies für eine Schönheit iſt. Es iſt auch ſo verſchieden von allen Ländern, Alles ſo anders, von den Bergformen bis zu den Häuſern, daß man es geſehen haben muß, um ſich's zu denken. Wie jeder Berg ſeinen eigenen Charakter hat und ſeine eigene Phyſiognomie, finſter oder freundlich, alt oder jung, wie man der ganzen Natur gegenüber ſteht und alle Jahreszeiten mit einem Blick ſieht, aus dem ſommerlichen Thal zu den nackten Felſen, und endlich zum Schnee und Eis mit allen Winternebeln und Stürmen, und dann wieder, wenn man auf dieſem Eiſe ſteht, tief herunter ins grüne Thal mit allen Bäumen und Kräutern. — Iſt denn nicht eine Möglichkeit, daß Ihr die Schweiz einmal ſehen könnt? Denn es giebt einem eine andere Idee vom lieben Herrgott und ſeiner Natur und ihrer unermeßlichen Schönheit; jeder Menſch, der es könnte, müßte einmal in ſeinem Leben die Schweiz geſehen haben. Wo will da das dürre Italien hin gegen dieſe Lebensfriſche und die Kerngeſundheit? Was grün heißt und Wieſen und Waſſer und Quellen und Felſen, das weiß nur Einer, der hier geweſen iſt. Aber was ſoll ich's beſchreiben! Mir iſt nirgends ſo ganz frei, ſo ganz der Natur gegenüber zu Muthe geweſen, als in dieſen unvergeßlichen Wochen, und ich habe mir es vorgenommen, wenn ich in meinem Leben einmal wieder einen Sommer herumſchweifen kann, es nur hier in den Bergen zu thun. — Neues componirt habe ich aber ſeitdem Nichts, ein paar Lieder ausgenommen; ich wollte ich könnte einmal einen Abend wirklich bei Dir ſein und Dir meine „Walpurgisnacht" vorſpielen, oder vielmehr Du könnteſt ſie mir vorſingen; das Ding liegt gut für Dich. — Deinen Opernplan mit dem italieniſchen Carneval und dem Schweizeracte kannte ich ſchon, wußte aber nicht, daß er von Dir ſei, Du wirſt Dir wohl denken können, wer mir davon erzählte: ſei aber ſo gut und mache die Schweiz ganz gewaltig und über die Maßen friſch, wenn Du an ſolche zarte Schweiz denkſt, mit Jodeln und Sehnſucht, wie ich ſie geſtern hier auf dem Theater in der „Schweizerfamilie" mit anſehen mußte, und wenn die Berge und die Alphörner ſentimental werden, ſo bringe ich's über's Herz und recenſire Dich ſehr ſchlecht in der Spenerſchen Zeitung. Aber nein! ich bitte

Dich, mach ſie luſtig und laß mich mehr davon hören. Vor allen Dingen ſchicke mir auch die verſprochene Muſik von Taubert, und womöglich Etwas aus Deiner Oper. Ich ſchreibe noch heute an ihn und danke für ſeine Zeilen; haltet aber Euer Wort mit dem Münchner Brief, Ihr Lieben, und erquickt mich wieder ſehr dadurch. Jetzt aber muß ich fort, denn heut iſt ein ſchöner Tag und morgen geht es wahrſcheinlich auf den Rigi; ſo lebt mir denn alle wohl, und bleibt ſo. Deiner Schwägerin bitte ich meinen herzlichen Gruß zu ſagen und ihr zu ihrer Beſſerung Glück und die beſte Fortdauer zu wünſchen. Die Bauern ſprechen hier: Grüß eu Gott! und ſo ſei es und lebt wohl und bleibt mir gut.

Felix M.-B.

Wie er dann weiter öſtlich durch die Schweiz und über den Bodenſee nach München gegangen, ſchildern wieder die Reiſebriefe. Ebenſo, wie er einen Opernauftrag erhalten, nach Düſſeldorf gezogen, das Gedicht dazu mit Immermann zu beſprechen, wie er ſeinem Vater von Paris aus (im December) davon Mittheilung gemacht, auch deſſen Plan bekämpft, einen franzöſiſchen Operntext zu ſuchen.

Gegen den letzteren Vorſchlag hatte ich ſchon mit dem alten Mendelsſohn heftig disputirt, Felix' briefliche Ablehnung iſt erſchöpfend.

Zu den bereits gedruckten Briefen aus Paris, bis zur Reiſe nach London im April 1832, habe ich Mittheilungen aus zwei Zuſchriften zu machen.

Paris, den 5. Januar 1832.

Lieber Freund!

So ſchuldig, wie gegen Dich, bin ich wohl noch nie gegen einen Freund geworden. Willſt Du mich denn überhaupt noch kennen? Oder willſt Du von mir Nichts mehr wiſſen ſeit ich das Schreiben verlernt? Entſchuldigung habe ich nicht Dir zu ſagen, denn die einzige wäre, daß ich Deinen Brief mit dem lieben Geſchenke gar nicht erhalten; und lügen darf ich doch nicht; ich habe ihn wirklich erhalten, in München, Du haſt mir durch Deinen Text *) die allergrößte Freude gemacht, ich habe ihn immer wieder geleſen, weil ich mich an den unverkennbaren Fortſchritten freute, die Du darin zeigſt. Daß dies mir größere Freude als jedem Andern macht, haſt Du gewußt und

---

*) „Die Kirmes", einactige Oper, für Taubert geſchrieben.

ich brauche es nicht zu ſagen, aber wie viel beſſer mir dieſer Text ſcheint als Deine früheren, wie viel inniger und wahrer, das muß ich Dir doch heut noch ſchreiben. Denn worüber wir ſonſt hin und her correſpondirt und gekannegießert, darüber ſind wir nun ſchon einig, wie man ſich denn überhaupt wohl ſo am Beſten verſtändigt, und daß Du den Beruf haſt, uns die rechten Operntexte zu ſchaffen, das ſcheint mir ganz deutlich. Jetzt ſehen wir uns bald wieder und beſprechen es, dann mußt Du Dich an Dein altes Verſprechen erinnern, mir auch einmal was für meinen Magen zu ſchreiben, und dann ſchreibe ich wieder für den Deinigen, und dann freſſen wir Jeder für den unſrigen, dann ſinge ich ſehr ſchlecht, Du etwas beſſer, dafür ſpielſt Du etwas ſchlechter, und malen kann ich immer noch nicht — kurz dann ſind wir wieder ganz die Alten. Das ſind wir aber fortwährend geblieben, und Du biſt mir auch wohl nicht böſe; nicht wahr? Du ſchreibſt mir hierauf gleich nur zwei Zeilen und ſagſt mir: ob Du noch von mir wiſſen willſt, damit ich dann wieder recht ausholen und ſchwatzen kann; denn ich habe freilich ſehr Unrecht gegen Dich. Das fühlte ich recht lebhaft, als ich aus Rom einen Brief nachgeſchickt bekam und ich auf dem Brief den Mi[illegible]i las und wie Du ſo freundlich beſorgt um mich warſt und dem Grafen Redern mich und meine Compoſitionen lobteſt, und wie Du von Garten und Wärme und Früchten und Cholera ſchreibſt, die nun alle vorüber ſind, und wie ich den Brief hier, im tollen Treiben, in der Mode, im December bekam, da war es mir ſonderbar, ich dachte: der wird es dir nicht übelnehmen, daß du biſt, wie du biſt, und ſo faßte ich ein Herz und ſchrieb. Kommt aber Dein Brief hierauf, dann will ich etwas pünktlich antworten. Denn ich habe Dir ſehr, ſehr viel zu ſagen, und wir müſſen viel zuſammen überlegen, noch ehe ich nach Berlin komme, damit wir dann Nichts mehr zu überlegen, ſondern nur zu thun brauchen.

Somit bleibe mir gut und lebe wohl! Dir, Deiner Frau und den Kindern gehe es, wie ich mir und Euch es wünſche. Es bleibt doch dabei? Und wir miteinander.

Felix M.-B.

P. S. An Marie und Felix habe ich auch nicht geantwortet; da muß ich Dich alſo bitten, inliegende Briefe zu übergeben, die mich rechtfertigen ſollen.

Paris, den 10. März 1832.

Lieber Eduard!

Mir geht es mit dem Schreiben jetzt, wie einem Stummen mit dem Sprechen; aber ich muß Dir und den Deinigen doch von Zeit zu Zeit ein Lebenszeichen geben, damit Ihr nicht ganz vergeßt, daß ſolch ein Menſch wie ich in der Welt lebt und damit ich auch von Dir wieder ein Lebenszeichen bekomme; denn Du rechneſt genau und ſchreibſt eigentlich nie, ſondern antworteſt nur. Das thu nun aber auch hierauf, obwohl ich Nichts zu fragen habe. Ich will Dir blos ſagen, daß ich mich ganz ſonderlich auf Dich und Deine Deinigen freue; ſo Gott will komme ich bald angeſtiegen, und dann ſeht zu, wie Ihr mich wieder aus dem Hauſe bringen wollt; Marie und Felix verſpreche ich ſehr viel dummes Zeug und Narrenspoſſen, wir wollen wieder Pferd ſpielen, und Dir verſpreche ich eine Maſſe neuer Muſik, und wenn Du mir nur dafür etwas Reiskuchen mit Süßem verſprichſt und einigen Geſang, ſo ſind die Präliminarien fertig. Soll wieder gemalt werden? Vor ein paar Tagen ſagt mir Madam Beer ganz freundlich, Du ſeiſt entſetzlich krank, Madam Schneider hätte es erzählt. Ich mache, daß ich fortkomme, Madam Schneider iſt in Geſellſchaft, ich gehe ihr nach zu wildfremden Leuten, mach dem Herrn vom Hauſe einen Bückling und ſage permettez, die Damen ſehen meinen ſchäbigen Ueberrock mit ſtiller Verwunderung. Madam Schneider thut fremd, ich ſage, ſie möge mir doch einmal ſagen, was das für eine Nachricht ſei ꝛc.?; die weiſt mich zu ihrer Tochter an's Clavier, die ſagt endlich aus: ihr Bruder habe vor zwei Monaten geſchrieben, Du habeſt den Huſten gehabt. Hierauf ging ich ſehr luſtig ab und war vergnügt, und nahm mir vor ich wollte Dir ſogleich ſchreiben und Dir danken, daß Du ſo gut biſt in der Welt zu ſein. Ich bin ängſtlich geworden hier in Paris, denn ich habe ſchlimme Botſchaft hier bekommen*). Nun aber geht es, ſo Gott will, auf's Wiederſehen, und ich freue mich faſt darauf und es iſt mir lieb, daß Madam Beer, noch Madam Schneider, noch ihre Tochter, noch ihr Brief Unrecht gehabt haben, das bedeutet alſo mein Brief.

— — — — — — — — — —

Doch habe ich Dich auch Etwas zu fragen, Eduard, antworte mir doch gleich darauf. Ich ſoll für den Cäcilienverein ein Oratorium machen, und da ich meine Oper auf keinen Fall vor Juli anfangen kann, eher wohl ſpäter noch, ſo habe ich vom nächſten Monat ab noch ein prächtiges Vierteljahr Zeit, und möchte es wohl dazu benutzen, wenigſtens einen Theil davon zu machen, da ich mir hier ſchon Vieles dazu ausgedacht habe. Der Gegenſtand ſoll der Apoſtel Paulus ſein, im erſten Theil: die Steinigung

---

*) Von ſeines Freundes Eduard Rietz Tode.

Stephani und die Verfolgung, im zweiten Theil: die Bekehrung, im dritten das chriſtliche Leben und Predigen und entweder der Märtyrertod, oder der Abſchied von der Gemeinde. Die Worte möchte ich aus Bibel und Geſangbuch hauptſächlich und dann Einzelnes frei haben (die kleine Chriſtengemeinde ſänge z. B. die Choräle im erſten Theile, die Vertheidigungsrede des Stephan nähme ich, in den Hauptzügen, aus der Bibel). Aber ich kann mir das nicht ſelbſt zuſammenbringen. Willſt Du es thun? Du kennſt die Bibel beſſer als ich, und weißt genau, wie ich es meine, und es koſtete Dich wenig Arbeit. Du wärſt der Mann dazu, antworte mir, ob Du magſt, ſo können wir correſpondiren; denn Zeit darf jetzt wenig mehr verloren werden. Lebe wohl, grüß Deine Frau, Deine Schwägerin, Deine Kinder, Dein ganzes Haus und bleib mir geſund und glücklich.

Felix M.-B.

Dieſem Vertrauen zu entſprechen fühlte ich mich wirklich nicht im Stande, ich ſchlug die Bedeutung einer ſolchen Oratoriumsbildung doch zu hoch an, um meine Bibelfeſtigkeit dafür genügend zu halten. So rieth ich ihm, unſere theologiſchen Freunde Baur und Schubring dafür anzuregen, die ihm gewiß genügendes Material für den „Paulus“ zutragen würden. Er hat denn auch Beide darum angeſprochen und iſt dadurch auf lange Zeit, auch für Textbildung des „Elias“, mit ihnen in lebhaftem Verkehr geblieben.

Im Juli 1832 kam Felix nach Berlin zurück. Er fand uns in einer anderen, auch einer Gartenwohnung, denn ich hatte die im Mendelsſohn'ſchen Hauſe an Henſel abgetreten, der ſich daraus ein Atelier für ſich und ſeine Schule eingerichtet hatte.

Die zwei Jahre, in denen wir uns nicht geſehen, waren ohne Einfluß auf die Vertraulichkeit unſers Verkehrs an uns vorüber gegangen; Felix war ganz unſer alter, munterer und warmherziger Freund. Die Kinder waren ſchnell wieder vertraut mit ihm; er trieb die alten unvergeſſenen Späße, verlangte, ſie ſollten ihn „Herr Hofrath“ nennen, wogegen ſie dabei beharrten, ihn „Herr Gräul“ zu tituliren; er lud ſich wieder zu dem beliebten Reiskuchen ein, und wenn ſein Beſuch — da die Tiſchzeit in ſeiner Eltern Hauſe ſpäter als die unſere fiel — uns beim Mittagseſſen traf, ſetzte er ſich wieder an die Tiſchecke und bat ſich von dieſer oder jener Speiſe aus. Denn eſſen konnte er faſt zu jeder Zeit, wie ſchlafen, und er bewährte Jean Pauls Ausſpruch: „alle guten Menſchen eſſen viel“ durch die glänzendſte Praxis.

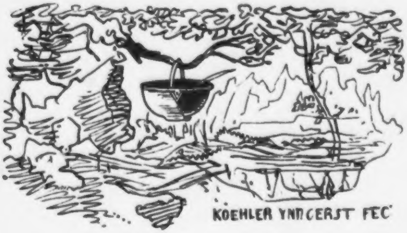
Aber auch in trüben Stimmungen eröffnete er gern ſein Herz vor uns, ſoweit und wie das überhaupt ſeine Art war. So ſagte er uns am erſten Abend, da er bei uns war, daß er an dieſem Tage in ſeines Freundes Eduard Rietz Wohnung geweſen ſei und die letzten Spuren ſeines Lebens verfolgt habe. Wir ſprachen von den Trefflichkeiten des Verſtorbenen — Felix brach ab, machte einen Gang durch das Zimmer und blieb vor dem Flügel ſtehen: er wolle doch den altbekannten Ton wieder hören. So präludirte er, ſprach von Ton und Anſchlag des Inſtrumentes und vertiefte ſich dann in eine überſtundenlange Fantaſie. Wir ſaßen regungslos und in Andacht vor dieſen Offenbarungen des tiefſten Seelenſchmerzes, der ſtürmenden Verzweiflung, der heiligen Wehmuth und des frommen Troſtes. Es war das ſchönſte Denkmal der Freundestreue, in unſern Herzen bleibend errichtet. Ich habe vor- und nachher nie einen ähnlichen erſchütternden Eindruck von Muſik empfangen.

Mit dem damals noch nicht zwanzigjährigen Taubert, der faſt täglich in unſerm Hauſe war, verſtändigte ſich Felix raſch und in der liebenswürdigſten

Weiſe. Der Anflug eines Mißtrauens in ſeine künſtleriſche Richtung war vor Tauberts offener Hingebung ſchnell verſchwunden. Felix erkannte ſeine Fähigkeiten ſehr beſtimmt, ſpielte viel mit ihm Clavier, theils wechſelsweiſe, theils vierhändig. Wir ſangen Beider Lieder, ſie fantaſirten über gegenſeitige Themata, ja einmal trieb ſie die Tollheit ſo weit, ein vierhändiges Fantaſiren zu verſuchen; was eine geraume Zeit lang — durch abwechſelndes Ueberlaſſen der Führung und aufmerkſames gegenſeitiges Begleiten — wirklich bewunderungswürdig gelang, bis es denn in die unausbleibliche Verwirrung gerieth und mit dem wildeſten Gelächter endigte.

Es war damals eine muntere und fördernde Geſelligkeit in unſerm Hauſe, wir waren reich an lieben und intereſſanten Hausfreunden, Felix, von allen verehrt und geliebt, gefiel ſich wohl unter ihnen.

Großen Antheil nahm er an meiner und Tauberts Opernarbeit „Der Zigeuner", die uns damals gerade beſchäftigte. Nachdem er meine erſte Zuſammenſtellung des Gedichtes geleſen, ſchrieb er mir ein nach ſeiner Weiſe illuſtrirtes Billet:



Ich gratulire zu der Oper, ſie gefällt mir höchſt prächtig. Habe ſie ganz durchgeleſen und finde ſie ganz trefflich; einzelne Wünſche trage ich Dir bald vor, aber die Hauptſache kann durchaus nicht beſſer ſein, und der Schluß des dritten Actes iſt wunderſchön, ich muß ihn nicht zu oft leſen, ſonſt componire ich ihn ſelbſt. Du haſt einen ordentlichen Fortſchritt ſeit dem „Heiling“ gemacht. Sollſt leben!

Obige Zeichnung iſt für Felix, die Zigeuner lauern ſämmtlich hinter den Büſchen und unter der Brücke; im Hintergrunde ſind die ſieben Spitzen bei den Haaren herbeigezogen und im Keſſel kocht Ferkelſuppe.

Nun lies meinen Text und graule Dich nicht zu ſehr; vor allen Dingen vergiß aber Dein Verſprechen nicht: keinem eher ein Urtheil darüber zu ſagen, als mir, und es nur in der Abſicht durchzuleſen, mir zu ſagen: ob Du meinſt, daß es mit Aenderungen jemals werde brauchbar ſein können, oder nicht. Somit leb wohl und grüße das ganze Haus.

10. Juli 1832.

Felix M.-B.

Der Text, von dem er hier ſpricht, war die verabredete Bearbeitung Immermann's von Shakeſpeare's „Sturm". Leider konnte ich nur die ſtärkſten Bedenken gegen die Brauchbarkeit dieſer Arbeit äußern. Sie hatte gar keine Opernform, wich bei muſikaliſch verwerthbaren Motiven, vom Originale ab, brachte eigne, wenig verſprechende Erfindungen dafür und zuletzt eine größere Zerſtreuung in die Handlung, als das Original zeigt.

Felix war derſelben Anſicht, wir beſprachen die nöthigſten Abänderungen, denen ſich aber Immermann ſehr abgeneigt zeigte, und ſo verſchwand auch dieſe Opernhoffnung von Felix' Horizonte.

Zu Anfang des September kamen die erſten Partiturſtücke von Marſchner's Compoſition des

„Heiling" an. Felix, der ſehr geſpannt darauf war, wurde ſogleich gerufen, ebenſo Taubert. Nun gingen Beide daran, die Partitur vierhändig zu ſpielen und Thereſe und mir im Singen zu helfen. Eifriger haben wohl ſelten vier Köpfe ſich in die Notenblätter gedrängt. Felix hatte zu thun, Marſchner's Compoſition gegen mich zu vertheidigen, denn mir war Vieles davon gar nicht recht. Ich hatte zu empfinden: wie nachtheilig es iſt, wenn Dichter und Componiſt nicht zuſammen arbeiten, nicht ihre Intentionen unausgeſetzt perſönlich austauſchen und ausgleichen können. Beſonders übel ergeht es dadurch dem Dichter, der muſikaliſch iſt — was eigentlich jeder Operndichter ſein ſollte — und der ſich nun ſchon bei Erfindung der Muſikſtücke Vorſtellungen über ihre muſikaliſche Auffaſſung gemacht hat; er wird, wenn er dieſe dem Componiſten nicht anſchaulich mittheilen kann, hinterdrein ſeine Erwartungen vielfach getäuſcht finden. Vergebens hob Felix mir dieſe und jene große muſikaliſche Schönheit hervor, mich verlangte überall nach klarer dramatiſcher Entwicklung der Situation, auch in der Muſik, nach uneingeengter Declamation, freiem Ausdruck, ich fand dies nicht überall.

Indeſſen wurden ſowohl aus „Heiling", als aus dem „Zigeuner", immer neue Stücke vorgelegt, verſucht, Verbeſſerungen beſprochen, theils mit ausgedehntem Perſonal geſungen, denn unſer ganzer Freundeskreis nahm theil an dieſen Productionen. Am meiſten aber Felix, der doch mit Neid auf die ſo rührige Opernarbeit ſah, nach der er ſich ſo lebhaft ſehnte. Er machte mir ſogar Vorwürfe: daß ich meine beſten Sachen für Andere arbeite und nicht für ihn.

„Habe ich den „Heiling“ nicht einzig für Dich geſchrieben und haſt Du ihn nicht verſchmäht?“

„„Du haſt ſeitdem ſehr vortheilhaft daran geändert.““

„Hätte ich das für Dich nicht viel lieber gethan?“

Jetzt würde er gerne den „Zigeuner“ componirt haben, und doch, hätte ich ihm den Text früher anbieten können, er würde ſich ſicherlich nicht zur Annahme entſchloſſen haben; die Aehnlichkeit mit „Preciosa“ und mancher andere dichteriſche Mangel hätten ihn abgehalten.

Seine gewiſſenhafte kritiſche Strenge gegen Operngedichte, und ſein natürlich ſtarker Trieb, dramatiſche Muſik zu machen, führten ihn im Kreiſe umher, den ein böſer Geiſt um ihn gezogen zu haben ſchien.

Unterdeſſen rückte eine Angelegenheit langſam heran, die ſchon längſt Gegenſtand vielfacher Beſprechung geweſen — auch in den Londoner Briefen — die Wahl nämlich eines neuen Directors der Singakademie.

Seit Zelter's Tode ſtand Rungenhagen, unter Beiſtand eines befähigten Schülers Zelter's: Eduard Grell, der Stelle vor. Dieſe Einrichtung war, bei Abweſenheiten und Verhinderungen Zelter's, längſt eingewöhnt, aber immer als ein Nothbehelf betrachtet worden. Zelter ſelbſt genoß in der Muſikwelt doch nur eine untergeordnete Achtung; ſeinen Compoſitionen, wie ſeiner muſikaliſchen Leitung legte man nur den Charakter einer höchſt ehrenwerthen, höheren Handwerksmäßigkeit bei*). Aber ſein Eingelebtſein mit der Singakademie ſeit ihrem Werden und Wachſen, als Faſch's treuer Famulus, ſeine imponirende Perſönlichkeit, ſeine Grobheit, wie ſeine Gemüthlichkeit und die Tüchtigkeit, mit welcher er die Erhaltung des wichtigen Inſtitutes durch ſehr bedrängte Zuſtände durchgeſetzt, — das Alles ſchaffte ihm unbedingten Reſpect und ergänzte reichlich, was ihm ſonſt mangeln mochte und was in den lahm werdenden Wirkungen der Singakademie ſich ſchon ſeit Jahren kund gab. Konnte nun von Rungenhagen's höchſt wackrer, aber untergeordneter Perſönlichkeit, von ſeiner ſo geringen muſikaliſchen Befähigung wohl eine den Zeitanſprüchen gemäße Neubelebung der Singakademie erwartet werden? Dieſe Betrachtungen beſchäftigten den Theil der Mitglieder, denen eine höhere Wirkſamkeit dieſes erſten Geſangvereins für geiſtliche Muſik in Deutſchland angelegen war; es ſollte ſich zeigen, daß dieſe die Mehrzahl nicht abgaben.

---

*) Er war Maurermeiſter und als Dilettant in die Kunſt gekommen.

Die von der Vorſteherſchaft über ſechs Monate hingehaltene Neuwahl des Directors mußte doch endlich vorgenommen werden, eine weitere Klärung der Parteien ſtand nicht in Ausſicht.

Niemand als ich konnte lebhafter wünſchen, daß die Wahl auf Felix fallen möge. Er war dann für Berlin erhalten und in einer ſelbſtändigen Stellung, die er zu hoher Geltung bringen und dabei nach Luſt und Verlangen componiren konnte. Vielfach beſprach ich das mit ihm, mit Fanny, mit ſeinen Eltern. Felix ſah die Sache ſehr mißtrauiſch an und wollte den Standpunkt ſeiner Londoner Briefe vom 25. Mai und 1. Juni nicht um ein Haar verrücken. Er war bereit, das Directorat, wie er es dem Geheimrath Lichtenſtein ſchon früher zugeſagt, zu übernehmen, ſobald die Wahl auf ihn falle, aber er wolle ſich nicht dazu melden, ſich nicht darum bewerben. Er hatte Recht, ich drängte ihn auch zu nichts Andrem, denn meine Hoffnung ſetzte ich auf den Punkt, den er ſchon früher Lichtenſtein zugeſagt hatte, nämlich: die Direction mit Rungenhagen gemeinſam führen zu wollen. Mit dieſem Verhältniſſe ſuchte ich Felix immer ſpecieller zu befreunden, und obſchon ſein Vater den Kopf dazu ſchüttelte, ging er doch beſcheidentlich auf die Stellung ein, welche ihn in allen äußeren Ehrenpunkten ſcheinbar ſubordinirte. Nur behielt er ſich vor, Urlaubszeit für Kunſt- und Erholungsreiſen zu bedingen. Lichtenſtein ſagte ſeine Unterſtützung dieſer Auskunft willig zu, ihm war ernſtlich daran gelegen, Felix für die Singakademie zu gewinnen, und lieb war es ihm ſomit nicht direct gegen den ihm befreundeten Rungenhagen agiren zu brauchen.

So wurde die erſte Generalverſammlung der männlichen Mitglieder auf Sonntag den 19. Auguſt 1832, Mittags 12 Uhr, berufen.

Die Generaldebatte ſchon ergab die Sonderung und die Anſichten der Parteien ganz deutlich.

Für Rungenhagen wurde ſein langes Zuwarten in untergeordneter Stellung, ſeine langjährige Vertretung Zelter's angeführt, die Behauptung daran geknüpft, daß er ſich dadurch ein Recht auf die oberſte Stelle erworben habe und daß es von der Akademie ein ſchnöder Undank ſein würde, dieſes Recht nicht zu reſpectiren.

Dagegen wurde geltend gemacht — und hier wurde ich zum eifrigſten Sprecher, — daß die Singakademie ein muſikaliſch tonangebendes Inſtitut, das älteſte ſeiner Gattung ſei, daß daſſelbe zu der für alle Dinge giltigen inneren Verpflichtung: ſich zum Vorzüglichen zu entwickeln, noch die äußere: das Beſte zu leiſten, durch ſeine öffentlichen Concerte gegen das Publicum übernommen habe. Daß die Qualification zur Leitung einer ſolchen Anſtalt nicht blos durch geduldiges Subordiniren und Abwarten erworben werde, die Singakademie aber es als eine höhere Lebensbedingung erkennen müſſe: den beſten unter den lebenden Dirigenten zu gewinnen; daß Mendelsſohn ſchon vor mehr als zwei Jahren, durch die Aufführung der Bach'ſchen Matthäus-Paſſion, aufs Gründlichſte erwieſen habe, daß er der Tüchtigſte unter den Lebenden ſei: daß er auch den Vorzug der Jugend beſitze, welcher dem Vereine eine lange Dauer gleichmäßiger Direction, damit die Garantie des ſteigenden Werthes ſeiner Productionen und des Anſehens ſeines Namens verſpräche.

Dieſe Aufſtellungen brachten dann die Majorität dahin, mit ihren Anſichten unverhüllt hervorzutreten.

Die Singakademie ſei Nichts als eine Privatgeſellſchaft, welche zuſammenkäme, ſich mit geiſtlicher Muſik zu unterhalten; ſie habe gar keine Verpflichtung gegen die Oeffentlichkeit, zu ihren Aufführungen werde das Publicum nur zugelaſſen, wem ihr Geſang nicht gefalle, der könne ja wegbleiben. So wolle die Geſellſchaft auch vornehmlich einen Dirigenten, der ihr perſönlich angenehm ſei, ein ſolcher ſei Rungenhagen aus alter lieber Gewohnheit, ein ſolcher aber ſei ihr Mendelsſohn nicht, aus allerlei Gründen, unter denen grade ſeine Jugend voranſtehe; denn es ſei nicht ſchicklich, daß ſo viele alte und hochangeſehene Männer und würdige Frauen ſich von einem ſo jungen Menſchen ſollten zurechtweiſen laſſen.

Während der hierauf etwas erwärmten Debatte vernahm ich in meiner Nähe, aus einer lebhaft bewegten Gruppe, die Aeußerung: die Singakademie ſei, durch ihre faſt ausſchließliche Beſchäftigung mit geiſtlicher Muſik, ein chriſtliches Inſtitut, es ſei darum unerhört, daß man ihr einen Judenjungen zum Director aufreden wolle*).

Einzelne, wenig unterſtützte Stimmen ſchlugen vor: den Wettſtreit zweier hieſiger Bewerber zu vermeiden, indem man eine auswärtige Capacität berufe: es wurden Löwe in Stettin und Schneider in Deſſau genannt.

---

*) Daß Felix chriſtlich erzogen war, wußte Jedermann.

Dieſer Generaldebatte wurde durch den Vorſchlag der Vorſteherſchaft ein Ende gemacht: einen Ausſchuß von zwanzig Perſonen zu näherer Beſprechung der Sache zu erwählen, welcher auch Vorſchläge für die Generalabſtimmung formuliren ſolle.

In dieſen Ausſchuß wurde ich gewählt und warf nun den Vorſchlag einer gemeinſchaftlichen Direction von Rungenhagen und Mendelsſohn auf, ich erinnerte, daß die Akademie thatſächlich immer zwei Dirigenten beſeſſen habe, ſo in Zelter und Rungenhagen, daß es ſich alſo jetzt nicht um eine neue Einrichtung, ſondern nur um eine neue Sonderung der Competenzen handle. Lichtenſtein nahm ſich des Projectes in ſeiner Alles ſchonenden Weiſe an, und obſchon die echten Anhänger Rungenhagen's es zurückwieſen, kam doch die Wahl einer Commiſſion von drei Ausſchußmitgliedern zu Stande, welche die Möglichkeit einer ſolchen Doppeldirection, ihren Competenzen nach, formuliren ſolle. Man erwählte dazu Schleiermacher, den Staatsrath Köhler und mich.

Felix war mit dieſem Reſultate nicht unzufrieden, er wünſchte aus Ehrgeiz, mehr noch aus Pietät für Zelter, deſſen Nachfolger zu werden, wie dieſer ſelbſt es gewünſcht hatte, und ließ ſich darum gern von mir bereden: Rungenhagen werde als Muſiker nicht mit ihm concurriren, ſondern nur ſein Gewohnheitsrecht und ſein Anſehen wahren wollen. Felix' Vater ſagte mir: wenn man nicht Rungenhagen auf eine andere Weiſe befriedigen kann, ſo werden Sie Nichts gemacht haben.

Die Commiſſion trat am 30. Auguſt in des Staatsraths Köhler Wohnung zuſammen, wir theilten alle Directoralfunctionen auf das Genaueſte, Rungenhagen ſollte die Dienſtwohnung, alle Repräſentation, alle geſchäftliche Verfügung und die Theilnahme an der muſikaliſchen Direction, welche hauptſächlich aber in Mendelsſohn's Competenz liegen ſolle — zuſtehen. Wir glaubten einen guten und lebensfähigen Zuſtand begründet zu haben.

Nach vier Tagen ſchon erhielt ich den vom Staatsrath Köhler formulirten Competenzentwurf, beſprach ihn nochmals mit Felix, der ſich einverſtanden erklärte, und ſo ging das Competenzſtatut am 6. September an die Vorſteher ab. Auf einer Generalverſammlung am 9. Sonntags Mittag gab ſelbſt Rungenhagen's Partei ſich mit dem vorgelegten Statut zufrieden, im Fall Rungenhagen daſſelbe thun würde.

Er that es aber nicht. Bei der nächſten Generalverſammlung am 2. October, zu der auch die Damen eingeladen waren, machte Lichtenſtein die Mittheilung, daß er im Auftrage der Vorſteherſchaft zu Rungenhagen gegangen ſei, ihn zur Annahme des Commiſſionsvorſchlages zu bewegen, daß dieſer ihn aber beſtimmt abgelehnt habe. Er glaube einen wohlbegründeten Anſpruch auf die Stelle, wie Zelter ſie bekleidet, zu haben, und wolle es auf die Wahl ankommen laſſen; eine Erklärung, welche von ſeiner Partei mit großer Befriedigung aufgenommen wurde.

Felix hielt, nach dieſem Vorgange, die Wahl Rungenhagen's für geſichert, wenigſtens war er abgeneigt, auf eine Concurrenz mit dem perſönlichen Intereſſe einzugehen, welches jetzt in den Vorgrund der Angelegenheit gerückt worden.

Am Abend des nächſten Tages, nach einem gemeinſam gehörten Kirchenconcerte, gingen wir lange durch die Straßen, die Lage beſprechend. Felix hob hervor, daß er ganz berechtigt ſei, ſeinen Namen außerhalb der Wahl zu ſtellen, da er nur zugeſagt habe, die Direction in Gemeinſchaft mit Rungenhagen anzunehmen, eine Combination, die durch deſſen abfällige Erklärung jetzt aufgehoben ſei. Dieſer ganz richtigen Anſchauung ſtanden meine ſanguiniſchen Hoffnungen entgegen. Ich behauptete, Rungenhagen's Hartnäckigkeit werde ihm viele Anhänger koſten; auch werde, nachdem nun ſchon die Hoffnung verbreitet ſei, durch den Ausgleich Felix' Capacität zu gewinnen, die Majorität ſich jetzt für das muſikaliſche Wohl der Akademie entſcheiden müſſen. Zudem könne Felix ja doch nicht verhindern, daß ſein Name in die Wahlurne käme, wenn er ihn auch zurückzöge u. ſ. w. Kurz, ich redete ihm ſeinen Entſchluß aus und ſeine Familie that daſſelbe.

Nun wäre es an uns geweſen, eine lebhafte Agitation für Felix' Wahl in's Werk zu ſetzen, damit unſer guter Glaube nicht zu Schanden werde, dazu aber waren wir zu verſchämt und zu ſtolz; es exiſtirte damals noch keine anerkannte Wahltaktik in Deutſchland. Die Gegenpartei verfuhr praktiſcher. Rungenhagen hatte längſt Vorbereitungen getroffen, jetzt wurde von den Vorſteherinnen eine ausgedehnte Agitation betrieben, und bald war unter der Loſung: „Der arme Rungenhagen darf doch nicht verſtoßen werden“ im Stillen eine compacte Majorität gebildet. Die Vorſteherſchaft ließ dieſen Vorgängen bequeme Zeit, man hielt noch einige Ausſchußverſammlungen über Formenfragen und fing erſt Anfangs Januar 1833 an, die Stimmzettel in Empfang zu nehmen.

Am 22. Januar endlich fand die eigentliche Wahlverſammlung Abends nach Beendigung der Geſangsübung ſtatt. Ein angeſehener Beamter, vertraut mit der Manipulation des Ausloſens, übernahm das Geſchäft und nannte die gezogenen Namen. So lange die Majorität noch ſchwankte, wurden die Namen ruhig und anſtändig ausgerufen, ſobald aber das Stimmergebniß für Rungenhagen ſich günſtig ſtellte, begann der Ausrufende deſſen Namen immer triumphirender zu betonen, dagegen den Namen Mendelsſohn's erſt mit einem kleinlauten, dann mit mitleidigem Ton zu leſen; ein Verfahren, das öfteres Lachen erregte. Der Vorgang empörte mich, nicht nur wegen ſeiner unanſtändigen Parteinahme, ſondern weil es beleidigend gegen eine immerhin anſehnliche Mitgliederzahl war, ihre Abſtimmung lächerlich zu machen. Da Niemand von den Vorſtehern dem Unfuge wehrte, forderte ich die mir zunächſt ſtehenden Bekannten auf, mit mir gegen dieſe Unziemlichkeit zu proteſtiren, man hielt mich zurück, ermahnte mich, keinen nutzloſen Scandal zu machen, und ich war zahm genug, dem Rathe zu folgen; aber noch heute gereut es mich, daß ich den Scandal nicht gemacht.

Das Endergebniß war für Rungenhagen mit 148 Stimmen. Mendelsſohn erhielt deren 88, Grell 4. Die Singakademie war damit auf eine lange Reihe von Jahren zur Mittelmäßigkeit verdammt, nur gut, um einem neu erſtehenden Geſangvereine als Folie zu dienen.

Welchen Eindruck dieſer Ausgang der Sache auf Felix machen würde, konnte ich mir ſehr gut vorſtellen;

ich war beſchämt und ſuchte ihn erſt am dritten Tage auf, bekannte mich allzu guten Glaubens ſchuldig und geſtand zu: daß er ohne unſere Beeinfluſſung die Angelegenheit richtiger behandelt hätte. Er hielt ſeine Mißſtimmung möglichſt zurück, aber ich fühlte, daß er ſie lebenslang nicht überwinden würde.

Daß die ganze Familie Mendelsſohn, unter dem erſten Eindruck der Wahl, ihren Austritt aus der Singakademie erklärt hatte, erfuhr ich erſt jetzt zu meinem Bedauern; der Fehler war nicht mehr gut zu machen.

Bis auf die Verſtimmung, welche dieſe Angelegenheit auf uns Alle hervorbrachte, verlebten wir dieſen Winter mit Felix genußreich und befriedigend. Wir laſen wieder Jean Paul zuſammen und Hebel, Dramen mit vertheilten Rollen, und machten viel Muſik. Auf ſeinem niedren Zimmer und auf Spaziergängen hatten wir gute Plauderſtunden, deren immer wiederkehrendes Thema ſein dringendes Verlangen nach einem Operntexte war. Bei meinen Arbeiten war er durch Urtheil und Anweiſung von liebreichſter Nützlichkeit. In den muſikaliſchen Kreiſen Berlins trafen wir uns, ebenſo im Kreiſe ſeiner Familie. Der Sonntagsmuſiken, von Fanny fortgeführt, nahm er ſich wieder lebhaft an. Ich finde einen Beſtellungszettel dazu, der ſeines Tones wegen mittheilbar iſt; er lautet:

„Geehrter Eduard! Wenn Du morgen früh um 11 Uhr zu unſerer Muſik kommen willſt, ſo verſpreche ich Dir zwei große muſikaliſche Genüſſe, nämlich, Du hörſt mich mein Cmoll-Quartett ſpielen und Dich die ſchottiſchen Lieder von Weber ſingen. Alſo komm und genehmige p. p. Felix M.-B.

Sonnabend Abend (Echo: Abend).“

Vier Concerte gab er im Concertſaale des Schauſpielhauſes vom November bis Januar, und darin unter anderen ſeiner Compoſitionen zum erſten Male: „Die Walpurgisnacht“, woran er hier noch vielfach geändert hatte. Schon hier trat mir der Eindruck, den eine dramatiſche Aufführung dieſer Cantate hervorbringen müßte, lebhaft vor Augen. Als ich Felix davon ſagte, erwiderte er nachdenklich: „Kann ſein; verſuch's einmal“. Das will ich — antwortete ich — ſobald einmal eine Bühne zu meiner Verfügung ſteht *).

Felix' Clavierſpiel war wohl zu dieſer Zeit auf dem Höhepunkt ſeiner Vorzüglichkeit angelangt, und ſein eigenthümlicher Charakter ganz ſcharf ausgeprägt. Es war nicht Virtuoſität, denn ſeine ſtaunenswerthe Fertigkeit und Ausdauer, ſeine Präciſion

---

*) Die ſceniſche Aufführung iſt ſeit dem Mai 1860 ein Beſtandtheil des Karlsruher Repertoirs.

und Energie waren es nicht, die den Hörer an ihn feſſelten. Man vergaß das Inſtrument, man vernahm nur Interpretation der Compoſition — weshalb er denn freilich auch nur bedeutende Muſik ſpielte — er gab muſikaliſche Offenbarung, es war nur Sprache des Geiſtes zum Geiſte. Bei ſeiner Gedankentiefe und Formengewandtheit hatte das Publicum zu bedauern, daß er nicht mehr öffentlich fantaſirte; er ſagte, er habe die Thorheit erkannt, ſich vorzunehmen oder gar anzukündigen: „An dieſem Abend und zu dieſer Stunde werde ich gute Gedanken haben". — Sein Spiel machte einen großen und beifallerregenden Eindruck, immerhin nicht den, den es in anderen Städten hervorbrachte; dazu kam, daß Liſzt dicht vorher durch ſeine blendende Virtuoſität ganz anderer Art das Berliner Publicum zu einem Taumel von Bewunderung hingeriſſen hatte. Aber auch Felix' Compoſitionen erregten den froh begeiſterten Antheil nicht, den ſie ſonſt überall finden ſollten. Seine muſikaliſche Bedeutung ſollte in ſeiner Vaterſtadt nur ſpät und nicht vollgiltig anerkannt werden. Er war eben ein Prophet im Vaterlande.

Am 14. April 1833 reiſte Felix wieder nach London. Seine Compoſitionen, unter denen die Adur-Symphonie die bedeutendſte war, ebenſo ſein Clavierſpiel, fanden enthuſiaſtiſchen Beifall. In der zweiten Hälfte des Mai dirigirte er das Düſſeldorfer Muſikfeſt und machte Händel's Oratorium: „Israel in Aegypten" zuerſt in Deutſchland bekannt.

In dieſer Stadt, wo die Blüthe der Malerſchule eine Anzahl ausgezeichneter und liebenswürdiger Künſtler in einem fröhlichen und anziehenden Zuſammenleben erhielt, wo Immermann's Luſt und Eifer für die Bühne auch für dieſe ein friſches Leben verhieß, wurde es dem Magiſtrate nicht ſchwer, Felix zu feſſeln. Er nahm die Stelle eines ſtädtiſchen Muſikdirectors auf drei Jahre an.

Sein Vater erfreute ihn bei dieſem Muſikfeſte durch ſeinen Beſuch und billigte die Uebernahme des neuen Amtes; er hielt es für ſehr wichtig, daß Felix in beſtimmte Pflicht und Verantwortung komme. Er begleitete ihn nach London zurück, der dort noch Concertverbindlichkeiten hatte; ein Altersleiden am Bein warf ihn aber nieder und verſpätete die Rückkehr auf's Feſtland bis zum Ende des Auguſt. Felix ſchrieb mir vom Landgute ſeines Oheims, Horchheim bei Coblenz am 7. Septbr.: „Ich folge dieſen Zeilen auf dem Fuße. Mein Vater war ſo bedenklich krank in London, daß ich jetzt, obwohl er gänzlich wieder hergeſtellt iſt, ihn bis nach Hauſe begleiten will. Freilich kann ich nur höchſtens zwei Tage in Berlin bleiben, aber ich hoffe, Dich und die Deinigen recht ordentlich zu ſehen u. ſ. w.“

In der Mitte des September trat Felix ſein Amt in Düſſeldorf an. Er ſollte die Kirchenmuſik und den Geſangverein leiten, ſagte auch ſeinen Beiſtand für die Oper des neu zu errichtenden Immermann'ſchen Theaters zu. Alles dies ſollte ihm — darauf rechnete er — ruhige Zeit zum Componiren gönnen, und er fühlte ſich wohl und heimiſch in dem jugendfriſchen Malerleben. Der eifrige Anſatz, den er nahm, die Kirchenmuſik gründlich neu zu organiſiren, machte mich ſehr neugierig: ob er ſich den rührigen Geſchäftsſinn und die zähe Nachhaltigkeit der Ausführung erhalten werde. Sein reizbares Naturell, ſeine Verwöhnung: nur dem eigenen Antriebe folgen zu dürfen, machten mir Bedenken.

Den erſten Brief erhielt ich vom 30. Septbr.; er ſchrieb mir:

Lieber Eduard!

Es iſt unrecht, daß der erſte Brief, den ich Dir jetzt ſchreibe, Nichts enthalten ſoll, als eine Bitte an Dich in einer Geſchäftsſache: aber ich bin nun ein gewaltiger Geſchäftsmann, habe ſchon Gutachten, Comités, Ausſchüſſe und Conferenzen, von denen ich Nachts träume, und ſo bleibt mir Tags wenig Zeit zum Schreiben übrig. Sind wir einmal conſtituirt (!), ſo ſchreibe ich und beſchreibe Alles. Uebrigens gefalle ich mir prächtig hier.

Meine Bitte an Dich iſt folgende: Mach' Rungenhagen einen freundlichen Beſuch, und zwar deswegen: vor etwa fünf oder ſechs Jahren gab mir Zelter Ordre, das Dettinger Te Deum und „Acis und Galathea“ von Händel zu inſtrumentiren. Ich that es, er nahm die Partituren und ich habe ſeitdem Nichts weiter davon gehört; weiß aber, daß ſie ſich in der Bibliothek der Singakademie befinden. Nun möchte ich ſie für mein Leben gern haben (es ſind nur Partituren von hinzugeſetzten Inſtrumenten, nicht vollſtändige, und ſie ſind von mir auf mein gewöhnliches hohes Papier geſchrieben). Ja ich brauche ſie eigentlich nothwendig hier, und deswegen wünſchte ich, Du könnteſt ſie Dir geben laſſen und mir ſo bald als irgend möglich per Fahrpoſt herſchicken. Das wäre mir das Liebſte, und, da die Akademie die Sachen gar nicht braucht, auch das Natürlichſte. Da ich nun aber allerdings nicht beweiſen kann, daß die Sachen mein Eigenthum ſind, und da ſie ſich für den Augenblick im Beſitz der Singakademie befinden, ſo ſollte mich es gar nicht wundern, wenn ſie ſich weigerten, ſie mir herauszugeben; und wenn alſo in dieſem Punkte (wie ich faſt fürchte) Deine diplomatiſche Fineſſe ſcheitert, ſo ſetze mir wenigſtens das durch, daß ich Abſchriften von den beiden Additionalpartituren bekomme, laß ſie mir ſo ſchnell als möglich copiren und ſchicke ſie (gegen dankbare Erſtattung ꝛc.). Ich dächte, das könnten ſie irgend honetter Weiſe nicht abſchlagen, und mir liegt viel daran. Die Partituren ſelbſt werden leicht herauszufinden ſein, Du kennſt ja meine Hand, und mußt ſelbſt mit in die Bibliothek geben. Auch überſetzten wir „Acis“ damals ins Deutſche: dieſe Ueberſetzung müßte ſich wohl noch vorfinden, und iſt das der Fall, ſo möchte ich ſie gerne haben. Lege nur ja Gewicht darauf, daß beide Partituren nur allein die von mir zugeſetzten Inſtrumente enthalten, alſo für die Akademie ohne Werth ſind (da ſie ſich ihre Oratorien ſelbſt inſtrumentiren können, mit ein paar Hörnern und einem alten Kamm und Pauken) und daß ich nur dieſe meine Geiſtesproducte haben will. Ich ſchreibe nicht an die Akademie, weil ich ſie direct um keine Gefälligkeit bitten will (und als ſolche werden ſie es doch betrachten), drum bitte ich Dich, entſchuldige den great trouble (Earl of Kockburne) und ſuche mir die Sachen recht bald zu ſchaffen, ich möchte ſie gerne zu unſeren Winterconcerten hier haben*). Die werden ſehr brillant werden, ſeht nur zu, ob Ihr es uns Kleinſtädtern hier gleichthun werdet; wir haben Roſinen im Kopf (figürlich), und wenn Alles gut geht, verſchreiben wir uns Rellſtab oder Sobernheim*) oder wie die Herren heißen, hieher, und dann könnt Ihr in Berlin gewiß nicht mehr muſiciren. Auch Glasbrenner wünſchten wir hier zu haben; es fehlt ohnedies an hübſchen Märchen.

---

*) Durch Mißverſtändniß kam vom Dettinger Te Deum nicht die richtige Partitur ſofort in ſeine Hände: er drängte ſpäter um die Nachſendung und ſchrieb dabei: „Es kommt mir darauf an, entweder mein Originalmanuſcript oder diejenige Partitur zu haben, nach der damals dirigirt worden iſt. Und

Es iſt ſeitdem Nachmittag und Verdauungszeit geworden, deshalb kann ich in's Plaudern kommen, obwohl ich beim Eingange eilig war. Jede Minute

---

hier iſt auch mein Grund, den Du billigen wirſt. Ich habe in der Partitur zu „Acis", die unter dem Titel „neu bearbeitet von F. M.-B." von Zelter aufgeführt wurde, unter vielen guten Sachen doch mehrere gefunden, die ich jetzt durchaus nicht vertreten möchte und die ich corrigiren muß, ehe ich ſie wieder in fremde Hände geben kann, weil ich grade in ſolchen Bearbeitungen eine große Gewiſſenhaftigkeit für Pflicht halte. Nun erinnere ich mich aber, im Te Deum einigemal noch willkührlicher geſchaltet zu haben, als im „Acis", und dieſe Fehler (wie ich ſie jetzt anſehe) wünſche ich herauszubringen, da ich die ganze Bearbeitung nicht mehr zurücknehmen kann. Deswegen bitte ich Dich hauptſächlich, ſchick' es mir, Du thuſt mir einen großen Gefallen. — Der Grund aber iſt natürlich nur für Dich allein beſtimmt und Du mußt ihn nicht weiterſagen". Das thue ich hiermit aber doch als Zeugniß für Felix' Gewiſſenhaftigkeit.

*) Berliner Kritiker.

erwarte ich Dirichlets*), die heut früh von Aachen abreiſen ſollten, und die wohl einige Tage mit mir hier wohnen werden. Dann kommen ſie zurück und ſollen Euch Alle ſehr grüßen. Eben ſetzt man meiner Wohnung gegenüber das erſte Capitäl auf die Säulen, die vor dem neuen Schauſpielhauſe angebracht werden, und das Volk ſteht umher und wundert ſich. Wenn nur unten an der Säule ſchon der Zettel klebte, der Deine erſte Gaſtrolle in meiner neuen Oper ankündigte. Sonſt kommſt Du zum nächſten Düſſeldorfer Muſikfeſt, und wir machen eine Fußreiſe zu Dampfboot, und zeichnen unterwegs und eſſen Trauben, die dies Jahr übrigens köſtlich ſind, ganz klebrig. Nun lebe aber wohl, ich muß auf's Rathhaus zum Oberbürgermeiſter. Grüß Deine Damen ſehr ſchön und herzlich und wünſche ihnen viel frohes und glückliches Leben, grüße auch Marie und Anna und den Gräul vom Herrn Hofrath. Ich wollte, ich ſäße eben an der Tiſchecke und bekäme etwas vom Mittagsbrod ab. Schreib, was Du dichteſt und ſingſt und lebe wohl.

Felix M.-B.

---

*) Rebecca hatte ſich inzwiſchen mit dem Profeſſor der Mathematik Le jeune Dirichlet verheirathet.

Im zweiten Bande der Mendelsſohn-Briefe finden wir die Zeugniſſe, wie der ganze Winter ihm in rühriger Arbeit verging und welche Theilnahme er für Verbeſſerung des Muſikweſens bei dem Geſangvereine, auch bei den Malern zu erregen wußte. Auch um die Opern bei den ſogenannten Muſtervorſtellungen — durch welche Immermann das beſſere Publicum für ſein neues Unternehmen zu gewinnen ſuchte — war Felix mit vollem Eifer bemüht, ja er hielt einem Theaterſcandal, den das rohere, mit den begonnenen Veränderungen des Theaterzuſtandes unzufriedene Publicum erregte, während einer Vorſtellung des „Don Juan“ am Dirigentenpulte ruhig Stand*). Mir ſchrieb er am 5. Febr. 1834 noch im vollen Behagen ſeiner Lage:

Mein lieber Eduard!

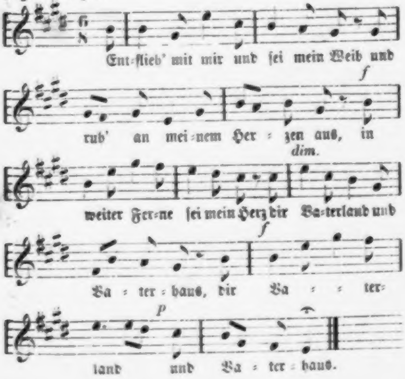
Grade als ich anfangen wollte, Dir zu ſchreiben, kam Dein lieber letzter Brief und beſchämte mich, daß ich es nicht ſchon längſt gethan, und daß ich nun doch erſt leſen mußte, wie Dich mein Schweigen verdroſſen habe. Aber Du weißt doch wohl, daß es nicht Verſtummen iſt, wenn ich mal eine Weile nicht ſchreiben kann, und daß ich Dir nahe bleibe, wenn Du auch in Berlin ſitzeſt und ich hier, und daß ich's Schreiben ganz verlernen könnte und es bliebe doch ſo. Das iſt aber noch nicht ſo ſchlimm, ſondern ich denke dieſen Brief recht lang zu machen, und wenn Du dann doch nicht antworteſt, ſchreibe ich wieder. Die längſt verſprochenen Lieder, die ich immer für Euch 4ſtimmig componiren wollte, ſind nun endlich an's Licht gekommen und ich habe ſie Dir als mein Geburtstagsgeſchenk abgeſchrieben*); ich dachte den Tag hier ganz allein

---

*) S. Brief an ſ. Vater vom 28. Decbr.

---

*) Es waren die drei Volkslieder von Heine, (vierſtimm. Lieder, Op. 41), aber in anderer Faſſung, als ſie im I. Heft gedruckt ſind, namentlich das erſte Lied nach unſerm und Fanny's Urtheile viel friſcher und volksthümlicher. Die Melodie war folgendermaßen:


Ent-flieh' mit mir und ſei mein Weib und
f
ruh' an mei-nem Her - zen aus, in
dim.
weiter Fer-ne ſei mein Herz dir Va-terland und
f
Va - ter - haus, dir Va - - ter-
p
land und Va - ter - haus.

und ſtill zuzubringen, weil ich glaubte, Niemand wiſſe hier davon, aber das war nicht ſo, und der Tag wurde ſo toll und voll, von einem Ständchen der Militairmuſik des Morgens, bis zu einem Ball, den Schadow mir zu Ehren gab, und wo wir bis halb 3 Uhr tanzten, daß ich kaum zu einem Brief nach Hauſe und zu dieſer Abſchrift Zeit behielt. Ich wollte, Ihr ſänget die Lieder zuweilen und ſie gefielen Euch ſehr. Das wird wohl auf den erſten Blick gewiß nicht der Fall ſein, und Du wirſt ſie am Ende ſo verzweifelt einfach finden, daß Du meinſt: das könne gar nicht componiren heißen; kehr' Dich aber nicht daran, es kommt dann vielleicht beſſer, und ich wollte, ich könnte Thereſens gis im erſten Liede mit anhören; und Taubert ſoll den Tenor nicht zu ſehr ziehen und ſchmachten; und wo willſt Du das tiefe e herkriegen? Greifſt auf dem Kiſting*). Eigentlich ſollte dies ein Gratulationsbrief werden zu Deinem grauen Herrn**), der den Leuten ja ungemein gefallen zu haben ſcheint; ſo was iſt gar zu prächtig, denn man fühlt ſich dann immer ein Paar Fußtapfen weiter und kann ſich immer mehr Suiten herausnehmen, ohne daß das Pack muckſen darf. Aber Du ſchreibſt ja gar nicht ausführlich genug darüber, weder Beſetzung, noch Muſik, noch

---

*) Der Fabrikant meines Flügels hieß ſo.

**) Mein Schauſpiel: „Das graue Männlein".

Coſtüm, noch Applauſe, noch Lampenputzer, grade die Complimente, von denen Du ſchreibſt, daß Graf Redern ſie Dir im höchſten Auftrag machte, die intereſſiren mich nicht halb ſo, wie alles das; und was ſagte mein Rellſtab? Euer Orakel? Pythius? darfſt Du leben, oder nicht? Das iſt wichtig in Berlin; hier ſchlagen wir uns freilich gar mit den Bierſäufern herum, und mit den Schenkwirthen und abgeſetzten Beamten und mit Krethi und Plethi, aber Plethi iſt mir doch lieber, als Euere Theaterhabitués. — Was Du mir über die Ideen einer Novelle: „Die Schauſpieler“ ſchreibſt, gefällt mir einzig, ich bitt' Dich, laß es ja nicht liegen, ſondern mach' es gleich nach Empfange dieſes Briefes fertig und dedicire es mir etwa, oder ſchicke es wenigſtens. Denn ich halte die Idee für ſehr glücklich, und glaube nicht, daß ich nur halb ſo viel Gutes davon ausdenken kann, als Du daraus machen wirſt. Du vergiſſeſt doch einen recht liederlichen, windigen, gemeinen, gutmüthigen Schauſpieler nicht? Und Du, wirſt doch alle Seligkeit und alle Miſère in der Novelle anbringen? Und wirſt doch nicht vergeſſen, dem Publicum ſein Theil zu geben, und ihnen einmal zu äußern, daß eigentlich viel zu viel für ſie geſchieht. Du mußt auch einen Schauſpielervirtuoſen drin anbringen, ſo 'nen Kerl, der gute Beine und Lungen hat, ſich den Teufel aus der Kunſt macht, Nichts kennt als ſich ſelbſt, und drum von Allen adorirt wird, und alles Gute aus dem Felde ſchlägt. Kurz, mach's nur und ſchreib mir bald davon. — Daß Du die Oper aber verlaſſen willſt, das ſteht mir gar nicht an, denn warum? Ich will auch noch einmal welche ſchreiben, und da iſt's angenehm, gute Leute beim Handwerk zu wiſſen. Und dann mußt Du ja im nächſten Frühjahr hier ſingen und meine Düſſeldorfer entzücken. Und dann bedenk' die Bach'ſche Paſſion. Uebrigens iſt's ja gar nicht Ernſt. Ad vocem Frühjahr: willſt Du denn wirklich kommen? Es wäre gar zu nett. Ich ſchreibe Dir dann einen Theatervereinsbrief, fordere Dich zu Gaſtrollen ſehr demüthig auf, Du antworteſt vier Wochen gar nicht, dann zwei Zeilen, Du würdeſt mal ſehen oder dergleichen. Kurz, Du müßteſt herkommen, und dann reiſten wir zuſammen rheinaufwärts. Ich ſtudiere jetzt den „Waſſerträger“ ein und bei jeder Note fällt mir Eduard Devrient ein, denn das Ding iſt ja, als wäre es für Dich geſchrieben. Sag mir doch, warum Du ihn noch gar nicht gegeben haſt? Weil er einen Sohn hat, der ſich verheirathet? Da citire ich Rocco. Oder iſt die Muſik aus der Mode? Ohne Spaß, Du ſollteſt Dir mal die Rolle ſo recht zurichten, natürlich neu überſetzen, die Chöre einſtudieren und regiſſiren, und Dir ein Verdienſt um die gute Sache erwerben. Denn die drei erſten Tacte der Ouverture ſind mehr werth als

Euer ganzes ſonſtiges Repertoir, Prinz Riquet einbegriffen. Sieh, ſchon deswegen mußt Du bei der Oper bleiben, um ab und zu Dir mal einen ſolchen Spaß machen zu können, und den Andern auch. Ferner würde ich nun an Deiner Stelle „Ali Baba“ vom alten Herrn pouſſiren, und die Intendanz plagen, bis er gegeben wäre und durchſiele, weil er in Paris auch kein Glück gemacht hat. — Aber ich bitte Dich, was ſchreibſt Du von Euren Beſtellungen! Glaubſt Du denn, man habe irgend Etwas, einen Stiefelknechtsgalopp, geſchweige denn die Chöre zum „Sommernachtstraum“ *), bei mir beſtellt? Hat man nicht zu Immermann in Berlin geſagt: man wolle mich einſtmals brauchen? Und verbringe ich nun nicht mein ganzes Leben und warte darauf? Und wenn ich mir ein graues Haar ausziehe, denke ich da nicht, daß ich wieder um ſo viel brauchbarer für Berlin werde? (Freilich aber auch bald 26 Jahre.) Und wer ſoll denn Euren Puck machen, Stawinsky oder Blume? **) Zur Titania müßte ſich Hofrath Esperſtedt entſchließen, und ſobald der „Sommernachtstraum“ ſo beſetzt iſt, will ich Chöre dazu verſprechen und 1850 durch einen Reiſenden nach Berlin ſchicken, um das

---

*) Ich hatte eine Aufführung des Stückes mit Muſik von M.-B. angeregt.

**) Zwei Schauſpieler von auffallend großer und ſtattlicher Geſtalt.

Porto zu ſparen. Dann iſt aber immer noch die Frage, ob die Muſikdirection ſie annimmt*).

Wundere Dich und ärgere Dich nicht, daß ich Dir ſolche Poſſen ſchreibe, ich bin ſehr frohen Muthes heute, denn ein fataler Ohrenſchmerz, der mich drei Wochen lang gequält und mir ſogar das Hören erſchwert hat, hat mich ſeit geſtern ſo complet verlaſſen, daß mir iſt, als genöſſe ich den Ton meines Flügels wie ein neues Geſchenk. Ich fuhr zu einem Concert nach Elberfeld, der furchtbare Sturm und Regen ſchlug mir fortwährend in das eine Ohr hinein, und ſo bekam ich's, und ich legte mir eine ſpaniſche Fliege und ließ ſie 48 Stunden ziehen, und ſo verlor ich's.

---

*) Stärker trat ſeine Berliner Antipathie in einem Brief vom Juni hervor, wenn er mein Verlangen nach ſeinen Compoſitionen zum „Standhaften Prinzen" beantwortete. „Was meine Muſik betrifft, ſo weißt Du, daß ich Alles, was ich ſchreibe, Dir immer mit Freuden ſchicken werde, und ſo auch diesmal; da ich aber den lebhaften Wunſch habe, gegen das Berliner Theater mich nicht gefällig zu zeigen, und da ich, ſelbſt wenn ſie es officiell verlangten (was ſie auch verdämmern werden), es officiell abſchlagen würde, ſo würde ich Dich bitten, ſie nicht mit meinem Namen hinzugeben, ſonſt aber damit zu machen, was Dir gefällt, ſie zu brauchen oder nicht zu brauchen. Du wirſt hierüber wieder unzufrieden mit mir ſein, aber ich bin und bleibe ja ein polniſcher Unzufriedener. Die ganze Geſchichte aber, wie Du doch zum Schauſpiel übergehſt und den „Standhaften Prinzen" ſpielſt, kann mich nicht zufriedner ſtimmen."

Das macht mich nun heute ſehr vergnügt. Dann aber bin ich's auch im Allgemeinen, denn das Leben iſt und bleibt wunderſchön hier, und ich habe die ſchönſte Zeit zum Arbeiten und Lernen, die benutze ich ſo gut ich kann.

Die Ouverture zu „Meluſine", die ich Euch einmal im Entwurf vorſpielte, die war das Erſte, was ich hier ordentlich vornahm und fertig machte; dann habe ich ein etwas zu frivoles, aber ſonſt ganz luſtiges Soloſtück für Clavier mit Orcheſter machen müſſen, jetzt arbeite ich an einer Geſangſcene für's Philharmoniſche Concert, dann mache ich eine Symphonie und fange dann im März meinen „Paulus" an, der ſchneller fertig werden wird, als ich mir's wohl denke. Sag doch dies an Fürſt, wenn Du ihn ſiehſt, und danke ihm noch einmal für die viele und erfolgreiche Mühe, die er ſich damit gegeben hat, denn der Text iſt jetzt ganz herrlich; wenn mir nur die Muſik ſo wird, wie ich das fühle. Grüß mir auch Jonas und gar Schleiermacher, wenn Du ihn ſiehſt, und ſage ihm, wie oft ich hier ſeiner gedenken muß. Außerdem habe ich noch mehrere Kleinigkeiten gemacht, mehrere Lieder, mit und ohne Worte, muß meine „Meeresſtille" in Ordnung bringen, d. h. faſt das ganze Allegro umarbeiten, weil ſie jetzt, ſammt „Sommernachtstraum" und „Hebriden", in Partitur erſcheinen ſoll, worauf ich mir ganz ungeheuer viel einbilde. Am 25. Februar ſpiele ich in einem Wohlthätigkeitsconcerte in Cöln, am 26. ſtehe ich Gevatter beim Muſikdirector in Solingen, am 9. März ſpiele ich in einem Wohlthätigkeitsconcerte in Elberfeld, und ſtudiere hier den „Meſſias" ein — da haſt Du meine Beſchäftigungen für den Winter. — Zelter's und Goethe's Correſpondenz mißfällt mir durchgängig; es iſt, als ginge ein großes Mißverſtändniß überall durch, und dann iſt mir's mit Büchern wie mit Menſchen, daß ich fördernde und zurückhaltende oder hindernde kenne, und dies Buch gehört mir zu den letzteren, denn ich bin gewöhnlich verſtimmt, wenn ich eine Weile drin geleſen habe. — Weißt Du aber, daß ich jetzt gewaltige Fortſchritte im Tuſchen mache? Alle Sonntage um 11 kommt Schirmer zu mir und malt zwei Stunden an einer Landſchaft, die ich geſchenkt bekomme, weil ſie ihm einfiel, als ich ihm den kleinen Bach (den Du wohl kennſt) vorſpielte: es ſtellt ſo einen Geſellen vor, der aus einem tiefen dunklen Walde in ein ſonniges Plätzchen hineintröpfelt, umher ſtehen dicke und dünne Bäume, einer iſt umgefallen, quer über den Bach weg, der Boden iſt weich bemooſt, voll Farrenkraut, Steine mit Brombeeren behängt, und gutes warmes Wetter, es wird ganz reizend werden. Und zum Dank, daß ich dieſe Landſchaft annehme, giebt er mir zugleich Unterricht und lehrt mich Violett zu den Fernen brauchen und Sonnenlicht malen. Leſſing hat wieder eine Zeichnung gemacht, die iſt das Schönſte, was ihm bisher eingefallen: der Tod Friedrichs II., und ich hoffe, er ſoll es malen, aber der Kerl iſt ſo auf die Landſchaften verſeſſen, daß es Künſte koſtet, ihn dazu zu bringen. Ferner iſt mir's merkwürdig an ihm, daß er ſo eine Zeichnung 4, 5 mal umcomponirt, die erſte iſt nicht zu erkennen, wenn man die letzte geſehen hat, und ſo wird es nach und nach immer bedeutender. —

Jetzt will ich an Felix ſchreiben:

Junge, was machſt Du Gut's? Lernſt Du fleißig? Mal Dir mal einen Schnurrbart und ſetze eine ſpitze Mütze auf und laufe in den Garten. Kannſt Du ſchon einen Baum zeichnen? und eine Mühle? Antworte mir hierauf. Grüße Marie und Anna ſehr vielmal und bleib geſund.

Dein Hofrath.

Jetzt geht aber der Brief ſtark zu Ende und ich weiß auch Nichts mehr zu ſchreiben. Immermann läßt Dich ſehr herzlich grüßen, er war ordentlich krank, iſt aber nun ganz hergeſtellt und ſtudiert jetzt den „Nathan“ ein, den Seydelmann nächſte Woche ſpielen ſoll. Aber eigentlich ſollte ich nun noch einmal von vorn meinen Brief anfangen mit: „Liebe Madam Devrient“. Denn mit einem bloßen Gruß und dergl. iſt es gar zu gewöhnlich, und ich möchte mich gern auf eine nette Manier in ihr Gedächtniß zurückrufen und ihr ſo recht von Herzen alles Glück und Gedeihen, und frohe Zeit und was es Gutes giebt zuwünſchen, und ſie bitten, mich nicht unter die vergeſſenen oder abgethanen Perſonen zu ſetzen, ſondern recht unter die Mitlebenden, und ſie bitten, nächſtes Jahr mit an den Rhein zu kommen. Thu Du das für mich, grüße mir Deine Schwägerin ſehr und ſchreib wieder.

Dein Felix M.-B.

Je näher aber nun die Zeit zur Eröffnung des neuen ſtädtiſchen Actientheaters kam, um ſo eifriger bemühte er ſich um die Zuſammenſetzung des Opernperſonales. In einem Briefe vom 9. Juni 1834 fragt er nach einem jungen Tenorſänger, den er in Berlin gekannt, und fährt fort: „Und weißt Du mir irgend eine gute, junge Sängerin, die Luſt und Stimme (weiter Nichts) haben muß, nachzuweiſen? Denn am 1. November geht das ſtädtiſche Theater los und ich habe ſchwere Sorgen als Generalmuſikdirector von Pempelfort“. Und als ich ihm darauf geſchrieben, daß im gegenwärtigen Augenblick gar kein Talent ſich bemerkbar mache, antwortete er am 28. Juni: „Obwohl Du ganz Recht haſt, daß gar keine Sängerin da iſt, ſo empfiehl mir doch eine; das Engagement wird ganz annehmbar ſein“.

Unvermuthet tauchte aus dem Berliner Theaterchor eine ſchöne Sopranſtimme bei einem bildſamen Talente auf, und erprobte ſich glücklich auf der Bühne. Ich ſchrieb Felix davon und er antwortete mit geſchäftsmäßiger Ausführlichkeit am 4. Juli 1834.

Lieber Freund!

Soeben erhalte ich Deinen Brief vom 26. und eile ihn zu beantworten. Da ich bis jetzt noch gar keine erſte Sängerin für unſere Bühne gefunden hatte und auf alle deshalb gemachten Anfragen nur ungenügende Antworten erhielt, ſo iſt mir es doppelt lieb Ausſicht zu haben, eine von Dir Empfohlene bekommen zu können. Es verſteht ſich, daß ich da gleich zugreiſe, wenn Du einen Empfehlungsbrief ſchreibſt, und keines anderen Menſchen Urtheil abzuwarten brauche, alſo wünſche ich nur, daß ſie bis dahin kein anderes Engagement eingegangen ſei, und daß Du alſo gleich in meinem Namen ſie für uns feſthalten könnteſt. Die Bedingungen hier ſind gewiß recht annehmbar. Da Du ſchreibſt, daß wir ſie für 1000 Thlr. haben könnten, ſo würde ich ihr für das erſte Jahr dieſen Gehalt auswirken, und etwa noch die Verſicherung, im zweiten Jahre ein ganzes Benefiz für ſich zu haben, wenn ſie hierbleiben wollte. Wenn ſie auf 1000 Thlr. eingehen will, ſo kannſt Du mit ihr die Sache ganz und gar abmachen, und brauchſt mir dann nur zu ſchreiben, ſo kann ich ihr ſogleich den Contract ſchicken. Nun bitte, ſetz Dich an meine Stelle und ſchaff mir eine gute Prima Donna. Alles, was Du mir von der Grosſer ſchreibſt, gefällt mir gut, ſogar der Mangel an Tournure, denn es zeigt, daß ſie jung iſt und erſt anfängt, zwei meiner Lieblingseigenſchaften, und wenn man ſie in Berlin herausruft, ſo wird das Publicum hier von Entzücken betrunken ſein. Ich würde gleich ſelbſt an ſie ſchreiben, aber es ſcheint mir beſſer, daß ich Dir Vollmacht gebe (wie ich hiermit thue) und Dich bitte, es für mich auszumachen. Willſt Du ihr erſt 900 Thlr. und ein halbes Benefiz bieten und ſie geht es ein, deſto beſſer; aber wie geſagt 1000 Thlr. werde ich ihr auch ohne die geringſte Schwierigkeit geben können, auch wohl 1000 und ein halbes Benefiz. — Geſtern haben wir die erſte Sitzung des Verwaltungsrathes gehabt, worin ſich die erſten Männer der Stadt (Oberbürgermeiſter, Graf Spee ꝛc.) befinden, und die Sache geht gut von Statten und in gutem Geiſt. Wir werden wahrſcheinlich alle Wochen zwei Opern geben, alſo giebt es Beſchäftigung vollauf. — Nimm Dich doch der Sache ein wenig an; Du kannſt mir noch ein Paar bedeutende Stellen beſetzen helfen. Erſtlich ein guter erſter Tenor, dem wir auch 1000 Thaler geben können, dann ein zweiter Tenor, dem wir etwa 500 Thaler geben würden. Sollte ſich dazu nicht in Berlin ein gutes Subject finden, etwa

„a. d. Chor"? Allenfalls auch noch einen andern Sopran, neben der Groſſer, mit etwas weniger Gehalt, und wenn ſich gar Choriſten finden ſollten, Tenöre oder Bäſſe, die für 20 Thaler monatlich, auf 7 Monate und die Reiſekoſten, Düſſeldorf und den Rhein ſehen wollten, da könnte ich von jeden 4—5 gleich brauchen. Du ſchreibſt, daß Du Dich für die Anſtalt intereſſirſt, alſo ſage ich Dir kaum „pardon" und gar „gratias" für Deinen Brief; gratias ſage ich aber doch, es iſt mir herzlich lieb, daß Du an mich gedacht haſt und denkſt.

Ein zweiſtimmiges Lied ſoll nächſtens erſcheinen, (nämlich bei Euch). Leb wohl und habe Dank.

Dein Felix M.-B.

Mein Vermittelungsgeſchäft weihte mich in alle Erfahrungen der Theateragentur ein. Mit der erſten Sängerin glückte es mir nicht. Die junge Choriſtin, die bis jetzt aus der Haſenhaide, wo ihr Vater, ein armer Weber, wohnte, durch Dick und Dünn zu den Chorſtunden und Proben in die Stadt gelaufen, Mittags wieder hinaus, um Garn zu ſpuhlen, bis es wieder Zeit war abermals in die Stadt zu laufen, um Chöre zu ſingen oder in einem Schauſpiele zu figuriren, das arme Mädchen wurde jetzt von mir und dem Breslauer Director um die Wette mit Anträgen beſtürmt. Schließlich trug Breslau durch ein Mehrgebot von 500 Thalern den Sieg davon.

Glücklicherweiſe konnte ich dafür ein andres talentvolles, aber noch ſehr junges Mädchen empfehlen, die Tochter unſres Correpetitors Beutler, das für das neue Theater ſich ſehr nützlich erweiſen ſollte. Felix ſchrieb mir am 2. Auguſt 1834:

Mein lieber Eduard!

Vor Allem nimm meinen herzlichen Dank für die viele Freundlichkeit, die Du mir wieder bei unſeren Theaterangelegenheiten erzeigt haſt, und für das Intereſſe, das Du dafür an den Tag legſt. Es iſt wahrlich eine Freude, ſo Jemand zu wiſſen, der bei allem Guten, was auch nur verſucht wird oder gewollt, gleich Antheil nimmt und hilft. Steht es erſt fertig da, ſo kann es ein Jeder und man braucht Nichts mehr.

Daß die Groſſer ihre Kunſtſeele für 500 Thaler uns entzogen hat, dafür wird ſie gewiß noch einmal in der Kunſthölle braten, wo alle Teufel ſo jammervoll ſind wie in „Robert le diable“, eine viel ärgere Pein als mit den wirklichen, dorten in der wahren Hölle. Die Beutler iſt nun hoffentlich ganz vortrefflich, heut habe ich zum zweiten Male um ſie an ihren Vater geſchrieben und hoffe, nun ſind wir einig. Nochmals habe Du Dank für das Alles. Den will ich in 3 Wochen aber perſönlich abſtatten, allwo ich mich in Berlins Geſilden wieder herumbewege, von denen ich aber Nichts brauche, als 3—4 Häuſer. — Nein wirklich, in einigen Wochen denke ich bei Dir zu ſein, Du lieber Kerl, und ob ich mich darauf freue, weißt Du. Laß mir nur um Gotteswillen gleich Birnen und Klöße machen, und netzt Eure Kehlen, denn ich komme ausgehungert an. Bin auch alt geworden, ein wahrer ſtädtiſcher Muſikdirector, philiſtrös, ein Beamter — aber ſehr munteren Herzens. Bleiben werde ich freilich nicht lange können, aber die Zeit müſſen wir uns oft ſehen, wenigſtens alle Tage.

Ach, habe auch noch Dank für Ueberſendung des Te Deum's, am 17. Auguſt führen wir es in der Kirche auf, die Chöre gehen ſchon ganz hübſch. Ach was werden wir zu plaudern haben. Unter Andrem über Euer Bundestagswerk*), über das Du mir ſehr Unrecht thuſt. Denn Du meinteſt, mir ſeien die Tonangeber zu lumpig. Bin ich hochmüthig? Bin ich ein polniſcher Graf,**) biſt Du nicht auch dabei? Habe ich nicht immer vor Spontini als Muſiker (nicht als Menſch) Reſpect bewieſen? Doch habe ich viel

---

*) Die Petition der dichteriſchen und muſikaliſchen Autoren um Anerkennung des geiſtigen Eigenthums.

**) Er hatte von uns den Spitznamen erhalten wegen ſeiner Unzufriedenheit.

zu reden, aber mündlich. Auf der neuen Düſſeldorfer Bühne wird „Hans Heiling“ gegeben werden. Wenn Du nun nächſtes Frühjahr kommſt, ſteht auf dem Zettel „Herr Devrient als Gaſt“, übermorgen „Der ſtandhafte Prinz“. Dann wird ſtark gezeichnet, aber vorerſt das Wiederſehen und weiter habe ich nun heut Nichts zu ſagen. Lebt Alle wohl, das ganze Haus, und grüße den Gräul, der mich Hofrath nennen muß. Felix Mendelsſohn Bartholdy,
Hofrath.

Indeſſen hatte ich weitere Erwerbungen für das Düſſeldorfer Theater vorbereitet, und als Felix am 29. Auguſt nach Berlin kam, konnte er noch Soloſänger und Choriſten prüfen und engagiren. Das Geſchäft kam ihm ſo hart an, als er es in ſeinen Briefen nach Haus geſchildert hatte. Das kalte Blut und die objective Behandlung der Perſonen und Angelegenheiten ging ihm ab; er nahm Alles perſönlich. Wenn die Leute ihre Winkelzüge machten, war er empört, daß ein Choriſt zweimal ſeine Forderung ermäßigte, und wie beim Trödelhandel zweimal fortging und ſchließlich doch annahm, was ihm geboten war; davon fühlte Felix ſich perſönlich beleidigt, weil der Mann ihm zutraute, es bedürfe bei ihm ſolcher Manöver, um den möglichen Gehalt zu erlangen. Nach ſolchen Verhandlungen war er ganz zerſchlagen und auf einige Stunden ein Menſchenhaſſer. Wie wollte er mit den ähnlichen täglich vorkommenden Theatervorkommniſſen ſich abfinden! Es war gegen ſeine Natur.

Nachdem ſein Aufenthalt in Berlin ſich über den September ausgedehnt und er nach Düſſeldorf zurückgekehrt war, wurde das Actientheater unter Immermann's Intendanz im October eröffnet, und nicht bis zu Ende des Monats dauerte es, ſo explodirte Felix' unmuthige Reizbarkeit und er warf die übernommenen Verpflichtungen weit von ſich.

So unſchuldig, wie er dieſen Bruch, in dem Briefe an ſeine Mutter vom 4. November, ganz obenhin darſtellt, war er nun nicht. Er hatte auch das Bewußtſein davon, denn er machte erſt am 23. November ſeiner jüngeren Schweſter eine etwas ausführlichere, doch aber ungenügende Mittheilung, ebenſo mir in einem Briefe vom 26. Er ſchreibt: „Du wünſcheſt mir am Ende Deines Briefes viel Geduld zum Theaterweſen, aber die hatte ich ſchon 14 Tage, ehe ich ihn bekam, verloren. Die Sache war nicht, wie ſie mir gefiel und gefallen konnte; meine ganze Zeit vom Aufſtehen bis zum Abend war mit Düſſeldorfer Theater eingenommen, weil Immermann durchaus Nichts mit der Muſik zu thun haben kann, und doch Alles ſelbſt entſcheiden und beſtimmen mußte, als Intendant. Ferner ſollte eine gewiſſe Rivalität von Oper und Schauſpiel eintreten und ich ſollte die Oper repräſentiren — kurz eines ſchönen Morgens erinnerte ich mich, daß ich in Düſſeldorf ſei, um ein Paar Jahre zu arbeiten, und ſtieg wie Carl V. von meinem Throne. Seitdem habe ich wieder angefangen zu ſchreiben, Muſik zu machen und Menſch zu ſein. — Ein Intendant werde ich nicht wieder, und will zeitlebens an die Paar Wochen denken. Pfui Teufel! Sich mit den Menſchen 'rumzanken wegen zwei Thaler, gegen die Guten ſtreng und gegen die Schlechten nachſichtig ſein, vornehme Geſichter machen, damit ſie den Reſpect nicht verlieren, den ſie gar nicht haben, ärgerlich thun, ohne ſich zu ärgern, das ſind lauter Sachen, die ich nicht kann und nicht können mag. Und hab' ich's mal mit Müh und Noth ſo weit gebracht, und nun ſoll Muſik gemacht werden, ſo bin ich müde und matt, ehe die Probe anfängt, von allem Repräſentiren, und iſt doch gar Nichts geſchehen. Und komm' ich nachher nach Hauſe und denke, daß ich auch mal habe was componiren wollen, ſo iſt mir, als wäre das ein Andrer geweſen, und komme mir ſelbſt lächerlich vor mit meiner Würde. Ne, das iſt über den Spaß; ich dachte zwar am Meiſten an Dich, als ich das Ding an den Nagel hängte, und daß Du darüber brummen würdeſt, aber käme ich in Jahr und Tag und hätte

Nichts gethan, als mir Würde und dem Theater eine etwas beſſere Oper zugelegt, ſo brummteſt Du auch — darum iſt's ſo beſſer. Ich geh nicht mehr zur See, zur See. Spontini's Stelle könnteſt Du mir jetzt auf dem Präſentirteller bringen, ich nähme ſie nicht herunter, aber Muſikdirector oder Kapellmeiſter werde ich gleich, in Kyritz, oder wo es iſt".

Ich merkte es dem Briefe ſogleich an, daß er in ſeiner übertriebenen und ſchiefen Darſtellung der Dinge den eigentlichen letzten Grund des Bruches verbergen wollte. Seines Vaters trefflicher Brief*) tadelt ſein Verfahren im Allgemeinen, ich aber lernte den beſonderen Fall ſpäter genau kennen und muß es zur Steuer der Wahrheit ſagen, daß Felix recht ſehr im Unrecht war. Daß er unvorſichtiger Weiſe die Verwaltungsgeſchäfte der Oper mit übernommen, für die er ſchlechthin nicht geeignet war, muß ſeinem Eifer für die Sache gutgeſchrieben werden, man kann es eher dem geſchäftskundigen Immermann verübeln, daß er ihm dieſe Dinge zumuthete; auch daß er den Grundfehler einer Coordination der Autoritäten des Schauſpiels und der Oper in die Organiſation des Theaters brachte. Felix konnte in dieſer falſchen Stellung nicht bleiben, aber er hätte ſie ändern, ſich auf die Kapellmeiſterfunction zurückziehen können, und, mußte er ausſcheiden, es ohne Gehäſſigkeit thun. Denn alle die Tracaſſerien der Theaterleitung, die er anführt, waren es nicht, die ſeinen Bruch mit dem Theater herbeiführten, es war perſönlicher Streit und Zerwürfniß mit Immermann, die er in ſo überreizter und biſſiger Weiſe führte, wie ſie ſeinem Charakter kaum zuzutrauen war.

---

*) Mendelsſohn's Briefe II. Bd., S. 66.

Der Streit um Benutzung des Perſonals, der Bühne, der Probezeit und aller Hilfsmittel des Theaters, der bei den gleichberechtigten Anſprüchen beider Vorſtände gar nicht ausbleiben konnte, wurde bei Immermann allerdings durch den Neid auf die größere Beliebtheit und den ſtärkeren Beſuch der Oper, im Vergleich zum Schauſpiel, etwas leidenſchaftlich gefärbt; aber er konnte ſich doch auch der Mittel nicht berauben, gute Schauſpielvorſtellungen zu ſtellen. Dagegen machte nun Felix einige unbillige Forderungen, und machte ſie in der Verwöhnung, daß alle Dinge nach ſeinem Sinn gingen. Er verlangte z. B. den Schauſpielregiſſeur Reger für die Oper, den Immermann als Darſteller und Regiſſeur für das Schauſpiel brauchte; man fing an ſich empfindliche Billette zu ſchreiben, in denen Felix mehr that, als — wie er an Rebecca ſchreibt — daß er ſeinen Styl zuſammennahm, um keine Spitze unerwidert zu laſſen und ſeinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten. Er fügt hinzu: er glaube Herrn Heyſe Ehre gemacht zu haben — ich glaube das nicht, ſein ſanfter, verſtändiger Lehrer hätte dieſe Briefe nicht gebilligt.

Felix erklärte alſo ſeinen Austritt aus der Theaterleitung und hätte damit Immermann's ganze Unternehmung, für welche dieſer ſo große Opfer und Mühen eingeſetzt, ſchon jetzt lahmgelegt, wenn der ſehr junge Julius Rietz — der Bruder des Verſtorbenen —, den Felix als Violoncelliſten und Hilfsdirigenten berufen hatte, nicht eine ſo außerordentliche Befähigung an den Tag gelegt hätte, daß bei der raſch ergriffenen Stellvertretung des Ausgeſchiedenen, wie bei dem ſeiner Jugend zuſtehenden Eifer, die Oper aufrecht erhalten blieb.

Könnte man ſich mit der Art und Weiſe von Felix' Rückzug verſöhnen, ſo würde man volle Befriedigung darüber empfinden, denn er wurde, neben ſeinen weniger laſtenden muſikaliſchen Verpflichtungen, ſeinen Compoſitionen zurückgegeben. Das Oratorium „Paulus“ beſchäftigte ihn zumeiſt, das Charakterſtück „Meluſine“ kam zur Ausführung und manches Clavierſtück. Zu ſeinen zwei- und vierſtimmigen Liedern wurde er durch ihre vorzügliche Ausführung durch die Mitglieder eines befreundeten Hauſes angeregt, und immer mehr der Lieder ohne Worte entſtanden hier: dieſer köſtlichen Stücke, in denen er ſeinem dramatiſchen Triebe nach Ausdruck von Situationen und Seelenſtimmungen genugthat, und die ſeinen Namen für alle Zeiten in allen Familienkreiſen geliebt machen ſollten.

Die zwei Jahre der Düſſeldorfer Thätigkeit umſchließen wohl die Zeit ſeiner blühendſten Schöpfungskraft.

Mit dem Jahre 1835 begannen die Anträge und Verhandlungen, um ihn nach Leipzig zur Direction der Gewandhausconcerte zu ziehen. Seine Briefe*) zeigen, mit welcher gewiſſenhaften Schonung der perſönlichen Verhältniſſe er in ſeinen Unterhandlungen verfuhr, er wollte ſeinen Vorgänger im Amte nicht verdrängen, ihn nicht benachtheiligt wiſſen, und erſt als mit Polenz — der um Geſangbildung große Verdienſte hatte, aber zur Leitung eines Orcheſterinſtitutes nicht in dem wünſchenswerthen Maße geeignet war — eine ihn befriedigende Abkunft getroffen war, nahm er die Stelle an.

Das Cölner Muſikfeſt leitete er inzwiſchen, bei dem die Aufführung des Oratoriums „Salomo“ von

---

*) Bd. II.

Händel und die des Morgengeſanges von Reichardt ihm zumeiſt am Herzen lag. Dann machte er wieder eine glänzende Saiſon in England durch und kam dann nach Berlin. Wir verlebten angenehme Tage des altgewohnten Verkehrs mit einander, er machte uns mit dem erſten Theil ſeines „Paulus“ bekannt und die Muſik übte auf uns einen unausſprechlich tiefen Eindruck. Mir war Felix' Erfindungs- und Empfindungsweiſe allmälig ſo vertraut und ſympathiſch geworden, daß mir beim Anhören ſeiner neuen Compoſitionen immer war: als vernähme ich nur den muſikaliſchen Ausdruck für etwas längſt von mir Empfundenes.

Felix verließ uns zu Ende des Auguſt und trat am 4. October in Leipzig ſein Amt an. Schon das erſte Concert, das er mit ſeiner „Meeresſtille“ eröffnete, gewährte ihm die wohlthuendſte Befriedigung, ſowohl an der Befähigung, dem Eifer und der Hingebung der Muſiker, als an dem lebhaften und warmen Antheil des Publicums und an der freundlich-bereitwilligen Beihilfe aller der Perſonen, die ihm zu ſeinem Vorhaben hilfreich ſein konnten.

Das ehrwürdige Leipziger Concertinſtitut, das ſchon von 1735 unter Sebaſtian Bach's Direction datirt, das aber, ſeit 1781 in demſelben Gewandhausſaale heimiſch, von Hiller und Schicht zu ausgebreitetem Rufe trefflicher Aufführungen gebracht worden, dies Inſtitut wieder auf die volle Höhe ſeiner möglichen Wirkungen und ſeines tonangebenden Anſehens in Deutſchland zu bringen, war für Felix eine lockende und lohnende Aufgabe, die von den erſten Wochen ſeiner Direction an, für ihn ein immer erfriſchender Quell angenehmer Thätigkeit werden ſollte.

Mitten im Vollgenuß der Freude an den wohlthuenden Eindrücken ſeines neuen Aufenthaltes traf ihn der härteſte Schlag ſeines Lebens, der überraſchende Tod ſeines Vaters am 19. Novbr. 1835.

Er kam zum Begräbniß nach Berlin; ganz zerſchmettert und betäubt, wie dies nur bei einem ſo überaus reizbaren und von Erdenleid und Erdennoth bis jetzt verſchonten Menſchen erklärlich iſt. Der apathiſche Zuſtand, der ihn wie einen Traumwandler unter Wachenden erſcheinen ließ, konnte leicht mißdeutet werden. Man mußte genau wiſſen: welche ganz ausnahmsweiſe Ehrfurcht und Liebe den Sohn an ſeinen Vater gebunden, wie deſſen Billigung und Zufriedenheit immer der geheime Antrieb zu Allem, was er that, geweſen, und wie dieſe fromme Verehrung ihn eigentlich ganz beherrſcht hatte — man mußte dies wiſſen, um die Aeußerung ſeines Schmerzes zu verſtehen. In den Tagen, die er noch in Berlin zubrachte, faßte und fand er ſich wieder, aber was er Schubring bald darauf ſchrieb, bezeichnet einfach und beſtimmt ſeinen Seelenzuſtand: „Es iſt das größte Unglück, das mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich nun entweder beſtehen, oder daran erliegen muß. Ich ſage mir dies jetzt nach drei Wochen, ohne jenen ſcharfen Schmerz der erſten Tage, aber ich fühle es deſto ſichrer: es muß für mich ein neues Leben anfangen oder Alles aufhören — das alte iſt nun abgeſchnitten“.

Und den Schlüſſel zu dieſem neuen Leben hatte zum Glück ein Wunſch ſeines Vaters ſelbſt ihm gegeben, der oft die Sorge geäußert: daß Felix die rechte Zeit zum Heirathen verſäumen werde und damit den Gewinn des Schwerpunktes für ſein Leben, die Beruhigung der Familie für ſeine überreizte Natur. Ich erinnere mich, daß der Vater bei einem Geſpräche über Felix' heikle Forderungen an ein Operngedicht mir ſagte: „Ich fürchte, Felix wird bei ſeiner Mäkelei ebenſo wenig einen Operntext, als eine Frau bekommen“; und als ich über dieſe Combination lachte, fuhr er ernſthaft fort: daß er in der That die Sorge hege, Felix werde unverheirathet bleiben wie ſein Schwager Bartholdy, mit dem er, in Beziehung auf dieſe Frage, große Aehnlichkeit habe.

Der Vorſatz, den jeder gutgeartete Menſch vom Grabe eines verehrten Todten mitnimmt: in ſeinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix um ſo entſchiedener in dem Gedächtniß ſeines Vaters zur Herrſchaft kommen, und die Ueberzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunſches den neuen gemüthlichen Anhaltspunkt für ſein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhauſe weilte, bei ihm zum Durchbruch; er faßte den Entſchluß, eine Frau zu ſuchen, und ſagte das ſeiner Schweſter Fanny bei ſeinem Abſchiede.

In Leipzig ſcheint ſeine Brautſchau zunächſt nicht glücklich geweſen zu ſein, deſto erfolgreicher war ſeine künſtleriſche Thätigkeit. Der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhauspublicum überraſchende Kunſtgenüſſe, in theils dort noch nicht aufgeführten Werken, theils in neuer Auffaſſung und immer auf's Feinſte ausgefeilter Aufführung ſchon bekannter.

Einen wichtigen Mitarbeiter hatte Felix in ſeinem Jugendfreunde, dem Violiniſten David, angeworben, deſſen Einverſtändniß und deſſen meiſternder Einfluß auf das Orcheſter es möglich machte, daß Felix im Februar 1836 Beethoven's neunte Symphonie zu einer Aufführung bringen konnte, welche dem wunderbaren Werke ſchon beim erſten Hören ein genügendes Verſtändniß zu ſchaffen vermochte.

Mit dieſem Winter hatte er ſich die Liebe und Verehrung der Leipziger ſchon vollſtändig gewonnen, und dieſer Gewinn iſt ihm unverloren geblieben und hat ihm dieſe Stadt zu dem liebſten Aufenthalt ſeines Lebens gemacht. Nicht wenig that zu ſeiner Befriedigung der Umſtand, daß alle Verwaltungsfragen von dem Concertcomité, beſonders von deſſen Vorſtande, dem Advocaten Schleinitz — der ihn eigentlich nach Leipzig gezogen — in ſeinem Sinne, aber ohne ſeine Mühe, beſeitigt, daß alle läſtigen Sorgen für die muſikaliſche Ausführung ihm von David abgenommen wurden. Die Schmetterlingsflügel ſeines Geiſtes brauchten hier nichts Schwereres zu tragen, als ihn ſelbſt.

So konnte er bis zum Ausgang des Winters ſein Oratorium „Paulus" beenden und es beim Muſikfeſte in Düſſeldorf, am 22. Mai 1836, zum erſten Male aufführen. Welche Senſation das Werk hervorbrachte, wie lieb es der Muſikwelt geworden, iſt bekannt genug. Seit Haydn's „Schöpfung" hatte ſich kein Oratorium ſo an das Herz der Nation gelegt.

Er ſelbſt aber war nicht wie das Publicum von ſeiner Arbeit befriedigt, und in ſeiner peinlichen Sorgfalt bei Veröffentlichung ſeiner Werke machte er an dem „Paulus" noch ſo tiefgreifende Veränderungen und Abkürzungen, daß die bereits geſtochenen Stimmen dadurch unbrauchbar wurden. Wiederholt hörte ich ihn ſagen: „Ich habe einen heilloſen Reſpect vor dem Druck, ich muß darum ſo lange an meinen Sachen corrigiren, bis ich's nicht mehr beſſer zu machen weiß“.

Den Sommer brachte Felix in Frankfurt zu, um den Cäcilienverein für ſeinen erkrankten Freund Schelble zuſammenzuhalten und neu zu beleben. Er opferte dafür einen Reiſeplan in die Schweiz und das Seebad in Genua. Vergolten wurde ihm dies Opfer nicht nur durch den Erfolg ſeiner Bemühung um den Cäcilienverein und durch den, ihm ſehr werthen Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben wieder in ſeiner Vaterſtadt verweilte, nein, er ſollte hier die Erfüllung von ſeines Vaters Wunſche finden. Er lernte in Cäcilie Jeanrenaud, der Tochter eines proteſtantiſchen Predigers, das Mädchen kennen, das ſein Leben erfüllen und beruhigen ſollte.

Schleinitz hatte ihn an das ihm verwandte Haus der Wittwe Jeanrenaud empfohlen, nicht ohne den ſtillen Wunſch, daß eine ſeiner Couſinen Felix' Herz gewinnen möchte. Und ſo erfüllte es ſich. Felix aber zeigte, auch ſeiner eignen Neigung gegenüber, ſeine eigenthümliche Gewiſſenhaftigkeit; er riß ſich los und fuhr den Rhein hinab, — ein Seebad in Scheveningen zum Vorwande brauchend —, um ferne von dem Zauberkreiſe des geliebten Mädchens ſeine Neigung zu prüfen. Natürlich fand er ſie dann ſo angethan, daß er Mitte September zurückkehren und mit gutem Gewiſſen ſich verloben durfte.

Cäcilie war eine jener ſüßen weiblichen Erſcheinungen, deren ſtiller und kindlicher Sinn, deren bloße Nähe auf jeden Mann wohlthuend und beruhigend wirken mußte. Eine ſchlanke Geſtalt, die Geſichtszüge von auffallender Schönheit und Feinheit, bei dunkelblondem Haar und großen blauen Augen von jenem verklärten, zauberiſchen Glanze, der — ebenſo wie die Roſenröthe ihrer Wangen — ſie als ein frühes Opfer des Todes kennzeichnete. Sie ſprach wenig und niemals lebhaft, mit einer leiſen, ſanften Stimme. Shakeſpeare's Wort: „mein lieblich Schweigen“ bezeichnete ſie ebenſo treffend als Coriolans Weib. Alle Freunde Felix' durften von dieſer Wahl Beruhigung ſeiner Reizbarkeit, behagliche Arbeitsſtille ſeines häuslichen Lebens hoffen.

Nach Leipzig zurückgekehrt, waren die wichtigſten Arbeiten des Winters: die Aufführung von Händel's „Israel in Egypten“, welcher er das neue Moment der Mitwirkung der Orgel gewann, ferner eine Aufführung ſeines „Paulus“ am 18. März 1837.

Danach ging es nach Frankfurt und in den Eheſtand.

Auf ſeiner Hochzeitsreiſe ſchrieb er mir aus dem badiſchen Oberlande, von Lörrach am 3. Mai 1837.

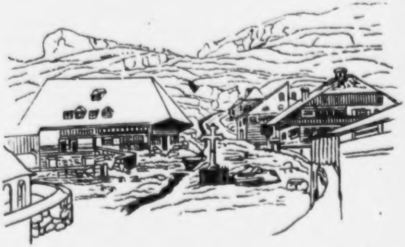
*) Wo der Dengelegeiſt um die mitternächtige Stunde
Auf em ſilbern Geſchirr ſi goldene Sägeſe dengelt,
(Todtnau's Chnabe wiſſe 's wohl) da ſitz' ich und ſchreibe.

Vielleicht weißt Du es kaum noch, daß ich Dir die Bekanntſchaft der allemanniſchen Gedichte verdanke, und daß ich ſie ſo lieb gewonnen, wie wenig andere, und daß ich dabei ſo oft an Dich erinnert werde und an die Zeit, wo Du ſie mir vorlaſeſt. Jetzt, als ich in die Gegend kam, nahm ich mir's vor, wenn ich könnte hinzureiſen und Dir von da aus zu ſchreiben; als ich Dir für Deinen lieben Brief ſo lange nicht gedankt und geantwortet hatte, ſo ſah ich, daß ich auf irgend eine aparte Gelegenheit warten müßte, um Dich um Verzeihung zu bitten, und die iſt nun da, und ich thue es. Ich denke und hoffe, wenn einer Dich vom Wieſenthal aus um Verzeihung bittet, und Dich von Herzen grüßt, ſo nimmſt Du es an und biſt ihm nicht böſe. Und Du

---

*) Nicht ganz correctes Citat des Gedichtes „Die Wieſe“.

weißt, daß ich jetzt hier mit meiner Frau bin, mit meiner lieben Cécile, daß es unſre Hochzeitsreiſe iſt, auf der wir jetzt durch das Wieſenthal reiſen, daß wir ein altes Ehepaar von ſechs Wochen ſchon ſind — ich habe Dir eigentlich ſo viel zu ſagen und zu erzählen, daß ich gar nicht anfangen kann. Mal Dir es ſelbſt aus, und ich kann Dir nur davon ſagen, daß ich gar zu glücklich und froh bin, und was ich mir gar nicht gedacht hätte, gar nicht ſo außer mir, ſondern ebenſo ruhig und gewohnt, als müßte das Alles nur ſo ſein. Du ſollteſt aber meine Cécile auch kennen. — Wir werden nicht ſo bald nach Berlin kommen können, als ich gedacht hatte, früheſtens im Herbſt, gegen den November, da wir noch große Pläne für den Spätſommer haben; daß aber alle die anderen Reiſen nicht ſchöner und wohliger werden können, als dieſe hier, das weiß ich gewiß. — Wenn Du Dich darüber aufhältſt, daß ich oben eine Vignette gemalt habe, ſo hätteſt Du „Vergänglichkeit, Geſpräch auf der Straße nach Baſel, in der Nacht" nicht geleſen, denn das iſt das Röttlerſchloß, an dem wir eben vorbeigefahren ſind und darunter liegt Brombach. Eigentlich wollte ich Dir von Todtnau aus ſchreiben und die Datumsvignette dort malen, aber wir kamen ſo ſpät an und es war ſo unbehaglich im Ochſen, daß ich nicht zum Schreiben kam; in Schopfheim regnete es in Strömen, das machte uns ein wenig betrübt, und ſo komme ich erſt hier, in Sonnenſchein und guter Laune, dazu, Dir zu ſchreiben. Doch habe ich Todtnau für Dich gezeichnet, folgendermaßen:



Frankfurt den 15. Mai. Geſtern hier angekommen. Und bis hieher habe ich den Brief mit mir herumgeführt. Nun ſollte ich am Ende einen andern ſchreiben, aber Du ſiehſt daran am Beſten das bunte Leben unſrer Hochzeitsreiſe, und die Zeichnungen ſind nothwendig, denn wir haben den ganzen Tag, wenn's ſchön Wetter war, uns dran gehalten und uns zu übertreffen geſucht. Die Cécile hat in den Figuren den Vorſprung, und ich namentlich in Brettern und Häuſern. Und jetzt, wo ich wieder einigermaßen in Ruhe bin, komme ich erſt dazu zu fragen, was ich anfangs hätte thun ſollen. Wie lebſt Du? Wie geht es Dir und den Deinigen? Seid Ihr froh und glücklich und zufrieden? Und denkt Ihr mitunter mal an mich, der ich nun gar nicht mehr ein böſer polniſcher Unzufriedener bin, und doch für immer von Berlin entfernt. Wenn ich Dir grade ſchreibe, und an Dich recht lebhaft denke, und an die Meinigen, dann iſt mir's doch fatal, daß wir unſer Leben ſo getrennt von einander führen und doch eigentlich zuſammengehören, und doch wird's wohl recht ſein, da es ſo iſt.

Du haſt mir ſehr liebe, freundliche Worte über meinen „Paulus“ geſchrieben, und es freut mich namentlich, daß er Dir am Clavier einen guten Eindruck gemacht hat*), denn da wird es mit dem Orcheſter wohl noch anders ſein, das iſt an vielen Stellen ſehr unentbehrlich und ich möchte nicht das ganze Oratorium am Clavier hören. Aber auch mit dem Orcheſter ſind es nur wenige Stücke, die mir ganz gefallen und mir das ausdrücken, was ich gern wollte; ich will nun bald ein zweites ſchreiben und hoffe, daß es mir beſſer gelingen wird. Du ſchüttelſt gewiß den Kopf und willſt, ich ſoll eine Oper ſchreiben, es iſt aber nicht möglich, ich habe keine. Und faſt möchte ich daran verzweifeln; aber wenn ich die jetzigen Theater anſehe, ſo tröſten ſie mich, und ich denke, daß es in einem Paar Jahren entweder ganz infam oder beſſer damit geworden ſein muß, und Beides wäre mir ſchon recht. Drum denke ich, daß Zeit damit iſt; eine Zopfperrücke werde ich doch nicht, wenn ich auch ſechs Oratorien ſchreibe, denn zwiſchendurch muß ich doch immer mancherlei Clavierſachen, Lieder u. dergl. machen, und dann würde ich nicht zu alle dem ſo viel Luſt haben, wenn es mir an Talent dazu fehlte. Und endlich darfſt Du den Kopf nicht zu ſehr ſchütteln, denn Du haſt Dich ja ganz von der Oper losgeſagt und von dem Weltbeherrſcher Spontini (Schluß eines Hexameters), der allerdings ein toller Prinz iſt. Aber genug davon. Sag mir, wie iſt es denn mit Deiner Schauſpielernovelle geworden? Oder wirſt Du mir gar nicht antworten wegen meiner Faulheit? Ich fürchte es faſt, und doch ſetze ich meine Adreſſe hieher. O benutze ſie mal und ſchreib' mir wieder, und ſag mir, wie Du lebſt und wie es bei Euch iſt. Grüß Deine Frau und alle die Deinigen und lebe wohl! Leb' wohl und ſchreibe mir einmal und denke oft an Deinen

---

*) Bei einer Aufführung im Mendelsſohn'ſchen Gartenſaale.

Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Nachdem nun Felix auf dem Muſikfeſte zu Birmingham ſeinen „Paulus“ aufgeführt und Ehren, wie er ſie noch nie genoſſen, dafür eingeerndtet hatte, führte er ſeine junge Frau in ihre neue Heimath, nach Leipzig, wo Beide auf das Herzlichſte empfangen wurden und wo Felix in der glücklichſten Lage und im glücklichſten Wirken den Winter zubrachte; erſt gegen Ende des April 1838 brachte er ſeine Frau nach Berlin.

Wie oft hatten wir auf die Perſönlichkeit des Weibes gerathen, das Felix' zweite Hälfte ſein könnte, und nun hatten wir die Erfüllung vor uns, die holdſelige, ſtille und ſanfte Geſtalt, die in ihrem Augenaufſchlag, in ihrem Lächeln uns Alles verſprach, was wir für unſern verwöhnten Liebling wünſchten.

Felix ließ Cäcilie in der Familie und ging zum niederrheiniſchen Muſikfeſte. Es war ihm in dieſem Jahre gelungen — was im vorigen nicht —, einen Pſalm von Sebaſtian Bach auf das Programm zu bringen. Die Feſtcomités ſträubten ſich noch immer gegen den alten ſtrengen Componiſten, Felix' Beharrlichkeit hatte es durchgeſetzt. Er hatte ſich die beſtimmte Aufgabe geſtellt, die alten großen Meiſter wieder allgemein bekannt und geehrt zu machen, und ohne Frage hat die Neuzeit es Mendelsſohn's nachhaltigem Bemühen zu danken, daß dieſe Grundpfeiler der Muſik wieder ehrfurchtgebietend zu Tage getreten ſind.

Felix kehrte nach Berlin zurück und der Familienkreis war durch Cäcilie eigentlich heitrer und harmoniſcher als je; aber unſere eigne Erfahrung: daß die Liebe den Freundesverkehr lähmt, ſollte uns nun an Felix fühlbar werden. So flink auf dem Wege zu uns, als ſonſt der Junggeſell, war der Ehemann nicht. Dazu baute ich mir ein Haus und war davon ſehr abgezogen, kurz — wie oft wir uns auch ſahen, in meinem und in ſeinem Familienkreiſe, obſchon wir wieder auf manchem Spaziergang das Schmerzensthema von Felix' Leben: den Operntext, durchſprachen, ſo ſchieden wir doch im Auguſt mit beiderſeitigen Selbſtvorwürfen, daß wir manche gute Stunde verſäumt hätten.

Felix' Freunde mußten ſich's nun alle gefallen laſſen, in's zweite Treffen ſeines Antheils zu gerathen; aber wie warm und lebendig dieſer Antheil immer blieb, bezeugt ein Brief, den er mir nach dem Tode unſerer elfjährigen Anna am 2. October 1839 von Leipzig ſchrieb:

Mein lieber Freund!

Den ſchweren, harten Verluſt, den Du und Deine Frau zu erleiden habt, erfuhr ich durch einen Brief von Hauſe, und daß ich ſeitdem täglich mit meinen

Gedanken bei Euch geweſen und mit Euch um Euer liebes, ſchönes Kind getrauert habe, weißt Du, denn Du weißt, wie unwandelbar und herzlich ich Dein Freund bin, und von allem Glück und von allem Leid Deines Lebens mir meinen Theil nehme. Es wird Dir an Freundeszuſpruch und Troſtesworten in dieſer Zeit nicht fehlen — aber wie wenig vermögen die; und die ſchriftlichen noch weniger, als die mündlichen; und doch, wenn es auch nur für die Minute iſt, daß Du den Brief öffneſt, möchte ich Dich ſo gut ich kann zerſtreuen und Dich an Einen erinnern, der Dir in jeder Entfernung nahe bleibt, und der eine ſolche Lücke in Deinem ſchönen, frohen Familienkreiſe ſo mitempfindet, als ob er täglich noch drin lebte. Wenn nur Deine Frau erſt über die nächſte Zeit nach ſolchem Verluſte weg wäre und wieder anfangen könnte, ſich an dem zu freuen, was ihr der Himmel geſchenkt und gelaſſen hat; und wenn Du Dich nur bald wieder fähig fühlſt, zu arbeiten; — es wird in ſolcher Zeit gar zu ſchwer, und iſt doch ein Troſt. Aber freilich muß den wahren Troſt der Himmel geben; möge er das Dir und Deiner lieben Frau bald, bald thun.

Du ſollteſt Dir einen kurzen Urlaub nehmen und nach Dresden fahren und Dich auf der Gemäldegalerie umſehen, und dann auf der Eiſenbahn zu uns her und ein Weilchen mit uns zubringen. Wie viel hätten wir einander zu erzählen, und wenn Dich auch alles Andre jetzt wenig intereſſiren und kümmern mag, ſo würden doch vielleicht die veränderten Umgebungen Dir einen wohlthätigen Eindruck machen. Du müßteſt viel Muſik bei uns hören; manches davon würde Dir gewiß gefallen, und ich weiß, Du würdeſt an unſerer ſorgfältigen Art, die Beethoven'ſchen und Mozart'ſchen Symphonien zu ſpielen, Deine Freude haben. Im Sommer iſt hier wenig muſikaliſches Leben, fängt erſt im Herbſt wieder an, und iſt ſo um dieſe Zeit und bis in den November am friſcheſten, weil dann Alles zuſammen iſt, und Ausübende und Zuhörer durch die lange Pauſe wieder neue Luſt und Kräfte bekommen. Gegen Neujahr hin wird es faſt zu viel, und um's Frühjahr fühlt man ſich allgemein erſchöpft und mit Muſik überladen, ſo daß die Pauſe wieder ſehr willkommen iſt. Danach hat ſich nun auch mein Leben nach und nach geſtaltet; die ſechs Wintermonate bin ich mit Concertgeſchäften und Fremdenbeſuchen, und was all die Aeußerlichkeiten noch ſind, ſehr überhäuft, und kann nur mitunter, verſtohlen, wenn's gar nicht mehr zu bezwingen iſt, zu einer eignen Arbeit Zeit gewinnen. Dazu hab' ich dagegen in den Sommermonaten die beſte Muße, und ein Muſikfeſt, oder ein paar, machen zwar eine Unterbrechung, ſtören doch aber nicht zu lange; ſie geben nur eine angenehme Gelegenheit zum Reiſen, und ſo lange mir

Gott Frau und Kind und mich ſelbſt geſund läßt wie bisher, habe ich keinen Wunſch, den ich mir denken kann, nur Dankbarkeit für alles Gute, das ich im Leben genieße.

Wenn ich von meinen Arbeiten ſpreche, ſo fragſt Du gewiß nach einer Oper — es iſt noch keine im Werke — den Grund weißt Du; aber da ich keinen Tag unthätig bin und ſo Viel ſchreibe, als ich eben ſchreiben kann, ohne Opern- und Oratorientexte, und da ich auch am Andern meine große Freude habe, ſo müßt Ihr mich ſchon entſchuldigen und gewähren laſſen. Haſt doch auch Du mir Deine lange erſehnte Schauſpiel-Novelle noch nicht geſchrieben. — — Nun leb wohl für heut, mein lieber Freund, an Deine Frau iſt der Brief faſt mitgerichtet, allen den Deinigen ſag meine herzlichſten Grüße. Bleibe immer gut

Deinem
Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Die dankbare Zufriedenheit, die gleichmäßige Beruhigung, die aus dieſem Briefe ſpricht, ſollten wir auch überzeugend an ihm wahrnehmen, da er im April und Mai des nächſten Jahres, 1840, mit Frau und Kind wieder einen fünfwöchentlichen Beſuch in Berlin machte. Sie wollten der Mutter Henſels Abweſenheit erſetzen, die nach Italien gereiſt waren. Ich ſah Felix viel, in ſeiner Familie, wie in unſerm neuen Hauſe im Thiergarten, das ſeiner Wohnung jetzt nahe war. Er beſchäftigte ſich ſchon mit Zuſammenſtellung des Oratoriums „Elias“, nachdem er den Plan: Petrus als Gegenſtück zum Paulus zu behandeln, aufgegeben. Er ſuchte immer noch nach Opernſtoffen, gerieth auch mit Gutzkow, den er bei mir fand, ſofort in Verhandlungen deshalb, aber er war jetzt weniger als je darauf erpicht. Es war die Zeit ſeines Lebens, in der er gelaſſen die Forderung der Dinge an ſich kommen ließ, aber dann ihnen friſch und fröhlich gehorchte. So wurde ſeine gewöhnliche Reiſefriſche in dieſem Sommer ſtark auf die Probe genommen, um ſo mehr, als damals immer noch ſehr wenige Eiſenbahnſtrecken die Strapatze minderten. Von Berlin brachte er Cäcilie nach Frankfurt, ging an den Rhein, dann nach Birmingham und London und war wieder rechtzeitig in Leipzig, um am 25. Juni das vierhundertjährige Feſt der Erfindung der Buchdruckerkunſt durch eine Symphonie-Cantate zu feiern, die den Namen: „Lobgeſang“ erhalten hat, und die er auf dem Marktplatze mit großen Kunſtmitteln aufführte und zu großem Eindruck brachte. Dann ſahen wir ihn wieder in Berlin in der Mitte des Juli, von dem Schweriner Muſikfeſte zurückkehrend; im Auguſt aber veranſtaltete er in Leipzig ein großes Orgelconcert, durch deſſen Erlös er den Grund zu dem Capital für Sebaſtian Bach's Denkmal legte. An dieſe raſtloſe und erfolgreiche Thätigkeit dieſes Jahres ſchloß ſich noch ſeine Bemühung: dem treuen Leipziger Orcheſter eine Gehaltserhöhung zu verſchaffen, und ſeine ebenſo erfolgreiche Anbahnung der Errichtung eines Muſikconſervatoriums. Er hatte die Freude, den wohlwollenden König von Sachſen, bei ſeinem Beſuche in Leipzig zu Ende des October, durch eine Wiederholung des Lobgeſanges zu ehren und von ihm reiche Beweiſe ſeiner ihm ſo eigenen Huld und Güte zu empfangen. Felix konnte ſich mit Genugthuung ſagen, daß er auch den Grund zum Leipziger Conſervatorium, mit Verwendung der Blümner'ſchen Stiftung, gelegt hatte.

Welch ein immer geſteigertes Glück ſeine Ehe ihm gebracht, wie ängſtlich er jede Störung deſſelben fürchtete, wie ſeiner vollſtändigen Befriedigung nur das Zuſammenleben mit ſeiner Familie und ſeinen alten Freunden fehlte, davon zeugt ein Brief, den er mir im November dieſes bewegten Friedensjahres ſchrieb, als er durch einen Ausflug nach Dresden meinen Beſuch in Leipzig verſäumt hatte.

„Lieber Freund, wohl hat mir's herzlich leid gethan, Dich hier verfehlt zu haben, und als ich nachher mir beſchreiben ließ, wie Ihr Euch durch unſere Zimmer habt führen laſſen, ſo war mir's, als hätte ich lieber die ganze Dresdner Reiſe eingebüßt, als das Vergnügen, Euch Alles ſelbſt zu zeigen. Leider hatteſt Du Dich aber nur auf ſo kurze Zeit eingerichtet, daß wir doch nicht zur Ruhe gekommen wären; zumal da es auf der Hinreiſe war, wo man allerdings immer auf dem Sprunge ſteht, bis man am Reiſeziel angelangt.

Ich habe das auf meiner diesmaligen Fahrt nach England auch recht gefühlt; mit Furcht und Zittern und mit ſchweren, ſchweren Sorgen unternahm ich ſie. Schon als ich in der Themſe war, konnte ich Gott nicht genug danken, daß ich doch eben wohlbehalten und ohne Schaden am Ziel war, und mit welch unbeſchreiblich ſüßem Gefühl kam ich nach Hauſe zurück und fand die Frau und die Kinder wohl und blühend!

Wär' mir's nur vergönnt, mit meinen Freunden aus früherer Zeit, die doch die wahren und einzigen bleiben, das Alles zu verleben und zu genießen! Die hieſigen Freunde und Bekannte wiſſen alle nicht anders, als daß ich einen Bart habe, und das thut es nicht. Aber ſo gut ſollte mir's nicht werden, und in Berlin ſieht es mit allem Muſikweſen, wie ich's zuweilen höre, ſo wüſt und troſtlos aus, daß man froh ſein muß, wenn man glücklich daraus iſt; und Etwas muß wohl immer im Leben fehlen. Kann ich ja ohne-

hin nie dankbar genug ſein für das ſo Viele! — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Lebe wohl für heut, lieber Devrient, und bleibe mir gut. Grüße Deine liebe Frau und die Kinder auf's Herzlichſte und denk zuweilen an Deinen

Felix.

Man empfindet tiefe Wehmuth, wenn man in dieſes ſo befriedigte und glückliche Daſein, in dieſe reiche und geſegnete Thätigkeit, in dieſes in allgemeiner Verehrung und Liebe Ruhen jetzt eine jahrelange Beunruhigung treten ſieht, die eine tiefe Aufregung und Verbitterung, ja den Keim zu vorzeitigem Tode mit ſich führen ſollte.

Die neue Regierung des geiſtvollen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen brachte — unter den vielen Anläufen zu den rühmlichſten Einrichtungen — auch den Plan zu einer umfaſſenden Ausbildung der Akademie der Künſte auf, wonach die ſogenannte Claſſe für Muſik zu einem Conſervatorium, einer Schule für Muſik und Darſtellungskunſt erweitert werden ſollte. Felix war als Director dieſes Inſtitutes in Ausſicht genommen, die Unterhandlungen deshalb wurden ſchon Anfangs December 1840, theils durch Vermittelung ſeines Bruders Paul, theils durch den Geheimrath und Ober-Hofmarſchall v. Maſſow eröffnet.

Der zweite Band der Briefe Mendelsſohn's giebt über Beginn und Verlauf dieſer Angelegenheit den klarſten Aufſchluß, ich habe nur von meinen Miterlebniſſen und meiner Theilnahme zu ſagen.

Nicht nur im Mendelsſohn'ſchen Hauſe erfuhr ich von der Sache. Meine kleine Schrift: „Ueber Theaterſchule", zu deren Abfaſſung Alexander v. Humboldt mich angeregt — vielleicht ſchon in Ausſicht auf das projectirte Conſervatorium — hatte die Billigung des Königs und deſſen Zuſage erhalten: die Angelegenheit ſolle ihn nicht theilnahmlos finden. Um Weihnacht wurde mir dieſer Ausdruck durch eine Mittheilung des Grafen von Redern erklärlich, wonach der Plan zum Conſervatorium ſchon ganz praktiſch geformt ſei: der König habe 12,000 Thlr. Zuſchuß zu den Koſten der Akademie bewilligt, Cornelius ſolle den bildenden Künſten vorſtehen, Mendelsſohn der Muſik, eine Section für darſtellende Kunſt ſolle errichtet, dazu die am königlichen Theater befindlichen Unterrichtsanſtalten gezogen werden u. ſ. w. Alexander v. Humboldt beſtätigte mir den ausgeſprochenen Willen des Königs, ſprach mit Ueberzeugung von einer großartigen Geſtaltung der reformirten Akademie und daß der König auf meine Leitung der dramatiſchen Section, in der muſikaliſchen Claſſe, rechne.

Das Alles klang ſchön und herzerfreuend, aber zwiſchen dieſem Projecte und ſeiner Erfüllung lag die Aufgabe der Ausführung; ſie lag in theilweis eifrigen, theilweis wohlmeinenden, theilweis gleichgiltigen und theilweis abgeneigten Händen, alle aber waren in der Praxis ſolcher Aufgaben unerfahren, gingen mit bureaukratiſcher Umſtändlichkeit an's Werk und Mendelsſohn ſollte dabei den ſachverſtändigen Organiſator abgeben.

Felix hatte das Vorgefühl: daß ihm hier Etwas zugemuthet werden ſolle, was gegen ſeine Natur ging, das erklärt zum Theil ſein ungeduldiges Verhalten in dieſer Angelegenheit; man muß aber gerechterweiſe auch noch die Stellung, in der er ſich befand, und den Stand der Dinge in Berlin in Betracht ziehen.

Die Gewandhausconcerte hatte ſeine Leitung zu einem Grade der Trefflichkeit gebracht, die ſie an die Spitze aller ſymphoniſchen Production in Deutſchland ſtellte und ihnen entſchiedene Muſtergiltigkeit verlieh; die Errichtung eines Conſervatoriums in Leipzig war geſichert; zu beiden Inſtituten ſtand Felix in einer Doppelpflicht und das mit der Gewißheit: in ihrer Ausübung der Muſik im Vaterlande zuverläſſig nützlich zu werden.

Dieſes Gebiet der Pflichten und des Wirkens ſollte er nun aufgeben, er, den keine Sorge für ſeinen Wohlſtand nöthigte, einem großen Gehalte nachzugeben

— denn er war ſeit des Vaters Tode vermögend und reichlichen Erwerbes durch ſeine Kunſt gewiß — er ſollte nun in die herabgekommene Muſikwelt Berlins eintreten, ohne daß der Kreis ſeines Wirkens feſtgeſtellt war, ohne daß die Kunſtmittel dazu bereit und ſeiner Autorität verfügbar dargeboten geweſen wären; er hatte nichts zum Stützpunkt als den Plan des Königs, deſſen Ausführung, von ſehr verſchiedenen Factoren abhängig, noch in der Luft ſchwebte. Von ihm eigentlich wurde erwartet, daß er die muſikaliſchen Kräfte ſammle und organiſire, den Widerſtand beſeitige und in Berlin ein Muſikleben erſchaffe, das den Behauptungen der geiſtigen Metropole entſpreche. — Daß er den jungen Ruhm ſeines Namens dabei mit einſetzen mußte, darf nicht außer Betracht gelaſſen werden.

Und daß die Muſik in Berlin in Verfall war, iſt keine übertriebene Behauptung, es war wirklich ſo.

Nicht, daß Sinn und Theilnahme für die bedeutendſten Meiſterwerke im Publicum nicht rege und empfänglich geweſen wären, — verſammelten doch mehrere Vereine an tauſend guter und gebildeter Geſangſtimmen, wurde doch in jeder Familie, in jeder Geſellſchaft muſicirt, verbreiteten doch die Militairmuſiken in öffentlichen Gärten den Geſchmack an guter Muſik, ſelbſt an Beethoven's Symphonien, bis in die geringeren Stände hinab. Berlin war an Sinn für Muſik von keiner Stadt übertroffen; aber es fehlten ſeinem Muſiktreiben die leitenden Spitzen. Seine größten und mittelreichſten Inſtitute hatten keine tonangebende, muſtergiltige Bedeutung, ihre Productionen waren mittelmäßig.

Man darf dieſer Behauptung nicht die im Abſchluß begriffene Periode der Spontini'ſchen Leitung der Königlichen Oper, insbeſondere der des Orcheſters, entgegenſtellen; es war dies eine Zeit glanzvoller Scheinherrlichkeit, dem Weſen der deutſchen Muſik — von der Spontini keinen Begriff hatte — verderblich. Die outrirten Effecte ſeiner Direction, die nur den Wechſel von erſchütterndem Sturm der Maſſen zum Säuſeln der Aeolsharfe ſuchte, das erſchreckende Hineinreißen ſeiner sforzati, alle ſeine auf den ſtärkſten Nervenreiz der Zuhörer berechneten Effecte mußten das Orcheſter außerordentlich verwöhnen. Dazu kam, daß der Reiz der größten Präciſion und Ebenmäßigkeit, die an ſeiner Direction gerühmt werden mußte, verloren war, ſobald der ſcharfe Sporn ſeines Tactſtockes fehlte. Und Spontini hatte durch die Wahl der Dirigenten, welche, bis auf die grands ouvrages, — ſo nannte er ſeine Opern — das übrige Opernrepertoir verſahen, hinlänglich geſorgt, daß die glanzvollen Wirkungen des Orcheſters nur von ſeiner perſönlichen Leitung abhängig blieben und die Mittelmäßigkeit der Aufführungen im Allgemeinen dem imponirenden Reize der ſeinigen zur Folie diente. Bei Alledem konnte die höhere Ausbildung, die Ehre des Orcheſters nicht gedeihen, und ſo kam es, daß die vereinzelten Symphonieaufführungen jener Zeit, ohne allen Geiſt in der Auffaſſung, ohne Reiz des Vortrages, nur den ungenügendſten Eindruck hervorbrachten.

Den Chorgeſang zur Vortrefflichkeit auszubilden war jetzt die Singakademie nicht mehr im Stande, ſie mußte dieſen Ruhm ſehr bald dem neuentſtandenen Domchor überlaſſen und an den Stern'ſchen Verein viel von ihrer geſellſchaftlichen Bedeutung abgeben.

Dies war die Lage der Dinge, als Felix auf Dringen des Herrn von Maſſow und ſeiner Mutter und Geſchwiſter im Frühjahr 1841 nach Berlin kam, um an Ort und Stelle zu berathen und zu prüfen, ob er Etwas, was der Muſik frommen und ihm eine anſtändige Thätigkeit ſchaffen könne, zu Stande bringen möchte.

Es war ihm Ernſt mit dieſem Verſuche, in ſeiner Vaterſtadt etwas Bedeutendes zu wirken, hatte er doch auch lebenslang den lebhaften Wunſch: mit ſeinen Geſchwiſtern und alten Freunden zuſammen zu leben, und hatte er doch eine beſtimmte Erklärung darüber ſowohl dem Vorſtande der Gewandhausconcerte, als auch der ſächſiſchen Regierung abgegeben. Aber dieſer ernſte Vorſatz vernichtete immerhin in ſeinem Gemüthe nicht das Mißtrauen und die Abneigung gegen die Berliner Zuſtände, nicht die Anhänglichkeit an Leipzig und nicht die Unluſt zu organiſatoriſchen Geſchäften. Er kam mit getheiltem Willen nach Berlin.

Die Leipziger Freunde wußten das. Sie glaubten nicht, daß Berlin ihm etwas Ganzes bieten, und wußten, daß Felix nicht auf Halbes eingehen werde, und wie er bei dem Abſchiedſtändchen, das man ihm brachte, unter die Sänger ſeines Liedes: „Es iſt beſtimmt in Gottes Rath“ getreten war und zum Schluß energiſch intonirt hatte „auf Wiederſehn!“, ſo glaubten die Freunde an Wiederſehen. David übernahm einſtweilen die Vertretung der Concertdirection, an der Errichtung des Conſervatoriums wurde ſtill fortgewirkt.

Als Felix Anfangs Mai zu uns kam und mich von den bisher gethanen Schritten genau unterrichtete, konnte ich die Stellung, die er eingenommen, nur billigen. Auf ungefähre und halbe Maßregeln durfte er ſich nicht einlaſſen, er mußte eine volle Wirkſamkeit finden oder davonbleiben. Die Zumuthung: mit dem Titel eines Kapellmeiſters, gleich Cornelius, Rückert und Tieck, für den Ehrenſold von 3000 Thalern der neuen Regierung anzugehören, nur zur Dispoſition des Königs zu ſtehen, durfte ſeiner arbeitsfriſchen Jugend nicht zuſagen. Aber ich war der frohen Hoffnung, es werde gelingen, etwas Ganzes und Befriedigendes zu Stande zu bringen, es handle ſich nur darum, den ausgeſprochenen Willen des Königs gegen die Umſtändlichkeit ſeiner Organe mit hartnäckiger Geduld durchzuſetzen.

In dieſem Sinne redete ich am nächſten Tage noch einmal mit ſeinem Bruder auf ihn ein und er zeigte uns guten Willen.

Aber ſchon die erſte große Conferenz machte ihn ganz unwirſch. Man war ihm nicht einfach und geradezu genug auf die Sache, ſondern auf eine Menge von Formalien und Allgemeinheiten eingegangen, auch war die rückhaltvolle Stellung, die das Cultusminiſterium der Angelegenheit gegenüber einnahm, welche ſeinem Budget zugemuthet wurde — ſchon merklich. Da hatte ich denn zwei lange Stunden in den Schattengängen des Gartens mit Felix zu disputiren, um ſeinen entſchieden hervortretenden Widerwillen gegen die ganze Sache niederzuhalten. Ich ſuchte ihm zu Gemüth zu führen, daß die Stellung, die er behaupte, inſofern nicht gerecht ſei: als er zu viel von Andern und zu wenig von ſich verlange. Er wolle die Errichtung des Conſervatoriums an ſich kommen laſſen, man ſolle ihm die Organiſation fix und fertig bringen, dann wolle er ſich über die Annahme der Direction entſcheiden. Er verlange: von den Mühſeligkeiten des Zuſammenbringens der Mittel zum Zweck, von der Gehäſſigkeit des Verneinens von ungeeigneten Perſonen und Einrichtungen u. ſ. w. entbunden zu ſein; er wolle eben nur thun, was ſeiner Natur gemäß, und Nichts darüber. Es ſei aber doch ungerecht von ihm, wenn er praktiſche Einrichtungen von Männern verlange, die darin fremd ſind; an ihm ſei es, ſeiner Natur einmal einen Stoß zu verſetzen und mehr von ihr zu verlangen, als ſie gewohnt ſei zu leiſten; er müſſe es dies eine Mal über ſich gewinnen „Odioſa“ auf ſich zu nehmen, Geduld mit der Umſtändlichkeit und Pedanterie zu haben, dagegen mit unnachlaßlicher Energie Alles zu fordern und zu betreiben, was für den Zweck erforderlich .... Ich ſtellte ihm vor, daß er jetzt der einzige Mann in Deutſchland ſei, der das glückliche Project des Königs auszuführen vermöchte, daß dieſer ſo Großes verheißende Moment, diesmal verſäumt, ſo günſtig für die deutſche Muſik niemals wiederkehre, daß alſo eine große Verantwortung auf ihm ruhe.

Auf alle dieſe ſchönen Dinge hatte Felix freilich reichlich gute Antworten und ich mußte im Stillen zugeben, daß es überaus ſchwierig ſei, gegen dieſe Verhältniſſe anzukämpfen, daß Eigenſchaften dazu gehörten, die Felix gar nicht beſaß; indeſſen verſprach er doch, über ſein Vermögen zu thun.

Er reichte das pro memoria über eine in Berlin zu errichtende Muſikſchule ein, das im zweiten Bande ſeiner Briefe*) zu leſen iſt, und ſagte mir am 15. Mai, daß er ſich gegen Herrn von Maſſow —, der die Angelegenheit mit dem aufrichtigſten Eifer und dem edelſten Willen betrieb —, verpflichtet habe, ein Jahr lang hier zu bleiben, um die Klärung der Angelegenheit abzuwarten; das waren hoffnungsreiche Ausſichten.

Aber ſchon nach zehn Tagen traf ich ihn — nach einer abermaligen Conferenz — wieder ganz rappelköpfiſch. „Er wolle hier nicht bleiben“, erklärte er mir, „ſondern von Leipzig aus, wohin er zur Ordnung verſchiedener Angelegenheiten zurück zu reiſen im Begriff ſtand, einen entſchiedenen Abſagebrief hieherſchicken. Er fühle, er ſei kein Mann für Berlin, für die Leute, die ihn haben wollten und doch nicht brauchen könnten.“ Von den angebotenen Ehren und Vortheilen ſprach er mit größter Geringſchätzung, verlangte aus dieſer Beamtenatmoſphäre fort, zu gemüthvollen Menſchen, denen es warm um Muſik zu thun ſei, aus dieſer Enge und Herrſchaft der Mittelmäßigkeit fort.

---

*) S. 289.

In ſolchem Sturm war Wenig mit ihm aufzuſtellen, das wußte ich, und konnte ihm auch nicht Unrecht geben, mußte es alſo bei allgemeinen Beruhigungen bewenden laſſen. Nächſten Tages ging ich zu ihm, um ihm wieder zu predigen: daß er trotz aller Seelenmarter dieſes Zuſtandes doch das Probejahr aushalten müſſe, um ſich die Reue zu erſparen, Etwas für die Kunſt verſäumt zu haben. Da konnte ich meine Weisheit ſparen, denn Herr von Maſſow, gegen den Felix ſchon morgens mit der Farbe herausgegangen, hatte ihn bei ſeinem gegebenen Worte gehalten, und ſo reiſte er ab, um im Auguſt ſich hier auf ein Jahr einzurichten.

Indeſſen ernannte ihn der König von Sachſen zum Kapellmeiſter, während man ihm von Berlin aus denſelben, zuvor angetragenen, Titel wieder vorenthalten wollte*). Herr von Maſſow brachte das freilich wieder in's Gleiche, denn für die auf den Winter vom Könige verlangten Muſikproductionen bedurfte Felix der Autorität, die dieſer Titel giebt: man hatte ihn ohne Noth verletzt; es geſchah Viel, um den Reizbaren zu reizen.

---

*) M.'s Briefe II. Band, S. 292

Aus dem Seebade zurückkehrend, fanden wir Felix mit Frau und Kindern in Berlin, heitern Muthes und mit den beſten Vorſätzen, die ſehr bald in fröhlicher Arbeit ihre Belohnung finden ſollten.

Ludwig Tieck war auf den Ruf des Königs in Potsdam eingetroffen; der Plan, eine der antiken Tragödien aufzuführen, war das erſte Reſultat ſeines Verkehres mit ſeinem neuen Herrn. Tieck hatte die „Antigone“ des Sophokles dafür vorgeſchlagen, da dies Stück dem modern-chriſtlichen Verſtändniß am nächſten liege und durch Donner's kürzlich erſchienene Ueberſetzung aufführbar geworden ſei.

Die Zweifel über die Behandlungsart der Chöre durchſchnitt der König, indem er Mendelsſohn die Compoſition derſelben übertrug. Dieſer, von der Größe und Schönheit des Dichtwerkes ergriffen, überwand die Bedenken und Aufſchubsabſichten Tieck's und brachte ſo das Unternehmen im September in Gang.

Vielfach haben wir da die muſikaliſche Behandlung der Chöre beſprochen, und alle die Forderungen und Bedenken, aller Tadel und aller Beifall, welche die Compoſition ſpäter erfahren hat, ſind damals von uns im Voraus aufgeworfen und erwogen worden; nicht ohne ſtrenge Prüfung der Aufgabe iſt Felix an ihre Löſung gegangen.

Am nächſten lag es, die Chöre ganz recitativiſch uniſono, zum Theil auf Soloſtimmen übertragen, ſingen

— wenn nicht gar ſprechen zu laſſen, nur mit Begleitung ſolcher Inſtrumente, deren Anwendung zur Zeit des Sophokles wir annehmen: Flöten, Tuben und Harfe, als Vertreterin der Leyer. Dieſem erſten Vorſchlage ſetzte ich entgegen, daß der Geſang dadurch unerträglich monoton, die wörtliche Verſtändlichkeit aber nicht erreicht werden würde. Die Chöre ſeien in ihren weſentlichen Theilen, — in den lyriſchen, contemplativen und den vielnamigen Gott preiſenden Stellen, — ſowohl durch ihren fremden Inhalt, als ihren verſchränkten Periodenbau, dem aufmerkſamen Leſer nur mühſam verſtändlich, ſelbſt der geſchickteſte Redner würde ſie von der Bühne herab nicht zu augenblicklichem Verſtändniß des Publicums bringen können, wie ſolle das der Chorgeſang leiſten! Die wörtliche Verſtändlichkeit der Chöre ſei unerreichbar, ihr dürfe alſo kein andres künſtleriſches Moment aufgeopfert werden.

Dennoch unternahm Felix einen Verſuch recitativiſcher Behandlung, aber nach einigen Tagen geſtand er mir zu: es ſei nicht durchführbar; einmal weil ich Recht habe, daß die Verſtändlichkeit des Textes nur an einzelnen Stellen zu erreichen ſein werde, die ſich denn auch zu recitativiſcher Behandlung empfehlen*), ferner weil der Chorgeſang unerträglich eintönig, langweilig und unmuſikaliſch werden müſſe, und die Begleitung mit ſo beſchränkter Inſtrumentation, die alle Mannigfaltigkeit des Ausdrucks hindere, nur als eine kindiſche Nachahmung der antiken Muſik erſcheinen müſſe, von der wir eigentlich gar Nichts wiſſen.

---

*) Die Stellen „Was ſeh ich? Erſcheint von den Göttern geſandt“ u. ſ. w. und „Sieh, Hämon erſcheint“ u. ſ. w. zeigen die Anwendung.

Er glaube daher: er müſſe die Chöre ſingen laſſen, wie wir die Rollen ſprechen würden, d. h. nicht im Beſtreben, die Vortragsweiſe der attiſchen Tragödie nachzuahmen — was uns ja bis zur Lächerlichkeit treiben könne —, ſondern wie man ſich heut zu Tage in Rede und Geſang auszudrücken pflege. Form und Inhalt der antiken Dichtung, der Geiſt, der in ihr lebendig, würden uns aber wohl Alle ſo führen, daß aus der Darſtellung etwas Anderes würde, als ein Drama unſrer Tage.

Dem ſtimmte ich mit voller Seele bei, und Felix ging ſo rüſtig an die Arbeit, daß er mir ſchon nach wenig Wochen Proben vorſpielen, am Ende des September aber faſt die ganze Folge der Chöre zeigen konnte.

Nicht nur die Schönheit der Compoſition entzückte mich, ich fand auch in ihr meine Behauptung wieder beſtätigt, daß Mendelsſohn ein eminent dramatiſches Talent ſei. Ich fand in dieſen Chören nicht nur genau den Ton der Situation, des Ausdrucks der

Strophen, von der beſchränkten Gemüthlichkeit der thebaniſchen Bürger, bis zur warmen, endlich begeiſterungsvoll erhabenen Theilnahme, ſondern auch einen über das Dichterwort hinausgehenden hochdramatiſchen Ausdruck. Ich habe hier den Dithyrambus im Sinn, der zwiſchen dem Rettungsverſuche Kreons und der Erzählung von deſſen entſetzlichem Mißlingen liegt. Dieſer Lobgeſang enthält eigentlich nur verherrlichende Anrufungen des Bacchus, und ſeine dramatiſche Anwendung liegt nur in den Worten:

auch nun, da
So gewaltig grauſe Noth
Die geſammte Stadt ergriff,
Komm rettend über des Parnaſſos Höh'n
Daher, oder durch das Geſtöhn des Meeres.

Dieſen Chor nun zum gewaltigen Ausdruck der Peripetie des Dramas zu erheben, die furchtbare Spannung der ſchwebenden Situation ſo aufs Höchſte zu treiben, die einmalige Anrufung „Hör' uns, Bacchus“! zum immer wiederholten Angſtruf in erſchütternder Steigerung zu machen, den ganzen Inhalt des dramatiſchen Momentes muſikaliſch ſo zu erſchöpfen — das Alles vermag nur ein ſpecifiſch dramatiſcher Componiſt.

Die Behandlung der Melodramen giebt nicht minder davon Zeugniß. Daß er an einzelnen Stellen die geſprochenen Worte rhythmiſch begleitet, dazu mochten ihn einige gelungene Momente der Compoſition zu „Fauſt“, vom Fürſten Radziwill, veranlaßt haben. Schade, daß das Publicum nicht voll genießt, wie glücklich ihm dies Verfahren gelungen, da die Repräſentanten der Antigone und des Kreon ſelten muſikaliſch genug ſind, um ganz auf die Intentionen des Componiſten einzugehen, auch in Partitur und Clavierauszug in zwei Momenten des Melodramas der Antigone die Worte nicht richtig unterlegt ſind*).

Aber Felix bemühte ſich auch mit eingehender Sorgfalt um die genaue Uebereinſtimmung von Muſik und Rede. So mußte ich ihm — da ich an dem erſten Entwurf Manches auszuſtellen hatte — die Textſtellen mit vollem ſceniſchen Ausdruck recitiren, er verlangte dann ſo viel rhythmiſche Nachgiebigkeit, als er muſikaliſch bedurfte, und nachdem wir mit Ab- und Zugeben den declamatoriſchen Ausdruck in Accenten und Rhythmus feſtgeſtellt, fixirte er den muſikaliſchen.

Ohne Felix' feinen Tact für dramatiſche Verlebendigung würden dieſe Melodramen nicht Meiſterſtücke ihrer Gattung geworden ſein.

---

*) S. 47 des Clavierauszuges müſſen die Worte „und nie wieder“ auf die Noten d d d cis geſprochen werden, und in der nächſten Rede die vier Sylben „Gleich des Epheus“ auf die Achtelnoten: h e gis h.

So hatte Felix denn, was er ſich ſo herzlich gewünſcht, einmal eine große Arbeit auf Beſtellung geliefert; und zwar in der kürzeſten Zeit. Am 9. und 14. September, nach Tieck's erſter Vorleſung der „Antigone", hatte Felix noch mit mir über die Auffaſſung der Chöre deliberirt, am 25. und 26. zeigte er mir ſchon die Entwürfe davon und verhandelten wir über die Melodramen, die er am 28. feſtſtellte. In den erſten Tagen des October konnte ſchon das Studium der Chöre beginnen, am 10. October bei unſrer erſten Leſeprobe, begleitete Felix die Melodramen am Clavier, rückte dann mit der Inſtrumentirung ſo rüſtig vor, daß wir am 22. die erſte ſceniſche Probe im Concertſaale des Schauſpielhauſes vornehmen konnten. Die Orcheſtererhöhung wurde dabei als Logeion benutzt, der Zuſchauerraum zu Aufſtellung des Chors — gleichſam in der Orcheſtra — und der Muſiker.

Der Verlauf der erſten Proben blieb hinter meinen Erwartungen zurück, ich hatte nur die Empfindung von einem künſtleriſch archäologiſchen Experiment, und bedauerte, daß die herrliche Muſik dadurch keine Verbreitung finden werde. Als ich aber am 26. bei der Generalprobe in Potsdam, im neuen Palais, vor die nachgebildete attiſche Bühne trat, da gewannen die Chöre, bei ihrer Abſonderung in der Orcheſtra, für mich eine überzeugende Lebendigkeit, die

Symbolik der Doppelſcene ließ mich den Sinn der attiſchen Tragödie und aller ihrer Conventionen in einem gewaltigen Eindruck verſtehen, und von der einfachen Hoheit dieſer Poeſie, der Schönheit der Muſik in einen wahren Rauſch der Erhabenheit verſetzt, beſtieg ich — in der Rolle des Hämon — die Stufen zum Logeion.

Am nächſten Tage wurde noch zweimal probirt, des Abends in Gegenwart des Königs, und am 28. fand die Vorſtellung vor dem Hofe und den dazu geladenen Notabilitäten der Kunſt und Wiſſenſchaft ſtatt.

Die Senſation, welche ſie hervorbrachte, war ſehr groß. Der tiefe Eindruck, den die Verlebendigung der antiken Tragödie auf unſer theatraliſches Leben hervorbringen konnte, verſprach epochemachend zu wirken. Er reinigte unſre Bühnenatmoſphäre; und gewiß iſt, daß Mendelsſohn ein großes, wichtiges Verdienſt um dieſe Wirkung hatte.

Mochten die Gelehrten, welche von einer Aufführung einer antiken Tragödie verlangten: die Vorſtellungen, welche ſie ſich davon gebildet hatten — natürlich ein jeder eine andre — erfüllt zu ſehen, mochten ſie die Muſik zu modern opernhaft finden, — eigentlich: nicht philologiſch genug —, ſo hat doch unſtreitig Mendelsſohns Muſik die Sophokleiſche Tragödie beim großen Theaterpublicum eingänglich und populär gemacht, und dabei den Geiſt und Duft des Gedichtes nicht im Geringſten verletzt, eher ihn zu größerer Verſtändlichkeit und Eindrucksfähigkeit gebracht.

Der Altmeiſter Böckh ſagte davon: er finde die Muſik ganz übereinſtimmend mit ſeinen Anſchauungen vom griechiſchen Weſen und Leben, und von der Muſe des Sophokles. Mendelsſohn habe die modernen Kunſtmittel ſo in Bewegung geſetzt, wie es dem Charakter der Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemeſſen ſei, das Edle und Würdige des Geſammteindruckes entſcheide für die Vortrefflichkeit der Muſik und hierdurch dürfe ſich jedes antiquariſche Gewiſſen beſchwichtigt fühlen; zumal da kein Antiquar im Stande ſein würde, an die Stelle dieſer Muſik eine antike zu ſetzen.

Gegründeter war allerdings der Vorwurf, daß dem Rhythmus der antiken Chorgedichte oft bedenklicher Zwang angethan worden, um des modern muſikaliſchen Rhythmus willen. Dieſer Uebelſtand war indeſſen nicht zu umgehen geweſen. Wer mit einigermaßen muſikaliſchem Urtheil die Chorſtrophen lieſt, muß erkennen: daß mit Bewahrung dieſer Rhythmen keine Muſik zu machen war, welche dem Auffaſſungsvermögen unſrer Zeit entſprochen hätte.

In Summa hatte Felix allen Grund, mit dem Erfolge ſeiner Arbeit, der warmen Anerkennung des

Königs, mit ſeiner Freunde verehreriſchem Beifall zufrieden zu ſein; und er war es auch.

Es fehlte indeſſen doch viel, daß er Vertrauen zu den Berliner Verhältniſſen gefunden hätte. Eine eigne Wohnung, dem elterlichen Hauſe gegenüber, hatte er zwar genommen, und ſeine Frau trachtete es ihm und ſeinen Freunden darin behaglich zu machen, dennoch hielt er im Stillen ſeinen Rückzug nach Leipzig offen, ging nach der, am 6. November ſtattfindenden Aufführung der „Antigone" wenigſtens zum Beſuch wieder dorthin, wo er — mit Jubel empfangen — drei Gewandhausconcerte dirigirte und im Freundeskreiſe „Antigone" am Clavier aufführte. Zu Ende des Monats kehrte er zu uns zurück und wir wurden ſeines belebenden Antheils an allen Vornahmen dieſes Winters froh. Meine dramatiſchen Vorleſungen, die Ausarbeitung meines Schauſpiels „Treue Liebe", von ſeinem eingehenden Rath und Urtheil weſentlich gefördert, die Aufführung davon, dann die von Werder's „Columbus", die unſern ganzen Freundeskreis erregte, alles das bekam durch ſeine feine und lebendige Theilnahme beſondern Reiz.

Am 10. Januar 1842 begannen die vom Könige verlangten Concerte im Saale des Schauſpielhauſes mit Aufführung ſeines „Paulus“, wozu ein, vom Könige ernanntes Comité einen zahlreichen Chor von Dilettanten geſammelt hatte. Die Wirkung war groß und tief eindringlich, aber der Antheil des Publicums lau. Es war die Zeit des Rauſches, in welchen Liſzt's Clavierconcerte ganz Berlin, bis zum Skandal, verſetzt hatten; für ernſthafte Muſik waren die Ohren nicht geſtimmt. Es hatten ſich auch bei den Proben unangenehme Auftritte wiederholt, die ſchon bei den Proben von „Antigone“ im Orcheſter ſtattgefunden. Man erlaubte ſich ſpöttiſche Späße, wohl gar dreiſten Widerſpruch gegen Felix' Anordnungen und trieb ihn zu Aerger und Heftigkeit, wo eine eiskalte, aber nachſichtslos ſtrenge Haltung, zu der ſein Kapellmeiſterrang ihn berechtigte, mehr am Platz geweſen wäre.

Dies Alles aber war nicht gemacht, ihm eine beſſere Meinung von den Kammermuſikern beizubringen und mit Berlin überhaupt zu verſöhnen, und er ſprach wieder einmal gegen Baur und mich die beſtimmte Abſicht aus: nach Leipzig zurückzugehen.

Auf unſer Beſchwören: nur ſo lange auszuhalten, bis das Conſervatorium errichtet ſei, deſſen die muſikaliſchen Zuſtände in Berlin ſo dringend bedürften und das ohne ihn nicht zu Stande kommen werde, wollte er nicht eingehen: Er fühle ſich zu Organiſationsgeſchäften gar nicht gemacht, auch werde hier

Nichts zu Stande kommen, als eine endloſe Reihe von unwirkſamen Conferenzen, während Leipzig geräuſchlos und ſicher ſein Conſervatorium fertig bringe. Er ſehe ein, daß er hier unnütz ſei; und Menſchen und Verhältniſſe mißfielen ihm dazu ſo ſehr, daß er für ſich ſelbſt die Pflicht habe, an einen Ort zu gehen, wo er ſich wohl fühle.

Indeſſen gab er ſeine Concerte, dirigirte auch im Februar eine Aufführung ſeines „Paulus" in der Singakademie, gleich darauf aber auch wieder in Leipzig die der „Antigone". Die erſte Darſtellung dieſes Werkes fand auf dem Berliner Hoftheater erſt am 13. April, unter Felix' Leitung, ſtatt; ſo lange hatte man gezaudert, ſie dem großen Publicum hinzugeben. Der Eindruck war aber ein ſo entſchieden günſtiger, daß binnen drei Wochen noch ſechs Vorſtellungen gegeben werden mußten; der feierliche und religiöſe Charakter derſelben wirkte erhebend, ſelbſt auf die unteren Schichten des Publicums.

Außer kleineren Compoſitionen beendete Felix in dieſem Berliner Winter die ſogenannte ſchottiſche Symphonie (a moll), am 25. April gab er ſein letztes Concert: den Lobgeſang und Clavierproductionen. Er erntete dabei gerade nur ſo viel Beifall, als ihm eben nicht zu verweigern war. Auf ſeine kategoriſche Anfrage über Errichtung des Conſervateriums empfing er auch vor ſeiner Abreiſe wieder Zuſicherungen, die am Stande der Dinge doch Nichts änderten, und ſo war Felix froh, im Mai zum Düſſeldorfer Muſikfeſte zu kommen. Hier nahm man ihn mit offenen Armen auf; in London empfingen ihn Stürme von Beifall, und nicht nur in ſeinen eigenen Concerten, ſondern in fremden, in denen er nur als Zuhörer erſchien, wo auf den lauten Ruf: „Mendelsſohn iſt hier" das geſammte Publicum ſich von den Sitzen erhob und anweſende Staatsminiſter in enthuſiaſtiſchen Ehrbezeigungen vorangingen. Endlich kehrte er nach Leipzig zurück, wo er von der ganzen Stadt wie ein lieber Verwandter aufgenommen wurde. War es da zu verwundern, wenn er im October wieder nach Berlin ging, lediglich um ſich von ſeinen dortigen Verpflichtungen frei zu machen? Und doch erkannte der König ſeinen Werth ſo vollauf, hatte ihm kürzlich die Ehre erzeigt: ihn in die abgeſchloſſene Zahl der Ritter vom Orden pour le mérite aufzunehmen; aber ſeine Fähigkeiten vermochte er nicht zu verwerthen.

Den Plan: ein Conſervatorium zu errichten, hatte man, wie ein verbrauchtes Spielzeug, zu Boden fallen laſſen; meine Hoffnung: die Herſtellung einer deutſchen Theaterſchule noch zu erleben, war ſomit dahin.

Felix' veröffentlichtes Schreiben an den Geheimrath von Maſſow vom 23. October 1842, das andere an den König ſelbſt, der Bericht an Klingemann über die Audienz beim Könige geben genügende Auskunft über die Veränderung, welche ſeine Dienſtſtellung nun erhalten ſollte. Er ging in ſein Leipziger Amt zurück, für den halben Gehalt von 1500 Thalern zu Compoſitionen, die ihm der König auftragen werde, verpflichtet. Zunächſt wurde dafür Muſik zu Racine's „Athalia", zu Shakeſpeare's „Sommernachtstraum" und „Sturm" und Sophokles' „Oedipus auf Kolonos" in Ausſicht genommen; ferner ernannte der König Mendelsſohn zum General-Muſikdirector über die Kirchenmuſik; die Function zu dem Titel ſollte erſt geordnet werden.

Mitten in dieſer wieder erfriſchten und befreiten Thätigkeit ſtarb am 12. December ſeine Mutter plötzlich am Hirnſchlage, wie der Vater. Mit ihr ging verloren, was des Vaters Tod ihm noch gelaſſen hatte: das elterliche Haus. Felix empfand das in vollem Umfange, dennoch trug er unvergleichlich ſanftere Trauer um die Mutter, denn ſeine innere Abhängigkeit von ihr war nicht ſo groß, als die vom Vater, und ſein Leben war ſchon mehr gefeſtigt. Wieder war ihm die Thätigkeit eine mächtige Hülfe in ſeinem Kummer, und gerade zu dieſer Zeit wurde Viel von ihm gefordert. Denn am 16. Januar 1843 wurde das Programm des Leipziger Conſervatoriums ausgegeben. Das Lehrercollegium nahm ſich darin ganz ſtattlich aus. Mendelsſohn war als Lehrer des Inſtrumentalſpieles und der Compoſition aufgeführt, Moritz Hauptmann der Harmonielehre und des Contrapunktes, Robert Schumann des Clavierſpiels und der Compoſition, Ferdinand David der Violine, Becker der Orgel, Polenz des Geſanges.

Bald danach traten Moſcheles noch für Clavierſpiel und nach Polenz' Tode: Böhm für Geſang ein, und andere Hilfslehrer.

Die Anſtalt wurde, mit ſechs Freiſtellen dotirt, am 3. April 1843 feierlich eröffnet.

So hatte Mendelsſohn's Einfluß, ohne große Worte und Conferenzen, ohne daß er ſelbſt durch Organiſationsgeſchäfte ermüdet worden wäre, ein ſchönes und wichtiges Inſtitut geſchaffen, das bis jetzt — ſo viel es auch durch Mendelsſohn's frühen Tod verloren hat — in Deutſchland noch nicht übertroffen worden iſt.

Inzwiſchen war in Berlin wieder eine veränderte Dienſtſtellung erkünſtelt worden: er ſollte die Direction der Symphonieaufführungen des Königlichen Orcheſters, welche Taubert mit glücklichſtem Erfolge zu Stande gebracht hatte, übernehmen;

ferner ſuchte man nach einer Handhabe für ihn zur Einwirkung auf die Kirchenmuſik. Im Monat Mai kam er wieder mit David nach Berlin zu Conferenzen, die nur ſcheinbare Reſultate lieferten.

Ich ſchrieb ihm meine ganze Meinung über das vielfach Bedenkliche dieſer neuen Vorſchläge, zugleich mit Verabredungen über gegenſeitige Beſuche, gelegentlich eines Gaſtſpiels in Dresden, und mit Zuſendung eines Operngedichtes, zu deſſen Abfaſſung ich einen unſrer dichteriſch begabten Hausfreunde veranlaßt hatte.

Felix antwortet auf dieſe Punkte den 28. Juni 1843 von Leipzig:

Lieber Eduard!

Schönſten Dank für Deinen Brief, für die Sendung, vor Allem aber für das Verſprechen, herzukommen und etwas bei uns bleiben zu wollen. Das iſt eigentlich ſo ſehr die Hauptſache, daß ich am Liebſten weiter gar Nichts ſchriebe und Dich nur bäte zu kommen und ſo lange als möglich zu bleiben. Aber ein oder zwei Tage ſind das Wenigſte, das Du uns einmal von Deiner Reiſezeit abknapſen und ſchenken ſollteſt. Du kannſt Dich recht gut ein Paar Tage hier in dem Neſte amüſiren, in einem halben kommt man zu gar Nichts, als zu dem Gedanken: „Wär's länger"!

Das Operngedicht gebe ich Dir dann wieder. Mir hat ſehr Vieles daran gefallen, vor Allem die durchweg muſikaliſchen, ſehr ſangbaren Verſe, dann aber auch das Motiv vom Liebeszauber, aus dem, wie mir zu Muthe iſt, eine ſchöne ernſthafte Wirkung hervorzubringen iſt. Aber das Ganze iſt mir ſchon aus dem Grunde nicht vollkommen zuſagend, weil die Form einer fünfactigen Oper mit geſprochenem Dialog mir widerſtrebt. Ueberhaupt würde ich ungern eine Oper mit dergleichen Dialog componiren, und möchte ihn ſogar aus denen mit weniger Acten lieber verſchwinden ſehen; aber bei den fünfactigen ſcheint mir durchgehende Muſik geradezu nothwendig. Ein Zweites, das mir weniger zuſagte, geht daraus hervor; das Stück iſt zu bunt: es ſind ſo viele Effecte darin beabſichtigt, daß, wie mir ſcheint, einer den andern aufhebt, z. B. könnte die Oper nach dem 4. Acte eigentlich ebenſogut ſchließen, wie nach dem letzten; oder der erſte könnte wegbleiben ꝛc. ꝛc. — das trifft freilich die meiſten heutigen Operngedichte ebenſo ſehr und mehr. Aber —

Die Atterbom'ſche „Inſel der Glückſeligkeit“ enthält keinen Opernſtoff nach meiner Ueberzeugung*). Zauberei und Wunderquellen machen das Opernhafte, wie ich mir's denke, nicht, und das rein Menſchliche, Edle, Alles Belebende, was es macht, habe ich darin nicht ſehr gefunden; ſo ſchöne dichteriſche Einzelheiten da ſind.

---

*) Das Gedicht war mir als Opernſtoff empfohlen worden und ich hatte Felix deshalb aufgefordert, es zu leſen.

Seit ich mit Componiren anfing, bin ich dem Grundgedanken treu geblieben: nicht eine Seite zu ſchreiben, weil das größte Publicum oder das hübſcheſte Mädchen es ſo und ſo verlangten, ſondern nur ſo zu ſchreiben, wie ich es ſelbſt für recht hielt und wie es mir ſelbſt Freude machte. Von dieſem Grundgedanken darf ich auch bei der Oper nicht abgehen. Das macht es aber ſo ſchwer, weil ſich die meiſten Menſchen, auch die meiſten Dichter, bei einer Oper Nichts denken, als ein Gefallſtück. Ich weiß wohl, daß das Gefallen hier äußerlich wichtiger und angenehmer iſt, als bei Symphonien, Oratorien, Clavierſachen und dergleichen, indeſſen dauert es bei dieſen auch ſeine Zeit, bis man feſt genug iſt, um ſich durch keine Rückſichten irre machen zu laſſen, und deshalb hoffe ich auch noch eine Oper zu ſchreiben, die ich mit gutem Gewiſſen und mit Freude ſchreiben kann, weil ich mich in meinen Grundgedanken nicht irremachen laſſen. Ich ſehe, wie Du wieder verdrießlich biſt und ſagſt: „Die Moral von Alledem iſt, daß er gar keine Oper ſchreibt". O ſag' es nicht! Du biſt ja gerade der Mann, der mir dazu verhelfen könnte, wenn er wollte! Wollteſt Du es doch! Denn

Dir ſteht die Kunſt auch gerade an ſolch einem Platz des Herzens wie mir und wir haben uns immer in all den Dingen verſtanden, über die man ſich mit allen Anderen nie verſtehen wird. Iſt Dir noch Nichts eingefallen, was, abgeſehen von allem Andern, wirklich ein Kunſtwerk werden könnte? Haſt Du keinen neuen Stoff? Neulich dachte ich einmal, wenn man ſo 5—6 Shakeſpeare'ſche Stücke nur in componirbare Verſe gebracht hätte, ſo wären ſie ſogleich zu componiren. Glaubſt Du das auch? Etwa den „Lear"? Oder den „Fauſt"? Auf den komme ich immer wieder zurück.

Nun zum Schluß noch zwei Worte über die Berliner Angelegenheit. Vor Allem tauſend Dank, daß Du mir Deine ſo aufrichtige, freundſchaftliche Meinung nicht vorenthalten wollteſt; nur das machte mich ordentlich verſtimmt, daß Dir es ſo ſchwer zu werden ſchien, und daß Du Dir am Schluß des Briefes noch einmal überlegſt, ob Du ihn auch abgehen laſſen ſollſt? Die Sache ſelbſt iſt mir, das geſtehe ich Dir, gleichgiltig geworden. Wollen ſie mich durchaus in Berlin haben, ſo werde ich kommen, denn das habe ich verſprochen; machen ſie aber meine Stellung und mein Leben dort im Geringſten ſchwer, ſo werde ich nach ſechs Monaten wieder gehen und nicht zurückkehren. Daß man mir alsdann nicht Unſtätigkeit vorwerfen kann, dafür bürgt mein neunjähriges Hierſein genugſam, und die Berliner ſchimpfen ſo viel und auf Alles, daß man ihnen in Deutſchland keinen unbedingten Glauben ſchenkt. Zunächſt glaube ich gar nicht, daß aus dem ganzen Project mit den Symphonien Etwas wird; ſollte es wider Erwarten durchgeſetzt werden, ſo iſt das die Sache von Denen, die es einrichten wollen — ich habe genug gewarnt und gegengeredet, und meine Bedingungen ſind poſitiv genug. Mich ganz entziehen kann ich nicht, wegen jenes einmal gegebenen Verſprechens. Mündlich über das Alles.

Komm und bleib! und grüß mir die Deinigen.
Dein Felix.

Dieſe Zuſammenkünfte kamen nicht zu Stande, weil er aufs Neue nach Berlin mußte, um verſchiedenen Aufträgen des Königs zu genügen. Die Verhandlungen über ſeine neue Stellung hatten ihn, wie er ſeinem Bruder ſchreibt*), ſo geärgert, daß er faſt krank geworden. Man hatte ihm die Conferenzverabredungen vom 10. Mai geſandt, aber mit 6—8 Zuſätzen, die geradezu Alles aufhoben, was der Sinn jener Verabredungen war. Daß man auf ſeine Proteſtation wieder von dieſen Zuſätzen abließ, alſo nur verſucht hatte, ob er ſie ſich würde gefallen laſſen, mußte ihn gar noch mehr empören. Er ſchrieb mir davon am 31. Juli, und daß das Ende allen Aergers und aller Schreiberei nun ſei, daß er noch einmal zum Könige nach Berlin müſſe — — — „Ich hatte mir Alles ſchon zur Dresdner Fahrt zurecht gemacht, und mich ſo darauf gefreut, und nun muß ich Zahna und Luckenwalde ſtatt deſſen zu ſehen bekommen, ſchlimm genug, darum verzeih“ u. ſ. w.

---

*) M.'s Briefe II. Bd., S. 382.

Die für ihn nun projectirte Stellung war eine in alle andren Organiſationen eingeſchobene, mußte auf Widerſtand ſtoßen und wäre ſchließlich unausführbar geworden. Daß z. B. für die Concerte, welche Felix nach des Königs Willen zu geben hatte, das Königliche Orcheſter ihm zur Verfügung geſtellt werden ſollte, war für den General-Intendanten eine überaus hinderliche Einrichtung, wiederum war es natürlich, daß Mendelsſohn von einer Abhängigkeit von Herrn von Küſtner Nichts hören wollte. Die Stellung, welche ihm von Perſonen, die von der künſtleriſchen Praxis Nichts verſtanden, eingerichtet werden wollte, hatte kein eigenes Wirkungsgebiet, ſie naſchte an allen andren herum, miſchte ſich überall ein, ſäete überall Verſtimmung, deren Rückſchlag Felix empfinden mußte.

Indeſſen dirigirte er Anfangs Auguſt den Domchor bei der feierlichen Begehung des tauſendjährigen Erinnerungsfeſtes von der Stiftung des deutſchen

Reiches, wurde dann wieder im September aus Leipzig berufen, um am 19. im Potsdamer neuen Palais „Antigone“ zu dirigiren, welche Gelegenheit er zu Verabredungen über die Aufführung des „Sommernachtstraums“ benutzte, zu deren Proben er dann wieder Anfangs October eintraf.

Er führte das Leben eines muſikaliſchen Geſchäftsreiſenden, während ſeine Compoſitionen und ſein Dirigiren ruhige Sammlung forderten, und das Alles mit Widerſtreben und innerem Kampfe, was auf dieſe reizbare Natur wohl nachtheilig wirken mußte.

Das einzige Erſprießliche an dieſem Berliner Verhältniſſe waren die Beſtellungen des Königs; jetzt war es die Muſik zum „Sommernachtstraum“, an der Felix ſeine Erholung fand. Da er ſie Ende September fertig mitbrachte, alſo nicht, wie bei „Antigone“, in ſteter Berührung von den ſceniſchen Erforderniſſen componirt hatte, ſo machten ſich einige Unzuträglichkeiten merklich. Auch hatte Tieck wichtige Verabredungen verabſäumt. So theilte er das Stück in drei Acte, gewiß ganz zweckmäßig, damit die Waldnacht nicht unterbrochen werde, aber Felix wußte davon nicht und hatte nach der Schlegel'ſchen Eintheilung zwei Zwiſchenactsmuſiken componirt, (No. 5

und 7), die zu ſchön waren, um ſie nun zu unterdrücken. Es mußten alſo Auskunftsmittel gefunden werden, dieſe Orcheſterſtücke, die nun im Verlauf des Actes, bei offner Scene, eintraten, einigermaßen zu motiviren. Bei dem Agitato in A moll (No. 5) konnte das gelingen, wenn die Darſtellerin der Hermia das Suchen nach dem Geliebten in anziehender und abwechſelnder Pantomime ausführte; bei dem Notturno E dur (No. 7) mußte immerhin der langdauernde Anblick der ſchlafenden Liebespaare peinlich wirken, und die Auskunft, welche Tieck traf: Verſetzſtücke von Buſchwerk zur Deckung der Liebenden vorzuſchieben, war etwas plump theatraliſch und bedenklich dazu.

Die Schönheit der Compoſition mußte nachſichtig gegen dieſe Uebelſtände machen, ſie mußte das auch bei dem Elfenliede (No. 3 A dur), weil es nicht dem Verlangen Titania's: „Singt mich nun in Schlaf“ entſpricht, weniger ein Schlummerlied iſt, als der Ringeltanz der Elfen und ihr luſtiges „Gute Nacht“-wünſchen durch den Wald. Wenn bei dieſem Stück der präciſe Ausdruck des dramatiſchen Momentes vermißt werden kann, ſo zeigt dagegen die ganze übrige muſikaliſche Behandlung des wundervollen Gedichtes die Fülle und Mannigfaltigkeit der charakteriſtiſchen Kraft des Componiſten und ſeinen entſchiedenen dramatiſchen Beruf. Die Originalität in ſeiner Behandlung des Elfenlebens iſt ſchon typiſch geworden, alle ſpäteren Componiſten ſind bei ähnlichen Darſtellungen auf ſeinen Spuren gegangen.

Die Proben zum „Sommernachtstraum", worin ich den Lyſander zu ſpielen hatte, begannen am 27. September 1843 im Obergeſchoß des Königlichen Schloſſes, im ſogenannten Eliſabethſaale, weil das tägliche Spiel im Schauſpielhauſe dort die Aufſtellung des dreiſtöckigen Gerüſtes nicht zuließ, auf dem ein Theil der Handlung — in Nachahmung des altengliſchen Theaters — vor ſich gehen ſollte. Am 5. October trat Mendelsſohn mit dem Orcheſter hinzu, am 10. und 11. wurde ſchon im neuen Palais bei Potsdam probirt.

Da ich mit Felix auf der Eiſenbahnfahrt ſowohl als im Gaſthofe beiſammen war, ſo konnten wir manche Sorge um das Gelingen des Unternehmens austauſchen, manche Mäkelei an der ſceniſchen Anordnung. Aber dieſe praktiſch dramatiſche Arbeit regte auch in Felix ſo viel Selbſtgefühl und ſeine Luſt zur Oper wieder ſo lebhaft an, daß er zwiſchen den ſo ermüdenden Proben ſein nie erſchöpftes Thema fortſpann und mit großem Eifer verlangte: ich ſolle ihm eine Oper ſchaffen.

Nicht nur bei unſern Mahlzeiten, ſondern bis in die Nacht hinein, von einem Bett zum andern hinüber, verſuchten wir einen Stoff aus dem Bauernkriege, den ich ihm unlängſt zugeworfen, auszubilden.

Der „Sommernachtstraum“ wurde weiter am 13. und 14. im neuen Palais probirt, am letzteren Tage Abends aufgeführt, wieder, wie bei „Antigone“, vor einem vom Könige geladenen Publicum.

Von Leipzig waren viele Freunde Felix' zu dieſem Abend gekommen, David unter ihnen und Hiller, mit dem er in Leipzig einen ſehr innigen Verkehr hatte. Alle waren voll des herzlichſten Antheils und voll Bewunderung für die Muſik.

Das Total der Aufführung hatte mit ihrer Bühnenrealität und ihrer großgewachſenen Elfenwelt gegen die luftigen Einbildungen zu kämpfen, welche die Leſer Shakeſpeare's mitbrachten; es bedurfte einiger Zeit und wiederholter Vorſtellungen in Berlin — mit denen am 18. der Anfang gemacht wurde — um das Publicum für die Darſtellung des „Sommernachtstraums“ — wie ſie eben mit gewohnten Theatermitteln möglich iſt — empfänglich zu ſtimmen. Die Mendelsſohn'ſche Muſik aber hatte an der Vermittelung dieſer Empfänglichkeit ſicherlich einen ſehr großen Antheil, und drang, für ſich ſelbſt, viel raſcher als die Muſik zur „Antigone“ in die Sympathie des großen Publicums.

Zum zweiten Male gelang es nun dem Wunſche des Königs und dem Bemühen des Herrn von Maſſow, Felix zu einer Ueberſiedelung nach Berlin zu bewegen. Anfangs December 1843 war er, in der Wohnung ſeiner Eltern, mit ſeiner Familie heimiſch eingerichtet; Cäcilie immer gleichmäßig ſtillzufrieden, wohin Felix ſie führte. Dieſer dirigirte nun im Laufe des Winters, abwechſelnd mit Taubert, die Symphonieaufführungen des Königlichen Orcheſters, ſpielte ſeine Claviercompoſitionen, dirigirte ſolenne Aufführungen des Domchors, das Oratorium „Israel in Egypten“ von Händel in der Garniſonkirche, gab Fanny's Sonntagsmuſiken neue Anziehungskraft, brachte unſerem Kreiſe viel Freude, — aber es ſagte ſeiner Sinnesart durchaus nicht zu: bald hier bald dort wie ein Dirigirvirtuos zu erſcheinen und zu fühlen, daß ſeine vorübergehende Einwirkung auf die verſchiedenen Inſtitute kein bleibendes Gedeihen zurückließ und daß es hinter ſeiner Spur beim Alten blieb. Dabei verdroß es ihn, daß Titel und Orden ihm jetzt überall Entgegenkommen verſchafften, wo er noch im vorigen Winter Abgeneigtheit zu überwinden gehabt. Bald begannen auch die Mißverſtändniſſe und Mißdeutungen ſeines Verhaltens in Bezug auf des Königs Beſtellung der Chöre zur Oreſtie des Aeſchylos. Man wollte oder konnte es nicht begreifen: daß ein Componiſt vor einer ſolchen eigenartigen Aufgabe unüberwindliche Scheu haben könne. Wie ſich der Verdruß dieſer Angelegenheit über Jahr und Tag, bis in den März 1845, hinziehen ſollte, zeigen die Briefe des zweiten Bandes.

Kurz, mit Beginn des Jahres 1844 war Felix ſchon wieder complett berlinſcheu, klagte mir ſeine Verſtimmung oft, wo er denn das Echo meiner eigne Verſtimmung über meine künſtleriſchen Verhältniſſ hinlänglich vernahm. Er äußerte ſich wiederholentlich entſchloſſen, Berlin ganz aufzugeben.

Bei dieſer übellaunigen Eingenommenheit war er doch nie herzlicher und antheilsvoller für mich geweſen, als in dieſem, von ſo mannigfachen Wirren tief bewegten Jahre meines Lebens. Er wetteiferte hierin förmlich mit unſerm vertrauten Freunde Werder, er nahm unſre Familienſorgen wie ſeine eignen. Mit eingehender Sorgfalt verfolgte er die Verhandlungen, welche meine Verſetzung nach Dresden vorbereiteten. Jedes Schriftſtück mußte er ſehen, und kritiſirte vorſichtig den Ausdruck der meinigen, damit an der Sache Nichts verdorben würde. Er ſagte: er beneide mich um dieſe Berufung zu einer ordentlichen und erfolgreichen Thätigkeit. Und als er im März eines Tages zu mir kam, da ich ſoeben die Anſtellung als Oberregiſſeur in Dresden, ganz nach meinen Bedingungen präciſirt, erhalten hatte und ihm nun die ſummariſche Frage vorlegte: ob ich denn meine Vaterſtadt, den Freundeskreis und den bereits fünfundzwanzigjährigen Dienſt des mir gnädig geſinnten Königs aufgeben ſolle? antwortete er: „Es iſt hierbei nur eine Frage, haſt Du hinlängliche Koffer und Kiſten zum Einpacken, wo nicht, ſo kann ich Dir welche leihen. Liebſter Eduard“, fügte er zärtlich gedehnt hinzu, indem er mir mit der Hand über das Haar ſtrich, „der erſte Schritt aus Berlin iſt der erſte Schritt zum Glück“.

Daß bei einer ſolchen Gefängnißſtimmung ſeines Bleibens in Berlin nicht ſein konnte, war natürlich; unnatürlich war es, daß ſeine Dankbarkeit für die Huld und Vorliebe, welche der König ihm zeigte, das Verhältniß immer noch hinhielt, das ſein ganzes inneres Leben und Vermögen tödtlich niederdrückte. Für den König ſelbſt war ja damit auch Nichts gewonnen. Dennoch ſann er ſich einen Plan aus, um mit der mindeſten Verletzung des Königs frei zu werden. Er theilte mir mit: er wolle ſich auf ein Jahr, zu einem Aufenthalte in Italien, Urlaub erbitten, mit ſeiner Familie dorthin gehen und damit allmälig ſein Verhältniß — nicht zum Könige, nur zu Berlin — löſen. Es kam dazu nicht; als er aber am 10. April 1844 von mir Abſchied nahm, um ſeine Familie nach Soden zu bringen, und dann ſelbſt zu neuen Ehren nach England zu gehen, da überkam mich die Ueberzeugung: daß die Berliner Wirren ſeinem zarten und reizbaren Seelenleben doch einen ſehr merklichen Stoß gegeben hatten. Und mit der Heiterkeit ſeines Weſens ſollte zugleich die friſch und ergiebig ſtrömende Schöpfungskraft ſich trüben und ſchwächen.

Mit meiner Ueberſiedelung nach Dresden im Juni 1844 war nun freilich eine große Veränderung unſeres Verkehrs eingetreten, wir waren auf gegenſeitige kurze Beſuche in Dresden und Leipzig angewieſen — im Fall er nach letzterer Stadt zurückkehrte. Einſtweilen erhielt ich von Berlin, wo er ſeine Verpflichtungen abſchloß, am 25. October folgenden Brief:

Lieber Eduard!

Hübner ſoll nicht von hier nach Dresden zurückgehen, ohne Dir meine herzlichſten Grüße und Wünſche für Dein dauerndes Wohl zu bringen. Was ich von Dir aus Deiner neuen Heimath gehört, hat mir die größte Freude gemacht; erſt erhielt ich Deinen eignen Brief, zugleich ſprach ich auch eine Menge von Ohren- und Augenzeugen, die Deines Lobes ganz voll waren und die Dresdner dadurch mitlobten, endlich traf hier Werder ein und erzählte

Alles ſo recht umſtändlich und genau, wie ich es zu wiſſen gewünſcht hatte. Daß ſich Deine dortige Zufriedenheit mit Deiner Wirkſamkeit nicht mit der Zeit vermindern, ſondern vermehren wird, davon bin ich feſt überzeugt; alſo wünſche ich Dir weiter Nichts als Geſundheit für Dich und die Deinen, Fortdauer, unveränderliche Veränderlichkeit oder umgekehrt — Du weißt ſchon e. c. Glück auf!

Auch möchte ich gar zu gerne mal all das Frohe und Schöne, was Du da zuſammenbrauſt, mit anſehen; hoffentlich dauert es nicht zu lange, bis mir das zu Theil wird, und iſt es irgend möglich, ſo führe ich meinen urſprünglichen Plan durch und beſuche Dich noch im Lauf des November.

Meine hieſige Stellung hat ſich ſeit einigen Tagen ganz nach meinen Wünſchen, und ſo angenehm wie ich nur hoffen konnte, entwickelt. Ich bleibe in einem perſönlichen Componiſten-Verhältniß zu dem Könige, werde auch ein mäßiges Gehalt dadurch beziehen, bin aber außerdem all meiner Verpflichtungen für das hieſige öffentliche Muſikweſen, meiner Anweſenheit in Berlin, kurz alles Deſſen, was mich ſeit ſo lange drückte und quälte, los und ledig. In kurzer Zeit denke ich zu den Meinigen in Frankfurt zurückzukehren, und zum Beſuch ſo oft als möglich, bleibend aber niemals wieder nach Berlin zu kommen.

Sogar meine Geſchwiſter werde ich dadurch beſſer ſehen und genieſzen, als das in dieſem unbeſchreiblichen Orte möglich iſt, ſobald ich ihn bewohnte, und ſomit iſt Alles ſo wie ich mir gewünſcht hatte, und wie es nur durch ein beſonders glückliches Zuſammentreffen zu erreichen war. Von alle dem mündlich mehr. —

Mit Frau und Kindern geht es Gottlob beſſer, obſchon das jüngſte immer noch leidend und ſchwächlich iſt; ſo Gott will, wird der nächſte Frühling ihm ſo gut thun wie der vorige und er wird dann ſo geſund, wie es, dem Himmel ſei Dank, ſeine Geſchwiſter wieder ſind. Tauſend Grüße allen den Deinigen! Auf frohes Wiederſehen!

Ich hab wieder eine Oper ſehr im Kopf, die Du für mich machen mußt!

Dein

Felix.

Anfangs December ſah ich ihn auf einige Tage in Dresden, er wollte dem Könige von Sachſen auf deſſen Wunſch etwas Clavier vorſpielen, gedachte im nächſten Jahre die Leipziger Stellung wieder aufzunehmen, einſtweilen aber, ruhebedürftig, zu ſeiner Familie nach Frankfurt zurückzukehren und nur mit Compoſitionen ſich zu beſchäftigen. Unſer ſtehendes Geſprächsthema, der Opernſtoff, kam wieder auf, er hatte ſich mit der Sage von der Loreley, die ich ihm vorgeſchlagen, wohl beſchäftigt, aber die dramatiſche Handhabe dazu, ſo wenig als ich, gefunden. Wir kannten beide die Brentano'ſchen Romanzen nicht, welche Geibel ſpäter benutzt hat. Daß aber ſein Opernverlangen ihm auch im ruhigen Frankfurter Leben nicht Ruhe ließ, das bezeugen ſeine Briefe.

Frankfurt, den 26. April 1845.

Hab tauſend Dank, Du lieber Eduard Devrient, für Deinen Brief! Seit drei Wochen hatte ich mir's feſt vorgenommen, Dir zu ſchreiben, und nun biſt Du mir doch zuvorgekommen! Wie freue ich mich über Deine guten, vergnügten Nachrichten, und daß es Dir fortwährend in Dresden gefällt, und daß ich ein wahrer Prophet geweſen bin. Und ich prophezeie, daß es jetzt mit Deinem Behagen noch immer mehr zunehmen wird, da Du über den erſten Stoß nun bald ganz weg biſt, und ich denke gewiß, mich darin ebenſo wenig zu irren, als das erſtemal. Gebe der Himmel Dir nur in Deiner Häuslichkeit vollkommne Geſundheit und Freude und Ruhe; das iſt doch der Grund, auf dem alles Glück auf Erden für unſer Einen gebaut iſt; denn die Kunſt hängt ja ſo eng damit zuſammen, wie der Geiſt mit dem Körper. Auch bei uns geht es, Gott ſei Dank, wieder beſſer, unſer kleines Kind erholt ſich Tag für Tag mehr und mehr. Im nächſten Monat ſollen wir mit ihm auf's Land (in den Taunus nach Soden) und der Arzt glaubt, daß da auch die letzten Spuren des Uebelbefindens vergehen werden. Das Kind war aufgegeben, und auch wir glaubten zu ſehen, daß keine Rettung mehr möglich ſei; jetzt denk' Dir unſre Freude! Wir Anderen ſind munter, freuen uns des Frühlings und genießen ihn in dieſer wonnigen Natur recht von Herzen. Ueber die pelzigen Kaſtanienknospen habe ich bereits wieder ſehr viel nachgedacht, aber ich verſtehe es doch noch immer nicht ganz: wie ſo ein Baum wächſt. Die Naturgeſchichte erklärt es ebenſo gut, wie der Generalbaß die Muſik. In letzterer bin ich fleißig, und habe zum erſtenmale ſeit langer Zeit das Glück, recht ruhig leben und arbeiten zu können — was das für ein Glück iſt, lerne ich jetzt erſt recht einſehen; wenn man nicht blos eine freie Stunde, oder dann und wann einen freien Tag, ſondern eine ganze Reihe freier Tage zur Arbeit vor ſich hat, dann kommt erſt das rechte Vergnügen (an der Arbeit ſowohl wie an den Tagen) und ich kann an meiner Muſik und an Frau und Kindern, und an mir ſelbſt erſt dann ſo rechte Freude haben, wenn die Freude ohne Hetze iſt, wie hier jetzt.

So habe ich denn mancherlei Neues gemacht, zuletzt ein Trio für Piano mit Violine und Baß, auch wieder eine Symphonie angefangen und mancherlei Geſangſachen; auch ein neues Heft Lieder ohne

Worte kommt in dieſem Jahre heraus, und ſechs Sonaten für die Orgel. Auch die Chöre zum „Oedipus in Kolonos" ſind fertig, und hoffentlich viel beſſer, als die zu „Antigone". Aber wie Du ſagſt, vor Allem möchte ich gern eine Oper machen, und oft ſehne ich mich gar ſehr danach. Am Tage, ehe Dein Brief kam, hatte ich an einen Freund geſchrieben, daß ich mir oft deswegen Vorwürfe mache, beſonders wenn ich (wie hier dieſen Winter) neue deutſche und andre Opern höre, daß mir dann ſei, als wäre ich verpflichtet, auch mit anzufaſſen und mein Votum in Partitur zu ſetzen — und dazu bin ich auch verpflichtet, aber dennoch hängt es nicht von mir ab. Ich habe einmal, wie es ſcheint, das Talent nicht, mir ein Scenarium ſelbſt zuſammenzuſetzen (denn es handelt ſich nur ums Scenarium, die Verſe kann ich nicht allein gut bekommen, ſondern auch wohl ſchlechte componiren, das iſt's nicht); ſeit ich hier bin habe ich meine freien Stunden täglich zu Lectüre benutzt und verſucht, mir daraus einen ſceniſchen Stoff zu bilden. Den ganzen Zſchokke, allerlei Geſchichtswerke ꝛc. habe ich in dem Sinn durchgeackert — es hilft mir aber nichts, ich habe die Anlage dazu nicht. Das wollte ich Dir aber vor drei Wochen ſchreiben und einen rechten Stoßſeufzer dazu ſetzen, und Dir ſagen: wenn Du mir nur endlich helfen wollteſt! Ich habe einmal das Vertrauen, daß Du es kannſt, und ich denke mir, bei Deiner jetzigen Ueberſicht des Repertoirs, bei der täglichen Beſchäftigung und Anordnung damit, müſſen Dir eine ſolche Menge Stoffe, alte und neue, durch den Kopf gehen! Wenn Du dabei nun einmal dächteſt: Halt, das wäre wohl gut zu einer Oper, und wenn Du mir den Stoff auf zwei Seiten in einen Brief ſchriebeſt, da hätteſt Du meinen Wunſch erfüllt! Mehr als den Stoff und das allerroheſte Scenarium, d. h. die Eintheilung, was in jedem der drei Acte ungefähr vorgehen ſolle, mehr wünſche ich mir gar nicht, mehr möchte ich gar nicht, das wiederhole ich Dir. Habe ich das, ſo habe ich die Oper; denn erkennen kann ich ſie wohl in dieſen Grundlagen, aber die ſelbſt machen kann ich nicht. Wie wollte ich mich freuen, wenn gerade Du mir dazu verhelfen wollteſt! Hieſige Poeten kenne ich nicht, und mit ſolcher Abſicht Bekanntſchaften machen, geht nicht und hilft nicht; ich habe zu ſchlimme Erfahrungen darin gemacht, und einen ſchlechten Text (d. h. Stoff) will und mag ich nun einmal nicht in Muſik ſetzen. Sieh zu, ob Du Rath für mich weißt, oder ſchaffen kannſt. Die Arbeit des Textes, wie geſagt, will ich mir verſchaffen, oder mir ſelbſt machen, aber die Grundlinien! das iſt's! Deutſch müßte es ſein, und edel und heiter; ſei es eine rheiniſche Volksſage, oder ſonſt ein ächt nationales Ereigniß oder Mährchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im „Fidelio“). Es iſt nicht Kohlhas und nicht Blaubart, oder Andreas Hofer oder die Lore Ley — aber etwas von alle dem könnte dabei ſein! Kannſt Du mir daraus einen Vers machen? Aber ich meine ja keinen Vers, ich meine ein Scenarium.

Ich wollte, Du hülfeſt mir dazu!

Nun noch eine Menge Grüße von mir und meiner Frau an die Deinigen, und an Deine Schwägerin. Die „Verirrungen“ hoffe ich nächſte Woche zu ſehen, bis jetzt kenne ich ſie nur vom Leſen, da ich die beiden erſten Vorſtellungen hier nicht habe beſuchen können; man ſagt auch freilich, es werde nicht gut gegeben, aber dennoch ſoll es Senatum populumque Franck. außerordentlich ergötzt haben. Grüße mir Bendemanns, Hübners und Franks wieder mal und herzlich, und bleibe gut Deinem

Felix M.-B.

Wie ihn aber dieſer Operngedanke unabläſſig quälte, beweiſt ein andres Blatt:

Bad Soden bei Frankfurt a. M.
den 2. Juli 1845.

Lieber Eduard Devrient. Ich habe recht auf eine Antwort von Dir auf meinen vorigen Brief gewartet, aber es iſt noch immer keine gekommen. Kannſt Du mir nicht bald eine ſchicken? Es iſt mir dieſer Tage wieder ſo zu Muthe geweſen, als müßte ich in ein Paar Monaten eine rechte Opernpartitur zuſammengeſchrieben haben, und als müßten darin recht friſche, vaterländiſche Chöre, und allerlei feurige und ſtille, und ſüße Arien und Einzelgeſänge nur ſo mit einander wetteifern. Aber dann fiel mir wieder bei, daß das Beſte dazu fehlt: der Faden, an den ſie gekettet werden müſſen, und darum ſchreibe ich Dir heut Abend und frage: wie ſteht's? Haſt Du Nichts für mich gefunden? Iſt Dir nichts Schönes, Deutſches für Muſik eingefallen? Sag einmal!

Die Meinigen ſind Gottlob wohl, und ich hoffe von Dir und den Deinigen ein Gleiches. Immer

Dein
Felix M.-B.

Wenn man dies über zehn Jahre lange ſchriftliche und mündliche immer gleichlautende Drängen um einen Operntext überſieht, ſo erſcheint es von mir wenig freundſchaftlich, daß ich ihm nicht längſt den Willen gethan. Wenn man aber ſein Verlangen genau anſieht, ſo wird man finden, daß er nur ſcheinbar ſo Wenig, in der That aber ausnehmend Viel verlangte.

Er wollte Nichts als ein Scenarium auf zwei Seiten, aber ein geſundes Scenarium, aus einem glücklich gefundenen Stoff geformt, iſt ja die Hauptſache an einem dramatiſchen Gedichte, iſt das ganze Drama. Solch ein Scenarium zu weiterem Verfahren in andre Hand zu geben iſt ſehr bedenklich, denn von der Art der Ausarbeitung einzelner Scenen hängt oft der ganze Verlauf der Handlung ab; und wird der zweite Bearbeiter die urſprüngliche Intention ſo leicht finden und befolgen können? Dies Verfahren alſo, das Felix im Auge hatte, iſt überaus ſchwierig.

Und welche Bedingungen ſtellte er überhaupt an den Opernſtoff! Ich hatte keine Ausſicht, ſie zu erfüllen. Hatte ich ihm doch nach und nach, außer dem Heiling, die Sagen vom Blaubart, vom Droſſelbart, vom Biſamapfel, von der Lurley, einen ſelbſterfundnen Stoff von zwei Freunden, deren Entzweiung und Verſöhnung ſich in Deutſchland, im italieniſchen Carneval und in den ſchweizer Alpen abſpielen ſollte, dann den Kohlhas, den Andreas Hofer und einen Vorgang im Bauernkriege vorgeſchlagen, hatte ich doch an jedem einzelnen verſucht, ihm die muſikaliſch ergiebigen Seiten hervorzuheben, und keiner hatte ſeinen vollen Antheil gewinnen können. Zudem lag mir, ſeitdem ich ſelbſtändige Dramen auf die Bühne gebracht, das Gebiet der Opernerfindung ferner, und die in Dresden übernommenen Arbeiten ließen mir nicht Zeit und Muße dazu; dennoch nahm ich mir vor, ſo bald als es mir möglich, durch Aufſtellung eines Scenariums ihm wenigſtens meinen guten Willen ſchwarz auf weiß zu zeigen.

Faſt wäre Felix auch in Beziehung zum ſächſiſchen Hofe, in verwirrende Unterhandlungen gerathen.

Nachdem er nämlich von den Berliner Verbindlichkeiten frei geworden, war der Wunſch bei dem Könige von Sachſen erregt worden, Felix öfters in Dresden zu hören, auch hoffte man ihn für die Direction einzelner Muſikwerke zu gewinnen. Der Miniſter von Falkenſtein, welcher Felix' Wiederkehr nach Leipzig betrieben hatte, war in Berührung von Functionen in Dresden mit der Vorſicht und Zartheit verfahren, welche alle Beziehungen ſächſiſcher Behörden zu Mendelsſohn charakteriſirt haben. Dem Geheimrath von Lüttichau, dem als General-Director der Königlichen Kapelle Mendelsſohn's Stellung überwieſen werden ſollte, und der, nach des Königs Willen, den Gehalt dafür aus dem Kapellfond anzuweiſen hatte, mußte daran gelegen ſein, die erhoffte Wirkſamkeit Mendelsſohn's präciſirt zu ſehen. Aber er war — als Felix einige Tage des December 1844 in Dresden zubrachte, auch nur ſehr leiſe mit ſeinen Wünſchen gegen ihn herausgegangen, hatte ihn dann verfehlt, als Felix am 26. Auguſt 1845 wieder Dresden beſuchte. Das Alles theilte er mir mit, als ich am 11. September bei ihm auf ſeinem Landhauſe in Pillnitz war. Er wünſchte natürlich die Unterhandlung ausſchließlich in die Hand zu bekommen, fürchtete, Herr von Falkenſtein habe ſie nicht auf die weſentlichen Punkte gelenkt; denn er hegte den ſtillen Plan, Felix mehr und mehr an Dresden zu feſſeln, ja er ging auf mein raſch hingeworfnes Project: das Conſervatorium hieher zu verlegen und eine Theaterſchule daran zu knüpfen, mit lebhaftem Eifer ein, denn er begriff: daß ein ſolches umfaſſendes Bildungsinſtitut gerade in Dresden, inmitten ſo mannigfacher künſtleriſcher Anregungen, von großer Wichtigkeit für Deutſchland werden könne. Er erſuchte mich, die Vermittelung der hieſigen Stellung Mendelsſohn's zu übernehmen, und ich ſetzte mich des nächſten Tages mit ihm in Verbindung. Ich ſchrieb ihm, die Sache betreffend:

„Lüttichau hat mir von den Unterhandlungen mit Dir geſagt, weil, wie er glaubt, durch Freundesvermittelung vielleicht eher eine Differenz auszugleichen ſein möchte, die, wie er fürchtet, durch den Miniſter von Falkenſtein kann erzeugt worden ſein. Er bedauert ſehr, daß er nicht in Dresden geweſen, als Du kürzlich hier warſt, er befürchtet, daß die bruchſtückweiſe Mittheilung ſeines Schreibens an den Miniſter

Dich unbefriedigt gelaſſen haben möchte; beſonders in Hinſicht auf Deine Stellung zu den hieſigen Kapellmeiſtern, die er ganz entſchieden geſonnen iſt Deinen etwaigen Wünſchen gemäß einzurichten. Obſchon es ihm leid iſt, daß Du die Verhandlungen aus der directen Beziehung zu ihm dem Miniſter zugewandt haſt, wünſcht er dennoch lebhaft, Alles thun zu können, um Dich für Dresden zu gewinnen, er ſagt, daß der König mit beſondrer Freude auf die Verwirklichung dieſes Planes ſähe.

Er hat mir alſo den Auftrag gegeben, Dir einen vielleicht bequemeren Weg: die Angelegenheit weiter zu bringen, durch mich zu eröffnen. Du kannſt mir nun rund heraus ſagen, was Dir im Wege iſt, oder wie Du die Dinge möchteſt geſtaltet ſehen. Was er mir von den Dir gebotenen Möglichkeiten zu einer Wirkſamkeit hier und in Leipzig geſagt, zeigt wieder ein buntes Allerlei, aus dem Du Dir zuſammenzufügen hätteſt, was Du brauchen kannſt; indeſſen liegt wiederum auch Alles offen und die Verhältniſſe hier geben Dir freiere Dispoſition als in Berlin. Aber ich will nicht wieder zureden, wie ich es vor drei Jahren in Berlin gethan und ſpäter genugſam bereut habe.

Sage mir nur, lieber Felix, ob und wie ich in dem ſchönen Vorhaben nützen kann, Du weißt“ u. ſ. w.

— — —

Er antwortete:

Leipzig, den 15. September 1845.

Lieber Eduard, hab vielen Dank für Deine freundlichen Zeilen, die mir nach Berlin geſchickt wurden, während ich wieder hieher reiſte, und die ich nun geſtern von dort zurückerhielt. Eigentlich hätte ich Dir am Liebſten mündlich darauf geantwortet, aber ich kann jetzt nicht wieder, zum vierten Male in vierzehn Tagen, von Hauſe weg, ſo gerne ich perſönlich das Mißverſtändniß aufklärte, das Deinen Zeilen zum Grunde zu liegen ſcheint. Daß es ein Mißverſtändniß iſt, ſpricht ſich mir am Deutlichſten darin aus, daß Du mir ſagſt: es ſei Herrn von Lüttichau leid, daß ich die Verhandlung über meine künftige Stellung dem Miniſter zugewandt habe ꝛc. — Dies iſt aber niemals geſchehen, ſondern Herr von Falkenſtein, der mich ſeit drei und vier Jahren immer ſchon nach Leipzig zurück haben wollte, der mir damals mündlich und ſchriftlich Anträge in dieſer Beziehung machte, die ich wegen meiner Berliner Verhältniſſe nicht annehmen konnte, der ſchrieb mir (ohne daß ich ihn dazu aufgefordert oder darum gebeten hätte, das kannſt Du Dir denken) am 5. Juni dieſes Jahres plötzlich wieder nach Soden und fragte mich, ob ich jetzt wieder nach Leipzig zurückkehren könne. Hierauf hatte ich, wie natürlich, zu antworten, ſo wie auf ſeine folgenden Briefe; daß es aber nicht in meiner Hand lag, dieſe oder irgend eine andre Verhandlung darüber ihm oder Herrn von Lüttichau zuzuwenden, ſondern daß ich ganz einfach zu antworten hatte auf das, was ich gefragt wurde, das kannſt Du Dir wohl jetzt aus der ganzen Sachlage erklären.

Da mir nun Herr von Falkenſtein im Namen des Königs ſchrieb, daß ich hieher, in meine frühere Wirkſamkeit und Thätigkeit, zurückkehren ſolle, da er mich ausdrücklich verſicherte, daß meine (allerdings faſt nur nominelle) Anſtellung in Berlin, die ich unter keiner Bedingung aufgeben würde, gar kein Hinderniß dabei ſei, da zugleich Alles, was er von Geſchäftlichem mir mittheilte, ganz meinen Wünſchen entſprach, ſo bin ich hieher zurückgekehrt und habe angefangen, mich wie früher einzuwohnen und einzuarbeiten. Außer den früheren Verpflichtungen, die ich zu übernehmen hatte, erwähnte Herr von Falkenſtein auch noch der, daß ich beim Könige in Dresden und auf deſſen Aufforderung Muſik zu machen, namentlich Clavier zu ſpielen haben würde — und Herr von Lüttichau machte mir bei meiner Anweſenheit im letzten December einen ähnlichen ehrenvollen Vorſchlag, darauf ich ihm erwiedert hatte, daß ich zu Allem, was Spielen oder Muſikmachen als Privatmann beträfe, ſowohl beim Könige, wie ſonſt in

Dreſden, mit tauſend Freuden bereit wäre, während ich freilich nicht im Stande ſein würde, in irgend ein officielles, amtliches Verhältniß dort zu treten; was noch dazu dem dortigen Muſikweſen, ſo wie ich es kenne, geradezu ſchädlich ſein würde. Da auch Herr von Lüttichau mit dieſer meiner Antwort vollkommen einverſtanden und zufrieden ſchien — ſo erkannte ich in dem, was mir Herr von Falkenſtein in der Beziehung ſchrieb, blos einen neuen Beweis der freundlichen Geſinnung des Herrn von Lüttichau, ſeines oft bewieſenen Wohlwollens für mich, und war ihm dafür recht innerlich dankbar. Was das nun aber eigentlich für ein Mißverſtändniß iſt, das Deinen Brief veranlaßt hat, was für Wünſche, die ich haben ſoll (und von denen ich ſelbſt eigentlich nichts weiß), das iſt mir nicht klar, und am Liebſten möchte ich das, wie geſagt, mündlich fragen, da ich mit Schreiben über dieſe Sachen nun wahrhaftig lahm geworden bin und nicht recht weiter kann — aber verreiſen kann ich in dieſem Augenblick auch nicht. Alſo bitte ich Dich, theile Herrn von Lüttichau aus dieſen Zeilen ſoviel mit, als Du für recht und dienlich hältſt, ſage ihm aber in jedem Falle, wie herzlich dankbar ich ihm dafür bin, daß er mir jederzeit und auch diesmal wieder ein ſo freundliches und gütiges Wohlwollen beweiſt, daß er das gerade dadurch beweiſt, indem er Dich zu Deinem Briefe veranlaßte, und daß ich eine ſolche Güte und Freundlichkeit von ganzem Herzen erkenne und zu würdigen weiß.

Immer Dein
Felix M.-B.

Sehr wohl erkannte ich aus Lüttichau's Mittheilungen und dieſem Briefe, daß die Angelegenheit ſelbſt, nach beiden Seiten hin, noch ſehr unreif ſei und ihre Zeit abgewartet werden müſſe. Zunächſt wurde ſie auf mündliche Beſprechung verſchoben.

Indeſſen ſuchte ich Felix' dramatiſches Talent in maßgebenden Kreiſen noch einleuchtender bekannt zu machen, als es durch die Chöre zu „Antigone" und die Muſik zum „Sommernachtstraum" geſchehen war, ich veranſtaltete geſellſchaftliche Aufführungen des Liederſpieles, die große Senſation erregten und die ſtillen Wünſche: Mendelsſohn hieherzuziehen bedeutend erwärmten. Ich konnte ihm recht befriedigt davon ſchreiben, als ich ihm ſeine Unterſchrift der Petition abforderte, welche Dichter und Componiſten in Sachſen an den Landtag richteten, um auf die Faſſung des Geſetzes über das geiſtige Eigenthum zu wirken. Er antwortete am 11. December 1845:

Mein lieber Eduard!

Heut muß ich eigentlich weiter Nichts thun, als Dich um Verzeihung bitten, daß ich Dir nicht vor vierzehn Tagen ſchon geſchrieben habe. Aber es war wirklich nicht möglich, und daß ich's gern gethan hätte, weißt Du ja ohnehin; der trouble, in dem ich in Berlin diesmal lebte, war durch die beiden Aufführungen des „Oedipus" und der „Athalia", nebſt den dazu gehörigen Proben, Hofconcerten, ſonſtigen Geſchäften und geſelligen Verpflichtungen ſo groß, daß ich tagelang keine Minute für mich hatte, und an Correſpondenz nicht denken konnte. Heut komme ich zum erſtenmale wieder in Ruhe über die Briefe, die aus den vorigen Wochen da liegen, und ſchäme mich nicht wenig, indem ich Deine liebe Handſchrift darunter ſehe! Sei mir nicht bös! Es iſt nun freilich zu ſpät zur Unterzeichnung der Petition, von der der eine Brief handelt, aber es iſt nicht und niemals zu ſpät, Dir für die viele Güte und Liebe zu danken, die Dein andrer Brief enthält. Du weißt wohl von alter Zeit her, daß mir nichts Lieberes in der Welt begegnen kann, als wenn Einer, wie Du biſt, mir was Freundliches über meine Muſik ſagt; daß mir das höher ſteht und mir mehr Freude macht, als Alles, was man ſonſt Erfolg und Anerkennung zu nennen pflegt; daß ich auch weiter keinen Ehrgeiz habe als den, mir ſolche Zufriedenheit und ſo gute, freundliche Worte verdienen zu können. Hab denn Dank dafür, daß Du mir ſo geſchrieben haſt!

Und wenn Dir Weiteres vom Bauernkrieg einfällt, ſo ſchreib es mir, und möge es Dir bald einfallen! Ich habe jetzt wieder ſo rechte Luſt zu einer Oper. Die Jenny Lind hat mir ſo zugeredet, ihr eine zu ſchreiben, und für die möchte ich gerne was recht Gutes componiren, und ſie wird es gut ſingen, und das wäre wohl hübſch. Sieh zu, daß Du mir dazu verhilfſt. Du wirſt mich am Ende Cato nennen und dieſe Art Briefſchluß einen denique censeo. Viel Anderes iſt es auch nicht, und endlich iſt Carthago doch zerſtört worden ꝛc. ꝛc.

Grüß alle die Deinen tauſendmal von

Deinem

Felix M.-B.

Als im Februar 1846 die Vorgänge, welche meinen Rücktritt von der Oberregie begleiteten, mich einiger Tage der Entfernung und Sammlung bedürftig gemacht hatten, ging ich zu Felix nach Leipzig und fand bei ihm, was ich brauchte, Verſtändniß und Mitgefühl bis in's Kleinſte, Rath und Ermuthigung, und das Alles in ſeiner zarten und wohlthuenden Weiſe. Von dieſen hilfreichen Eigenſchaften hatte er nicht das Mindeſte eingebüßt.

Sein Familienleben fand ich in ſeiner Opulenz behaglich und beruhigend; um die ſtille, ſchöne Cäcilie die friſchen, hübſchen Kinder, deren eigenthümliche Entwicklung ſich früh entſchieden, aber keines beſonders merkliche muſikaliſche Fähigkeiten zeigte. Felix ſelbſt unabläſſig fleißig, nach meiner Meinung zu angeſtrengt, um nicht für die Ausdauer ſeiner Gehirnnerven — denen er ſchon in früher Jugend ſo ſtarke Zumuthungen gemacht hatte — Beſorgniß zu erregen.

Ich traf ein Gewandhausconcert und darin die neunte Symphonie von Beethoven. Felix' Direction ließ mich zum erſtenmale das ſeltſame, koloſſale Werk ganz verſtehen, ſo klar geſondert und gruppirt waren die Maſſen, ſo ſicher interpretirt der Zuſammenhang der Details.

In dieſen zwei Tagen, die ich mit Felix verlebte, wurde ich der Veränderung deutlich gewahr, die mit der Grundſtimmung ſeines Seelenlebens vorgegangen war. Die blühende, jugendfriſche Heiterkeit war einem gewiſſen Ueberdruß, einer Erdenmüdigkeit gewichen, welche die Dinge anders widerſpiegelte als ſonſt.

Seine Direction der Concerte, Alles, was Geſchäftliches daran hing, beläſtigte ihn unerträglich; zum nächſten Winter wollte er die Concerte gänzlich Gade's Leitung übergeben. Das Conſervatorium freute ihn nicht mehr, er gab den Clavierunterricht an Moſcheles ab; kein einziger von den jungen

Compoſitionsſchülern flößte ihm Antheil ein, unwirſch und verdrießlich erklärte er ſie alle für talentlos, ſagte mir: er möchte ihre Arbeiten nicht mehr anſehen, ſie alle gäben keine Hoffnung für die nächſte Epoche der deutſchen Muſik.

Ihn ſelbſt hielt ſeine, zur zweiten Natur gewordene Thätigkeitsgewohnheit zum unabläſſigen Componiren an, er nannte es: ſeine Pflicht thun; ich meinte aber — abgeſehen von der Geſundheitsrückſicht —, daß er ſeine Pflicht beſſer erfülle, wenn er weniger ſchriebe und auf die guten Stunden der Erfindungskraft warte, die jetzt wohl ſeltener kamen, als ſonſt. Ich fand in letzter Zeit, daß er anfange in ſeinen Compoſitionen ſich zu wiederholen, ältere Meiſter, namentlich Sebaſtian Bach, unwillkührlich zu copiren, mit einer gewiſſen Gewohnheitsmanier zu ſchreiben. Ich ſagte ihm das, und er war nicht empfindlich darüber, weil er mich ganz im Irrthum glaubte, und geringſchätzig von den beſonders abgewarteten und zurechtgelegten Einfällen dachte; wenn es einem ums Herz ſei: Muſik zu machen — ſagte er —, ſo ſei der unwillkührlich ſich bietende Einfall der rechte, auch wenn er nicht frappant und neu ſei, oder wenn er auch nach Sebaſtian Bach klinge; es werde das dann wohl ſo ſein müſſen.

Dazu wollte mir nun ſeine ſtrenge Kritik über ſeine fertigen Arbeiten und die Geneigtheit, ſie abzuändern, nicht recht paſſen, ich meinte: er verwechsle ſeinen Thätigkeitsdrang mit dem Schöpfungsdrange.

Meine damalige Meinung habe ich, den meiſten Arbeiten ſeiner letzten Jahre gegenüber, nicht ändern können, ſelbſt beim „Elias“ iſt mir's ſo ergangen. Wenn auch dies Werk Schönheiten der beſten Epoche ſeines Meiſters zeigte, erſchien mir doch auch Manches erarbeitet, die Mühe war mir merklich, und den friſchen Strom der Anſchauung und Empfindung, der den „Paulus“ trägt, mußte ich vermiſſen.

Auch der Feſtgeſang mit Schiller's Worten: „Der Menſchheit Würde iſt in eure Hand gegeben“ u. ſ. w., den er zu Pfingſten dieſes Jahres beim deutſch-flämiſchen Muſikfeſte aufführte, und den ich bald darauf in Dresden — ohne den beſtechenden Klang von 3000 Singſtimmen — hörte, beſtätigte mir meine Meinung.

Um ſo dringender wünſchte ich: daß er endlich dazu gelangen möge, eine Oper zu ſchreiben. Dabei würde — ich war davon überzeugt — eine noch zu wenig benutzte und darum friſchquellende Ader ſeines Schöpfungsvermögens angeſchlagen werden; ſein feiner und richtiger Verſtand, ſeine charakteriſtiſche Auffaſſungsgabe verſprachen die ausgiebigſte Verwendung. Wir hatten in Leipzig wieder den Stoff aus dem Bauernkriege beſprochen und obſchon ich mich ſchon in die Bearbeitung meiner „Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“ vertieft hatte, ging ich doch daran, ein Scenarium aufzuſtellen, von dem ich ihm am 13. April Genaueres über Situationen und Charaktere ſchreiben, auch ihn über ſeine weſentliche Ausſtellung: daß die Oper der „Stummen von Portici“ ähnlich ſehen würde, beruhigen konnte.

Indeſſen hatte Felix Gelegenheit gefunden, mit Geibel den Loreleyſtoff in Betracht zu ziehen, dieſer ſagte mir davon, als er im April nach Dresden kam und bat mich um meinen Rath bei der Arbeit, den ich ihm willig zuſagte.

Obſchon ich meine eigene Arbeit nun als eine vergebliche anſah, ſandte ich doch, um meine Bereitwilligkeit zu bethätigen, mein Scenarium an Felix, fügte aber hinzu, daß ich beſſeres Vertrauen zu Geibel's Unternehmen habe, welches mir nach ſeinen Mittheilungen ſehr wohl gefiele, daß man bei dieſem Dichter über den ſchönen und componiblen Wortausdruck außer Sorge ſein könne, ich darum ſehr gerne — wenn es ihm recht ſei — bei der dramatiſchen Formung behilflich ſein wolle.

Er antwortete auf meine Zuſendung:

Leipzig, den 9. Mai 1846.

Lieber Eduard!

Habe meinen Dank für den Brief und die Sendung! Vor Allem dafür, daß Du meiner ſo treulich gedacht haſt und daß ich nun feſt auf die Erfüllung eines alten, langjährigen Wunſches hoffen darf; dann aber gleich auch für das viele Schöne und Gute, das in Deinem Entwurf iſt, und das mich ſo ſehr gefeſſelt und angezogen hat!

Du willſt, ich ſoll Dir ausführlich darüber ſchreiben, aber eigentlich haſt Du Alles, was ich darüber zu ſagen habe, in Deinem Briefe ſchon geſagt und gefühlt; nur daß Du von „einzelnen Situationen ſprichſt, die Du im Sinne haſt“, und die ſich gut ausnehmen würden, und daß ich deren ſchon eine Menge hier aufgezeichnet finde, an deren Wirkſamkeit und Lebendigkeit ich gar keinen Zweifel habe!*) Der erſte Anfang (nebenbei geſagt faſt die ganze Perſon der Bäuerin Catharina), faſt der ganze zweite Act, vor Allem aber die Scene, wo Catharina fortgeht und er allein bleibt und dann die Gräfin kommt; dann auch der Schluß dieſes Actes: die Scene der beiden Männer zu Anfang des dritten Actes, die Trinkſcene, wo der Graf zuerſt als Mönch erſcheint — alles das ſind herrliche, treffliche Momente und ſo muſikaliſch und ſo dramatiſch.

Du ſagſt: die Gruppirung des Schluſſes müſſe anders ſein, aber jedenfalls muß er doch wohl tragiſch bleiben, darin waren wir ja einverſtanden. Dann ſagſt Du zweierlei Tadel: 1) der hiſtoriſche Ballaſt ſei noch zu groß und dürfte dem Unternehmen hinſichtlich der Zeitereigniſſe in Galizien, Communismus ꝛc., nicht förderlich ſein; 2) das Total wolle Dir noch immer nicht behagen. — Darauf erwidre ich: wenn das, was Du hiſtoriſchen Ballaſt nennſt, kleiner werden kann, wenn von dieſen Farben ein beträchtlicher Theil wegfallen kann, ſo wüßte ich nicht, was dann am Total noch zu tadeln ſein dürfte. Denn das iſt das Einzige, was mir beim Totaleindruck nicht günſtig wirkt — die Menge von Freiheits-, Knechtſchafts-, Social-Zuſtände betreffenden Motiven durch das ganze Stück. Aber kann das gemindert werden?

---

*) Obſchon die Unbekanntſchaft mit der Arbeit ihre Beſprechung undeutlich macht, habe ich ſie doch nicht unterdrückt, um Mendelsſohn's Art der Kritik zu zeigen.

Das würde ich allerdings für ein Glück, ja für nothwendig halten, daß nicht ſo fortwährend, nicht ſo unbedingt dieſe Tendenzen hineinſpielten. Gerade das, was Andre darin anziehen würde, macht mir dieſe Färbung unerwünſcht, die augenblickliche Geltung, meine ich, die ſie jetzt auf der Bühne und in der Literatur hat. Wo die Färbung nothwendig iſt, warum da nicht? da giebt's keine Rückſicht, aber wo ſie nicht nothwendig iſt, da um Gotteswillen nicht, denn da iſt's dann das ſchlimmſte Streben nach Effect, das Liebäugeln mit der Maſſe. — Iſt ſie nun alſo hier und da wegzuwerfen, wie Du ſagſt, ſo wäre es ſchon um deswillen gut; auch iſt's gar zu oft dageweſen ſeit zehn Jahren; auch würde es wirklich, wie Du ſagſt, der Aufführung gewiß im Wege ſtehen; auch erinnert Einzelnes, namentlich der Schluß des erſten Actes, mich immer noch an die „Stumme".

Wie fein es aber in allen ſolchen Dingen zugeht, ſah ich auch hierbei: in der Catharina kommen doch alle dieſe „Tendenzen" fortwährend zur Sprache, aber da ſtören ſie mich niemals, (außer vielleicht in der Anlage des erſten Liedes), bei der kommt mir Alles natürlich und nothwendig vor, eben weil der ganze Charakter dazu gehört. Und weil ich wieder weiß, daß Du dieſe ganze Figur erſt neuerdings dazu erfunden haſt, ſo ſehe ich wieder, daß der Erfindung Alles leicht glückt, was dem Demonſtriren und Raiſoniren nicht möglich ſcheint. Und ſo hoffe ich wird ſich's auch weiter beweiſen.

Noch ein Paar einzelne Stellen möchte ich erwähnen, die mir weniger zuſagten, z. B. gleich nach dem Anfang das Motiv mit dem Wettſchießen. Auch hängt damit ein andres zuſammen, daß mir der Bruder der Gräfin ein gar zu fataler Geſell iſt; hier hat er gar zu wenig Anlaß, den Konrad in den Thurm zu werfen; und auch ſein letztes Betragen in der Mönchskleidung, wie er die Bauern abſpenſtig macht, iſt gar zu widerwärtig. Da das Stück *Ritter und Bauer* heißt und auch dem Sinne nach ſo heißen muß, ſollte der Ritter wohl anders repräſentirt dem Bauern gegenüberſtehen, ſonſt wird gerade jene Zeit-Tendenz, jene captatio benevolentiae, die wir ja beide nicht lieben, daraus ſprechen und uns verſtimmen. Schaff Rath! — Das Einzige, was mich im zweiten Acte ſtört, iſt, daß mir die Gräfin gegen den Schluß auch ein wenig zu ſehr zeitgemäß, zu ſehr didaktiſch wird — oder haſt Du Dir da nur Motive angegeben, die in der Aufführung durch wenige Worte auszuſprechen wären? Denn ſie ſelbſt darf und kann in ſolcher Zeit, in ſolcher Aufregung nicht allzuviel Gewicht auf die Mesalliance legen. — Was ſagſt Du nun zu dem Allen? — das ſage mir bald; und ſchreibe mir bald wieder.

Du willſt noch dazu Geibel zu ſeiner Dichtung behilflich ſein? Wie gut und freundlich iſt das von Dir! Gefällt Dir denn das, was er bis jetzt gemacht hat? Aber vor allen Dingen, laß Dich nur nicht etwa auf ſolche Art in Deinen eigenen Gedanken ſtören, denn ſonſt könnte leicht das Ende vom Liede ſein, daß ich keines von beiden Gedichten bekäme — und eines möchte ich jetzt gar zu gern bald haben; noch lieber zwei.

Nun ſchreib mir bald wieder, grüß die Deinigen; lebe wohl und habe tauſend herzlichen Dank von

Deinem
Felix M.-B.

Eine weitere Beſchäftigung mit meinem Scenarium mußte mir ausſichtlos erſcheinen, einen Vorgang aus dem Bauernkriege bearbeiten und dabei die damaligen Zeittendenzen umgehen, war nicht wohl thunlich. Fruchtbringender für Felix erſchien mir Geibel's Arbeit, und gern ging ich ihm zur Hand dabei. Bald aber erkannte ich, daß das Drama — und gar in der knappen Opernform — dem Dichter noch ſehr fern lag; was er machte, ging überall auf Romanze und Lied hinaus. Da ich den Stoff ſchon durchgedacht, vermochte ich ihm eingehend zu folgen und ſeine Erfindungen zu ergänzen, und ſo formten wir die großen Gruppen der Handlung in drei Acte, dergeſtalt, daß nur im letzten eine Sceneverwandlung nothwendig wurde und ich die beſten Ausſichten für das Gelingen der Arbeit hatte. Als Geibel mir aber nach vierzehn Tagen den erſten Act brachte, den ich ſehr ſchön in Vers und Ton gehalten fand, aber in der Opernform noch gar nicht abgerundet, da trat mir die Nothwendigkeit einer perſönlichen Verſtändigung mit Mendelsſohn hervor. Ich ſchrieb an ihn am 14. Mai: es ſei jammerſchade, wenn aus dieſer Arbeit nicht etwas ganz Gutes würde, daß darum Alles daran geſetzt werden müſſe: ſeine eigentliche erſte Oper zu Stande zu bringen. „Einige meiner Vorſchläge", ſchrieb ich, „glaubt Geibel in Widerſpruch mit Deinen Wünſchen, ich aber glaube, er hat Dich mißverſtanden. Wenn er nun, mit wirklichem Nutzen für Dich, fortarbeiten ſoll, ſo mußt Du Dich aufs Genaueſte mit dem Scenarium, der Motivenfolge und der Stellung der Muſikſtücke einverſtanden erklärt haben, ſonſt zerrt Ihr noch Monate lang umher und die Sache bekommt keine ſichere Form. Geibel wollte zu Dir nach Leipzig gehen, aber er wird Vieles gegen Dich nicht rechtfertigen, die Dinge nicht plauſibel machen können, da er noch zu wenig Erfahrung in dieſen Arbeiten hat, überall ſchwankt, und in ſeiner Beſcheidenheit ſich leicht beſiegt giebt. Mir ſcheint es daher für die Sache dringend nothwendig, daß Du auf einen Tag herauf nach Dresden kommſt. Wollt Ihr dann in meinem Beiſein das Scenarium genau beſprechen und feſtſtellen, ſo kann meine Erfahrung Euch die Dinge ſogleich praktiſch vor die Augen rücken, und wir werden das Werk ſo ſicher ſtellen können, daß Geibel für die weitere Ausführung an meinem Beirathe genug haben wird, bis es darauf ankommt, Dir in die Hand zu arbeiten.

„Du haſt ja Vertrauen zu mir in dieſen Dingen", ſchloß ich, „thu es, komm herüber, die Arbeit geräth ſonſt nicht in zuverläſſigen Gang."

Felix antwortete am nächſten Tage.

Leipzig, den 15. Mai 1846.

Lieber Eduard!

Tauſend Dank für Deinen Brief, aber es iſt ſchlechterdings unmöglich, daß ich in dieſen Tagen nach Dresden komme, denn heut über acht Tage muß ich zu den Muſikfeſten am Rhein abreiſen, und vorher muß ich den größten Theil meines neuen Oratoriums, an dem ich jetzt Tag und Nacht arbeite, nach England abgeſchickt haben, ſonſt trifft's mit der Zeit nicht. Da darf ich keine Stunde verſäumen. — Aber zudem kann ich auch dort mit meiner Gegenwart nicht viel helfen — ich habe mich an der Sache ſchon viel hin und her bemüht und ich komme und helfe nicht weiter — mein ressort fängt jetzt (da wir über Stoff und *Haupt*-Eintheilung einig ſind) erſt wieder mit der Partitur an. *Alles* wird mir recht ſein, wenn's *wirklich ächt dramatiſch* iſt; und was ächt dramatiſch iſt, das will ich nachher auch componiren können, und darum möchte ich gerade, daß auf *meine Wünſche gar keine* Rückſicht genommen würde, ſondern daß Du und Geibel das machtet, was recht und gut iſt, und nichts Anderes dabei beabſichtigtet. Nur bitte ich Dich, fahr fort, Dich mit ſo viel Freundlichkeit und Liebe der Sache anzunehmen, und wie ich Dir dafür danke, das weißt Du ja! Kaum kann ich zu dieſen Zeilen Zeit finden, ſo tief ſtecke ich in meiner Partitur. Hab Dank! Hab Dank! Du wahrer, guter und treuer Freund!

Dein

Felix.

Dies iſt der letzte Brief, den ich von ihm empfangen habe.

Ich bedauerte, daß er abgehalten war, zu uns zu kommen, bedauerte, daß ſeine alte Abneigung: die Sachen mühſam mit Andern durchzuarbeiten, auch in dieſer Angelegenheit mitwirken ſollte, und ſuchte, ſoweit ich vermochte, ſein Intereſſe bei der Arbeit wahrzunehmen, nicht ohne Sorge, ihn ſpäter ſehr unbefriedigt zu ſehen.

Geibel arbeitete noch bis in den zweiten Act, ich hegte die beſten Hoffnungen für das Gelingen des Gedichtes, da rief ihn Kugler, der in Karlsbad war, zu ſich. Er glaubte ſich über die zweite, ſchwierigere Hälfte mit mir ganz verſtändigt zu haben und verließ Dresden.

Felix ging an den Rhein zu den Muſikfeſten, wieder zurück nach Leipzig, den „Elias" fertig zu machen, den er im Auguſt in Birmingham mit ungeheurem Beifall aufführte.

Nach Leipzig zurückgekehrt ſuchte er ſich nun von öffentlicher Thätigkeit möglichſt frei zu machen. Seine Müdigkeit nahm zu, oder vielmehr ſeine gereizte Abneigung gegen den Wirrwarr des Lebens; wer ihn nicht recht kannte, mochte meinen: er ſei vornehm geworden. Am 17. November ſahen wir ihn in Dresden, wohin er mit Cäcilie und einigen Frankfurter Verwandten auf einige Tage gekommen war, um die Bildergalerie zu genießen, die Cäcilie noch nicht kannte. Wir ſahen uns viel in unſerm Hauſe oder in befreundeten, er nahm lebhaften Antheil an meiner Vorleſung von „Minna von Barnhelm", und zeigte bei der Beſprechung derſelben eine erſtaunlich genaue Kenntniß des von ihm ſehr hochgeſchätzten Gedichtes, ſelbſt in kleinen, ſelten bemerkten Zügen, aber allen Dresdner Freunden war doch die Irritation an ihm auffallend, die ihn zu einer ſeinem Vater ähnlichen, ſtreitſüchtigen Krittelei brachte. Die politiſche Gährung jener Zeit war ihm beſonders verdrießlich; er hing ſich an jede ihrer, freilich zahlreichen Auswüchſe, um Unheil davon zu verkünden. Er, der als Jüngling ſich einen Radicalen nannte, der noch vor fünf Jahren über Jakoby's „Vier Fragen" gejauchzt und ſich in patriotiſcher Ekſtaſe geäußert, war nun tief innerlich verletzt und geſtört durch das, was jene erſten Befreiungsſignale hervorgerufen hatten. Weil ihm die Stimmführer mißfielen, mißfiel ihm die Bewegung, er wollte, die Dinge ſollten ſich durch berufsmäßige Autoritäten umgeſtalten. So wollte er die Sicherſtellung der proteſtantiſchen Kirche in Sachſen, welche zu jener Zeit die Oeffentlichkeit bewegte, von Landtag und Gemeinden hinweg, an die Theologen gewieſen haben, deren Sache es ſei; und er nahm es übel, als ich ihn fragte: ob er denn katholiſch geworden ſei, und nicht mehr unſer allgemeines Prieſterthum bekenne? — In allen dieſen Dingen beherrſchte ihn offenbar eine Irritation der Kopfnerven, welche dieſe Beunruhigungen ſeiner Gedanken, gleich einem äußerlichen Geräuſch von ſeinem Arbeitszimmer, abzuwehren wünſchte.

Abgeſehen von dieſer Schwäche war aber ſein Denken und Empfinden in allen rein menſchlichen Dingen ſo geſund und ſtark, wie in ſeinen friſcheſten Jahren. Ich erinnere an den Brief an Moſcheles vom 26. Juni 1846, in dem er gegen die Verkürzung von zwei engliſchen Muſikern, die ſich früher in einem philharmoniſchen Concerte unpaſſend gegen ihn betragen hatten und die man jetzt durch Ausſchließung vom Birminghamer Muſikfeſte beſtrafen wollte, ſo energiſch proteſtirt.

So erzählten uns Felix und Cäcilie von ihrem im October erkrankten Diener Johann, und welche

Noth ſie hatten, ihren Hausarzt anzuhalten, den braven Menſchen ſorgfältig zu behandeln. Jener verlangte: der Diener ſolle ins Spital gebracht werden, weil er nicht Zeit habe, Domeſtiken auf die Dauer zu behandeln, Felix hatte dagegen dem Arzte erklärt: daß er den treuen Menſchen in ſeinem Hauſe verpflegt haben wolle, daß dieſer ein Mitglied ſeines Hausſtandes, wie ein anderes ſei, und daß: ihm die ärztliche Hilfe verweigern, ſie ſeinem Hauſe verweigern heiße. Das hatte dann geholfen. Aber der Kranke ſelbſt ſetzte die nachſichtige Güte ſeiner Herrſchaft auf manche Probe. Wie er das Factotum im Hauſe geweſen, ſo wollte er auch, von ſeinem Krankenbette aus, noch Alles anordnen, von Allem wiſſen. Seine Glocke war immer in Bewegung, Auskunft zu erlangen; ja während einer Tiſchgeſellſchaft, erzählte Cäcilie, bei welcher die anderen Domeſtiken genug zu thun hatten, um ihn entbehrlich zu machen, läutete er unaufhörlich, um zu erfahren: welche Gäſte gekommen, dann wer dieſe oder jene Schüſſel hineingetragen, und wie ſie aufgeſtellt werden. „Ich hätte mich grad' an ſein Bett ſetzen müſſen“, ſchloß Cäcilie, „um ihm Alles zu erklären.“ Und Mendelsſohns erzählten das mit Lachen, wie man die Unarten eines kranken Kindes mit Nachſicht hinnimmt. Sie rechneten damals noch auf ſeine Geneſung. Daß ſie ſich getäuſcht, und wie Felix von dem Tode des braven Menſchen ergriffen werden, ſagt ſein Brief an Klingemann vom 6. December.

Den weiteren Verlauf des Winters brachte Felix in Leipzig, unbelaſtet von den Concertgeſchäften, mit ſeinen Compoſitionen zu; er bereitete ein neues Oratorium „Chriſtus“ vor. Noch einmal kam er am 27. Februar 1847 nach Dresden zum Hofconcert. Er brachte mir, mit ſehr reſignirter Miene, das kürzlich von Geibel erhaltene Gedicht zur „Loreley“. „Da iſt es“, ſagte er, „ſieh es an und nenne mich nicht wieder eigenſinnig und grillig, wenn ich Dir ſage: ſo kann ich es nicht componiren.“

Freilich fand ich denn, daß die Ausführung nicht nach meinen Erwartungen ausgefallen war, am nächſten Tage mußte ich ihm zugeſtehen, daß in dieſer Geſtalt das Gedicht nicht bleiben dürfe. Wir beredeten nun, durch welches Verfahren Abhilfe zu ſchaffen wäre, wobei es ſehr deutlich hervortrat: wie ſchwer jetzt nachzuholen ſei, was mit den abgelehnten früheren Verabredungen verſäumt worden war. Felix reiſte recht verſtimmt über ſein ſtetes Opernunglück ab.

Es war das letzte Mal, daß wir uns geſprochen hatten. Die Abſicht, die er ſeit den Berliner Wirren hegte: ſich ein recht ruhiges, behagliches Leben mit ſeiner Familie und alten Freunden zu ſchaffen, beſchäftigte ihn jetzt viel. Er wollte den Sommer in Frankfurt zubringen, ſich dort ein Haus bauen, den Winter in Berlin bei ſeinen Geſchwiſtern. Sein Brief an ſeinen Schwager Dirichlet vom 4. Januar 1847, der dieſen abhalten ſoll, Berlin zu verlaſſen, zeigt: wie ängſtlich beſorgt er war, daß keiner von den Seinigen aus dem Kreiſe ſcheide, in dem er zu leben wünſchte.

Im Frühjahre ging er wieder nach England, begleitete die Triumphe ſeines „Elias“, leitete im philharmoniſchen Concerte ſeine Muſik zum „Sommernachtstraum“ und ſpielte Beethoven's Concert in G dur unter begeiſtertem Beifall. Nun kehrte er nach Frankfurt zurück, wo er Frau und Kinder fand, um des Sommers mit ihnen recht froh zu werden; da traf ihn, wie ein Wetterſchlag aus heiterm Himmel, die Trauerpoſt von ſeiner Schweſter Fanny jähem Tode.

In vollem Wohlſein und heiterſten Leben hatte ſie am Nachmittage des 14. Mai im Gartenſaale eine Geſang-Probe zur nächſten Sonntagsmuſik veranſtaltet. Unvorbereitet fühlte ſie auf einmal ihre Hände auf den Taſten des Claviers abſterben, mußte einem muſikaliſchen Freunde ihren Platz am Flügel übergeben.

Man probirte fort an den Chören der „Walpurgisnacht", ſie hörte aus dem dritten Zimmer durch die geöffneten Thüren zu, indeſſen ſie die Hände in heißem Eſſigwaſſer badete. „Wie ſchön klingt es", ſagte ſie wunderbar erfreut, glaubte ſich hergeſtellt, wollte in den Muſikſaal zurück, als eine zweite und allgemeine Lähmung eintrat, das Bewußtſein ſchwand, und ſie Nachts um 11 Uhr ausgeathmet hatte.

Der Tod dieſer ſeltenen Frau war von weitreichender Wirkung, aber je enger die Kreiſe waren, die ſich um ſie gezogen, um ſo tiefer und unvergeßlicher empfanden ſie den Verluſt. Daß die reine Vernunft alle Regungen einer weiblichen Seele ſo vollſtändig — nicht beherrſchen, viel weniger noch unterdrücken — ſondern durchdringen, und das zuverläſſigſte Gleichgewicht aller Kräfte herſtellen kann, daß darüber die kleinlichen Verſuchungen der Eitelkeit, des Neides und der Begehrlichkeit allen Raum verlieren, eine ſolche Erſcheinung, wie ſie ſich in Fanny darſtellte, wird ſich nicht oft wiederholen.

Daß aber eine ſolche Perſönlichkeit vom werthvollſten Einfluß auf den Kreis ihres Vertrauens und ihrer Liebe ſein mußte, begreift ſich leicht.

Felix, der ihr von früheſter Kindheit an durch die gemeinſame muſikaliſche Entwickelung ſo eng verbunden, und in der Kunſt, die ſein Leben durchdrang, ihr immer vertraut geblieben war, Felix mußte den härteſten Stoß in ſeinem innerſten Weſen empfinden.

Dem Eindruck davon geſellte ſich die ahnungsvolle Sorge, die er ſchon nach der Mutter Tode ausſprach: daß ihr, wie des Vaters und des Großvaters Moſes jäher Tod, die Erblichkeit der Gehirnſchläge in der Familie anzukünden ſcheine, und dieſe Sorge wollte ihm der Tod der geliebten Schweſter beſtätigen. Er lebte fortan wie unter dem gehobenen Streich des Todesengels und gedachte ſich darum immer ſtiller in den engſten Familienkreis einzubauen.

Nach Baden-Baden ging er mit den Seinen, — ſein Bruder ſchloß ſich ihm an, — dann nach Interlaken, das er ſo beſonders liebte. Sein Stillleben mit Frau und Kindern dort ſchildern ſeine Briefe des Monat Auguſt.

Aber er ließ in der Arbeit nicht nach, als ob er wirken müſſe, ſo lange es Tag iſt. Nicht nur das Oratorium „Chriſtus“ beſchäftigte ihn, er ging auch an die Oper „Loreley“, wennſchon das Gedicht ihm noch keinen befriedigenden Abſchluß bot. Er hoffte, der werde ſich noch finden laſſen; er wünſchte doch der Lind ſein Wort zu halten, es drängte ihn, eine Opernarbeit zu verſuchen. So entſtanden Entwürfe zu einzelnen Muſikſtücken, es entſtand das ausgebildete Finale des erſten Actes, das durch Concert- und Bühnenaufführungen bekannt und zum Zeugniß geworden iſt: wie viel die Nation verloren hat, daß

Mendelsſohn's wähleriſche Peinlichkeit ſeine beſten Kräfte zur Thatenloſigkeit verdammt hat.

Es iſt eine wahre Hamletstragik in Mendelsſohn's Opernſchickſal. Achtzehn Jahre lang kann er ſich nicht zum Ergreifen eines Stoffes entſchließen, weil er das Vollkommene ſucht, und als er ſich endlich überwindet, an's Werk zu gehen, ſelbſt mit einem zweifelhaften Gedichte, ſinkt er mit dem Bruchſtück der Arbeit in's Grab.

Im September nach Leipzig zurückgekehrt, machte er ſeinen Geſchwiſtern in Berlin, zu Ende dieſes Monats, einen kurzen Beſuch, übernahm dort für den Winter verſchiedene Aufführungsverpflichtungen; auch nach Wien hatte er für den November die Leitung der Elias-Aufführung zugeſagt, und mit Geibel in Berlin Verabredungen über die Aenderungen des Loreleygedichtes getroffen.

In Leipzig aber, mit Arbeit überhäuft, erlitt er am fünfundzwanzigſten October den erſten Anfall heftigen Kopfleidens.

Noch dachte man nicht an Gefahr, das Leiden ging vorüber, die Möglichkeit nach Wien zu gehen beſchäftigte Felix wieder, auch wollte er, um die letzten

Differenzen über den Schluß des Loreleygedichtes mit Geibel auszugleichen, mit dieſem noch eine Beſprechung auf der Hälfte des Weges nach Berlin, in Jüterbogk, haben, die Oper war die letzte Sorge ſeines Lebens.

Wir wußten in Dresden nur: Mendelsſohn ſei unwohl geweſen. Am 2. November aber erfuhren wir, er habe einen Rückfall gehabt, liege meiſtens ohne Beſinnung, die Aerzte ſeien in Sorge. Nun waren wir es auch.

In dieſer Stimmung hörte ich am 3. die erſte Aufführung, welche die Dresdner Singakademie vom „Elias“ veranſtaltet hatte. Was war natürlicher, als daß ich an dieſem Abende und im überwältigenden Eindruck des erſten Hörens nur des Freundes Muſik — die mir immer wie aus dem eignen Herzen kommend klingt — vernahm, und daß die faßliche Klarheit der muſikaliſchen Gruppirungen, die Meiſterſchaft in der Stimmführung, die drei- und vierſtimmigen ſüßen Tröſtungen der Engel meine Zweifel, die ich am Clavierauszuge über die Behandlung der Heilung des kranken Sohnes, der Erſcheinung des Herrn und der Himmelfahrt gefaßt, ganz niederhielten, und daß ich aus jeder Note den Athem des zwiſchen Tod und Leben ringenden Meiſters, ſchon die Weihe eines höheren Lebens vernahm.

Am nächſten Tage wurden die Nachrichten widerſprechend, am anderen wieder beunruhigender. Die Wohlthat telegraphiſcher Nachrichten war noch unbekannt. Am 5. ging ich gegen Abend zu Bendemann, bei dem ich neueſte Berichte aus Leipzig erwarten durfte, Clara Schumann kam weinend mit einem Briefe hin, Felix war geſtern Abend, am 4. November, geſtorben.

Er war der jüngſte meiner Freunde, aber unſere Freundſchaft war die älteſte.

Am nächſten Morgen fuhr ich mit den Dresdner Freunden nach Leipzig, um den letzten Gang mit Felix zu machen. Sein Bruder, der nach dem zweiten Schlaganfalle am 30. October von Berlin berufen worden, berichtete mir den Hergang der letzten Tage.

Felix hatte noch bis zum 3. Mittags auf Stunden heiter mit ihm geſprochen, dann war er unruhiger geworden, Paul und Cäcilie blieben abwechſelnd an ſeinem Bett. Gegen 2 Uhr kam Cäcilie in Angſt, um Paul zu rufen, weil ſie den Kranken nicht zu beruhigen vermöge. Paul ging hinein, ſchalt ihn ſcherzhaft und Felix ging noch darauf ein. Plötzlich wurde er, augenſcheinlich durch einen furchtbaren Schmerz im Kopfe, emporgeriſſen, er ſtieß, mit angſtvoll aufgeriſſenem Munde, einen ſcharfen Schrei aus und ſank in's Kiſſen zurück. Es war um ihn geſchehen. Von nun an lag er im Taumelſchlafe, antwortete nur noch Ja oder Nein und einmal auf Cäciliens zärtliche

Frage: wie ihm ſei? — „müde, ſehr müde“. So ſchlief er ruhig bis um 9 Uhr 24 Minuten, da ſtockte ſein Athem, ſein Leben war aus.

Henſel, den ich hier, noch ganz zerſchmettert von ſeiner Wittwertrauer, wiederſah, führte mich zur Leiche, deren Aufſtellung er geordnet hatte.

In koſtbarem Sarge, auf Atlaskiſſen, rings von hohen Pflanzen umbüſcht, von Lorbeer- und Blumenkränzen bedeckt, lag mein lieber Freund da. Altgeworden ſah er aus; das Bild des Knaben, wie ich ihn zuerſt geſehen, trat mir neben den Sarg. Wie oft war meine Hand durch die langen braunen Locken, über den heißen Kopf geglitten, jetzt lag meine Hand auf der marmorkalten Stirn des Mannes. Eine Spanne Zeit in der Erinnerung, die mir die ganze holde Jugend, die ich in ihm beſeſſen, zu vollendeter und unverlierbarer Geſtalt abſchloß.

Am nächſten Morgen ließ mich Cäcilie zu ſich rufen. Sie kam mir entgegen mit der Zärtlichkeit einer Schweſter, weinte ſanft und war ſtill und gefaßt wie immer. Sie dankte mir für alle Liebe und Treue, die ich ihrem Felix erwieſen, ſie bedauerte mich, daß ich einen ſo treuen Freund verloren, ſagte mir, mit welcher Liebe Felix ſtets von mir geſprochen. Wir redeten lange von ihm und ſie wollte mich nicht fortlaſſen, ſo wohl thue es ihr. Sie war ſehr beſcheiden in ihrem Schmerz, beſcheiden und ergeben in ihren Sorgen um die Erziehung der Knaben. Gott werde ihr helfen, ſagte ſie ergeben, und die Söhne würden ja auch von des Vaters Trefflichkeit etwas geerbt haben.

Kein ſchöneres Denkmal war dem Verſtorbenen errichtet, als in der gleichgewichtigen ſtarken und ſanften Seele ſeines trauernden Weibes.

Am Nachmittage ſammelte ſich der ungeheure Trauerzug vor dem Hauſe und ſetzte ſich gegen vier Uhr in Bewegung. Der Sarg mit ſchwarzer, reich in Silber geſtickter Sammtdecke war mit den in Leipzig gebräuchlichen Liebesgaben der Befreundeten, mit einem Walde von rieſigen Palmzweigen, beſteckt, die wallend und wehend den Sarkophag zu einer Friedensinſel in dem Menſchengewühle machten. Denn alle Straßen und Plätze waren erfüllt von Menſchen, alle Fenſter beſetzt auf dem langen Umwege, den der Zug durch die Stadt und am Gewandhauſe — der Stätte von Mendelsſohn's Wirken — vorüber nahm. Voran zogen die Muſiker, ein von Moſcheles eilig inſtrumentirtes Lied ohne Worte von Mendelsſohn*) blaſend, ſechs Geiſtliche im Ornat ſchritten hinter dem Sarkophage, dann die Verwandten, die Vorſtände der muſikaliſchen Corporationen, dann ſeine Freunde, deren ſich noch im Laufe des Tages viele aus der Ferne angeſchloſſen hatten; Schubring und ich führten ſie. Ein zweiter Zug wurde wieder von Geiſtlichen angeführt. Es dämmerte ſchon, als wir vor der Univerſitätskirche ankamen. Der Sarg wurde vom Wagen gehoben und zufällig dicht vor mir niedergeſetzt, die Palmzweige umrauſchten dabei meine Stirn, mir war, als flüſterte der Freund mir ſeinen Gruß: „Meinen Frieden laſſe ich Dir“!

---

*) E moll Heft 5 Nr. 3.

In der Kirche empfing die Orgel den Zug mit der Muſik aus „Antigone“, welche die Leiche des Hämon begleitet. Der ſchneidende Triller erinnerte mich, daß Felix als Knabe mir erzählte: er ſei einem Militairleichenzuge begegnet und die Muſik habe an einer Stelle mit einem hohen Triller eingeſetzt, der ihm ein ſchneidender Ausdruck des Schmerzes geſchienen. So hatte er ihn, lange Jahre danach, in „Antigone“ verwendet, ſo war er auf ſeinem letzten Gange der Ausdruck des ſchneidenden Schmerzes geworden.

Während des Chorals „Jeſus meine Zuverſicht“ wurde der Sarg am hohen Chor auf eine Erhöhung geſtellt, ſechs große Kandelaber daneben, die erleuchtete Kirche zeigte im Hintergrunde, von der Orgel herniedergeſenkt, das dicht mit Muſikern und Sängern beſetzte Orcheſter. Chöre aus „Paulus“, die Rede des Predigers Howard, endlich der Schlußchor aus Bach's Paſſion: „Wir ſetzen uns mit Thränen nieder u. ſ. w. Ruhe! Sanfte, ſanfte Ruh'"! gaben der Trauerfeier die Weihe.

Als die Kirche ſich faſt geleert hatte, wurde noch eine weibliche Geſtalt, in tiefer Trauertracht, zum Sarge geführt; ſie ſank an ihm nieder und lag lange im Gebet. Es war Cäcilie, die von Felix' Hülle den letzten Abſchied nahm. Sie wußte, daß ſie ihn nicht lange überleben werde.

Die Leiche wurde dieſelbe Nacht mit einem Extrazuge nach Berlin gebracht, unterwegs hatte ſie in Cöthen und in Deſſau den frommen Sangesgruß der Vereine erhalten. In Berlin wurde ſie am frühen Morgen, durch Taubert's Veranſtaltung, von Beethoven's Trauermarſch, Geſang des Domchor's und der Singakademie, einer Rede des Predigers Verduſchek empfangen und neben Fanny's Reſten in der Familiengruft beigeſetzt.

Als Felix das letzte Mal in Berlin von Fanny geſchieden, hatte ſie ihm Vorwürfe gemacht, daß er ſo lange nicht an ihrem Geburtstage bei ihr geweſen, und er hatte noch beim Einſteigen in den Wagen ihr die Hand darauf gegeben: „Verlaß Dich drauf, das nächſte Mal bin ich bei Dir". Und er hat Wort gehalten, der achte November war Fanny's Geburtstag.

Faſt allgemein iſt Mendelsſohn's Tod als ein vorzeitiger beklagt worden; daß dies auch von mir geſchehen, wird man begreiflich finden; was verlor ich nicht an ihm! was hatte ich nicht noch von ihm gehofft! Der gefallene Todesſtreich aber ſollte mich allgemach belehren, daß dieſes Scheiden auf der Höhe des Lebens wohlgethan und im Einklang war mit der merkwürdigen Bevorzugung ſeines Daſeins.

So reich begünſtigt und begabt, ſo viel geliebt und viel bewundert, und dabei ſo ſtark an Geiſt und Gemüth, daß er niemals den Zügel der religiöſen Selbſtführung, niemals das Maaß der Beſcheidenheit und Demuth verlor, ſich nie den Sporn der Pflichterfüllung erſparte. Die Erde hat ihm keine ihrer Freuden verſagt, der Himmel gewährte ihm alle Befriedigung ſeines Seelenlebens. Was wogen, gegen dieſen Umfang von Friede und Freuden, die Stunden ärgerlicher Launen, die Tage der Trübſal und die des tödtlichen Mißbehagens an den falſchen Ehren, die man ihm bot! Der raſche Tod, in Mitte neu unternommener Arbeiten und weitſehender Entwürfe, der ihn der Angſt und Unruhe der Welt enthob, vollendete dieſe glänzende Erſcheinung eines wahrhaft glücklichen und beglückenden Menſchen.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK

Literariſcher Anzeiger.

Dramatiſche und dramaturgiſche Werke

im

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Roderich Benedix.

Dramatiſche Werke.

1. Band. 2. Auflage. — Die Männerfeindinnen, Luſtſpiel in 2 Acten. — Das bemooſte Haupt oder der lange Iſrael, Schauſpiel in 4 Acten. — Die Sclaven, Schauſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

2. Band. 3. Auflage. — Die Sonntagsjäger, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Mode, Luſtſpiel in 3 Acten. — Doctor Wespe, Luſtſpiel in 5 Acten. — Der Weiberfeind, Luſtſpiel in 1 Act. 1½ Thlr.

3. Band. 2. Auflage. — Der Steckbrief, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Liebestrank oder die neue Erfindung, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der alte Magiſter, Schauſpiel in 4 Acten. 1½ Thlr.

4. Band. 2. Auflage. — Unerſchütterlich, Vorſpiel in 1 Act. — Der Ruf, Luſtſpiel in 4 Acten. — Entſagung, Luſtſpiel in 1 Act. — Der Vetter, Luſtſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

5. Band. 3. Auflage. — Die Banditen, Luſtſpiel in 4 Acten. — Eigenſinn, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Sündenböcke, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Prozeß, Luſtſpiel in 1 Act. 1½ Thlr.

6. Band. — Die Lügnerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Penſionärin, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Kaufmann, Schauſpiel in 5 Acten. 1½ Thlr.

7. Band. 2. Auflage. — Die Hochzeitsreiſe, Luſtſpiel in 2 Acten. — Die Eiferſüchtigen, Luſtſpiel in 1 Act. — Der Liebesbrief, Luſtſpiel in 3 Acten. — Die drei Edelſteine oder Walter's Irrfahrten, Märchenpoſſe in 4 Acten. 1½ Thlr.

8. Band. 2. Auflage. — Die Künſtlerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Angela, Liederſpiel in 1 Act. — Das Gefängniß, Luſtſpiel in 4 Acten. — Der Sänger, Liederſpiel in 1 Act. — Die Phrenologen, Luſtſpiel in 1 Act. — Das Lügen, Luſtſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

9. Band. 2. Auflage. — Mathilde, Schauſpiel in 4 Acten. — Ein Luſtſpiel, Luſtſpiel in 4 Acten. — Paula, Drama in 3 Acten. 1½ Thlr.

10. Band. — Oben wie unten, Luſtſpiel in 2 Abtheilungen. 1. Die Dienſtboten, Luſtſpiel in 1 Act. — 2. Die Herrſchaft, Luſtſpiel in 1 Act. — Die alte Jungfer, Luſtſpiel in 4 Acten. — Das Concert, Luſtſpiel in 4 Acten. 1½ Thlr.

11. Band. — Auf dem Lande, Luſtſpiel in 4 Acten. — Die Geſellſchafterin, Schauſpiel in 3 Acten. — Die Schuldbewußten, Luſtſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

12. Band. — Ohne Paß, Luſtſpiel in 1 Act. — Junker Otto, Luſtſpiel in 4 Acten. — Die Stiefmutter, Schauſpiel in 3 Acten. — Nein, Luſtſpiel in 1 Act. — Das Dienſtmädchen, Genrebild in 1 Act. — Die Großmutter, Genrebild in 1 Act. 1½ Thlr.

13. Band. — Die Pasquillanten, Luſtſpiel in 4 Acten. — Wallrabe, Drama in 4 Acten. — Eine Fuchshetze, Poſſe in 6 Bildern. 1½ Thlr.

14. Band. — Der Teufel und der Schneider, Volkspoſſe in 5 Acten. — Blaubart, Luſtſpiel in 2 Acten. — Das Geldteufelchen, dramatiſches Volksmärchen in 5 Acten. 1½ Thlr.

15. Band. — Der Störenfried, Luſtſpiel in 4 Acten. — Die Crinolinen-Verſchwörung, Luſtſpiel in 3 Acten. — Brandenburgiſcher Landſturm, hiſtoriſches Luſtſpiel in 4 Acten. 1½ Thlr.

16. Band. — Die Fremden, Luſtſpiel in 3 Acten. — Gegenüber, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Phlegmatikus, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Prüfung, Vorſpiel in 1 Act. — Der Mädchen Waffen, Vorſpiel in 1 Act. — Günſtige Vorzeichen, Luſtſpiel in 1 Act. 1½ Thlr.

17. Band. — Die Verlobung, Schauſpiel in 3 Acten. — Sammelwuth, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Dritte, Vorſpiel in 1 Act. — Die Pflegetöchter, Luſtſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

18. Band. — Auf dem Heirathsbüreau, Schwank in 1 Act. — Vater und Tochter, Schauſpiel in 5 Acten. — Die Doppelgängerin, Luſtſpiel in 3 Acten. — Der Kaſſenſchlüſſel, Luſtſpiel in 1 Act. — Eine Whiſtpartie unter Frauen, Luſtſpiel in 1 Act. — Ausreden laſſen, Luſtſpiel in 1 Act. 1½ Thlr.

19. Band. — Doctor Treuwald, Luſtſpiel in 4 Acten — Herrſchſucht, Luſtſpiel in 3 Acten. — Die zärtlichen Verwandten, Luſtſpiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

20. Band. — Der geheimnißvolle Brief, Luſtſpiel in 1 Act. — Das Armband, Luſtſpiel in 1 Act. — Müller als Sündenbock, Schwank in 1 Act. — Die Epigramme, Luſtſpiel in 3 Acten. — Das Mutterſöhnchen, Luſtſpiel in 3 Acten. — Verſalzen, Luſtſpiel in 1 Act. 1½ Thlr.

21. Band. — Aſchenbrödel, Schauſpiel in 4 Acten. — Zwiſchenträgerei, Luſtſpiel in 4 Acten. — Der Strauß, Genrebild in 1 Act. — Die Werbung, Genrebild in 1 Act. 1½ Thlr.

Haustheater. Sammlung kleiner Luſtſpiele für geſellige Kreiſe. Dritte, vermehrte Auflage. 2 Thlr.

Inhalt: Der Weiberfeind, Luſtſpiel in 1 Act. — Unerſchütterlich, Vorſpiel in 1 Act. — Entſagung, Luſtſpiel in 1 Act. — Eigenſinn, Luſtſpiel in 1 Act. — Der Proceß, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Lügnerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Eiferſüchtigen, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Hochzeitsreiſe, Luſtſpiel in 2 Acten. — Die Künſtlerin, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Phrenologen, Luſtſpiel in 1 Act. — Angela, Liederſpiel in

1 Act. — Der Sänger, Liederſpiel in 1 Act. — Die Dienſtboten, Luſtſpiel in 1 Act. — Rein, Luſtſpiel in 1 Act. — Das Dienſtmädchen, Genrebild in 1 Act. — Die Großmutter, Genrebild in 1 Act. — Ohne Paß, Luſtſpiel in 1 Act. — Die Prüfung, Luſtſpiel in 1 Act. — Der Dritte, Verſpiel in 1 Act. — Der Mädchen Waffen, Verſpiel in 1 Act. — Der Phlegmaticus, Luſtſpiel in 1 Act. — Günſtige Vorzeichen, Luſtſpiel in 1 Act.

Ludwig Brunier.

Friedrich Ludwig Schröder. Ein Künſtler- und Lebensbild. 2 Thlr.

Inhalt: Vorrede. — Schröder's Geburt und Jugendjahre. — Schröder als Schauſpieler. — Schröder in den Rollen Shakeſpeare's. — Schröder als Schauſpieldirector. — Die Leiden des Schauſpieldirectors. — Die Freuden des Schauſpieldirectors. — Schröder als Menſch. — Zwei Duelle Schröder's. — Schröder als Patriot. — Schröder bei Davouſt. — Schröder's Verkehr mit berühmten und vornehmen Perſönlichkeiten. — Der Tod Charlotte Ackermann's. — Schröder's Tod und Todesfeier.

Eduard Devrient.

Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. 7 Thlr. 15 Ngr.

1. Band. Geſchichte der mittelalterlichen Schauſpielkunſt.

2. Band. Die regelmäßige Schauſpielkunſt unter der Prinzipalſchaft.

3. Band. Das Nationaltheater.

4. Band. Das Hoftheater.

Meine Erinnerungen an Felix Mendelsſohn-Bartholdy und ſeine Briefe an mich. Mit dem Porträt (Büſte) Mendelsſohns in Stahlſtich. 2 Thlr.

Wilhelm Koffka.

Iffland und Dalberg. Geſchichte der claſſiſchen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargeſtellt. 2 Thlr. 15 Ngr.

Heinrich Laube.

Dramatiſche Werke.

1. **Band.** Monaldeschi oder die Abenteurer, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
2. **Band.** Rococo oder die alten Herren, Luſtſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.
3. **Band.** Die Bernſteinhexe, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
4. **Band.** Struenſee, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
5. **Band.** Gottſched und Gellert, Luſtſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.
6. **Band.** 5. Aufl. Die Karlsſchüler, Schauſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.
7. **Band.** Prinz Friedrich, Schauſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.
8. **Band.** 2. Aufl. Graf Eſſex, Trauerſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.
9. **Band.** Montroſe, der ſchwarze Markgraf, Trauerſpiel in 5 Acten 1 Thlr.
10. **Band.** Der Statthalter von Bengalen, Schauſpiel in 4 Acten. 1 Thlr.
11. **Band.** Böſe Zungen, Schauſpiel in 5 Acten. 1 Thlr.

Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutſchen Theatergeſchichte. Mit dem Porträt des Verfaſſers in Stahlſtich. 3 Thlr.

S. H. Moſenthal.

Der Sonnwendhof. Volksſchauſpiel in 5 Aufzügen. 2. Aufl. In engl. Einband mit Goldſchnitt. 1 Thlr.

Die deutſchen Comödianten. Drama in 5 Aufzügen. 24 Ngr. In engl. Einband 1 Thlr.

Pietra. Tragödie in 5 Aufzügen. 24 Ngr. In engl. Einband 1 Thlr.

Der Schulz von Altenbüren. Volksdrama in 4 Aufzügen. 20 Ngr. In engl. Einband 1 Thlr.

Ernſt Pasqué.

Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Epiſoden und Urkunden dargeſtellt. 2 Bände. 3 Thlr.

Richard Wagner.

Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfeſtſpiel für drei Abende und einen Vorabend. 2 Thlr.

1. Abtheilung: Das Rheingold. — 2. Abtheilung: Die Walküre. — 3. Abtheilung: Siegfried. — 4. Abtheilung: Götterdämmerung.

Deutſche Kunſt und Deutſche Politik. 15 Ngr.

Oper und Drama. Drei Theile in Einem Bande. Zweite Auflage. 2 Thlr.